



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE ARTES IDA/CEN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
LINHA DE PESQUISA:
PROCESSOS COMPOSICIONAIS PARA CENA**

IN DEFINIÇÕES

BRUNO CORTE REAL DE PAULA





2

Bruno Corte Real de Paula

In definições

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Roberta Kumasaka Matsumoto

Co-orientadora: Maria Beatriz de medeiros

Brasília
2020



3

Banca examinadora

Orientadora: Roberta Kumasaka Matsumoto (PPG-CEN/UnB)

Co-orientadora e orientadora em exercício: Maria Beatriz de Medeiros (PPG-CEN/UNB)

Membro externo: Professora Doutora Priscila Almeida Cunha Arantes (UAM)

Membro externo: Professor Doutor Joaquim Antonio Bernardes (UFPB)

Suplente: Professora Doutora Rita de Almeida Castro (PPG-CEN/UnB)



Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ci Corte Real de Paula, Bruno
 In definições / Bruno Corte Real de Paula; orientador
 Roberta Kumasaka Matsumoto; co-orientador Maria Beatriz de
 Medeiros. -- Brasília, 2019.
 180 p.

 Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) --
 Universidade de Brasília, 2019.

 1. Pintura. 2. Dança, performance. 3. fotografia. 4.
 Filosofia. 5. virtualidades. I. Kumasaka Matsumoto,
 Roberta, orient. II. Beatriz de Medeiros, Maria, co-orient.
 III. Título.

Resumo: *In definições* é uma pesquisa em pintura, fotografia, vídeo e dança; iniciada no ano de 2017 e que se encontra ainda em produção. O objetivo dessa investigação é desdobrar por meio do saber filosófico as questões que emergiram do saber produzido pela prática artística. A pintura como desdobramento do ato formativo em uma superfície sensível; e a dança como ação de manipular o tempo e as cores em criação. Como essa pesquisa em arte intenta promover o diálogo entre distintas disciplinas artísticas, dentre essas, a pintura em *action painting* e a dança Butoh, a pesquisa teórica busca compreender a complexidade de elementos que constituem o ato inventivo a partir da noção de duração, da multidimensionalidade do tempo, e da imersão na natureza auto-contraditória das relações entre o corpo e o meio. As explorações de Henri Bergson acerca do tempo e do conhecimento, A investigação de Gilles Deleuze sobre o aspecto incorporeal do fenômeno da atualização, os estudos da cognição de Virgínia Kastrup, e as reflexões de Nishida Kitaro sobre o ato formativo a partir da noção de incorporação, são as bases conceituais dessa pesquisa.

Abstract: *In definitions* is an ongoing research in painting, photography, video and dance, entitled *In definitions*, started in 2017. This dissertation aims at unfolding through the philosophical knowledge the issues that emerged from the knowledge produced by the artistic practice. Painting as an unfolding process of the formative act on a sensitive surface; and dance as an action to manipulate time and colors in creation. As this art research attempts to promote a dialogue between different artistic disciplines, among them, action painting and Butoh dance, the theoretical research seeks to understand the complexity of elements that constitute the inventive act from the notion of duration, multidimensionality of time and immersion in the self-contradictory nature of the relationships between the body and the environment. Henri Bergson's explorations of time and knowledge, Gilles Deleuze's investigation into the incorporeal aspect of the actuality phenomenon, Virgínia Kastrup's studies of cognition, and Nishida Kitaro's reflections on the formative act from the notion of embodied implacement, are the conceptual bases for this research.

Palavras-chave: pintura, dança, fotografia, vídeo, filosofia, corpo, Butoh, intuição, action painting.

Keyword: painting, dance, photography, video, philosophy, body, butoh, intuition, action painting.



4

Este trabalho é dedicado à Roberta Matsumoto, que desde antes da realização dessa pesquisa teórica, nos almoços e paradas nos corredores do Departamento de Artes Cênicas, ao seu modo muito especial de direcionar seus alunos à revisão de paradigmas no campo da invenção e da educação, provocou de forma decisiva para que essa exploração fosse concretizada.

À Zé Mario Peixoto, que sem sua insistente motivação, esta talvez ainda estaria por se fazer. Agradeço as correções ortográficas das primeiras leituras e, principalmente, pelo companheirismo e cumplicidade na jornada acadêmica e na vida.

À Bia Medeiros, pela amizade, pelo trabalho em parceria nas performances da vida e da arte, e pela luta, junto a seus orientandos, por uma academia menos careta e mais diversa.

Ao tempo, produtor da diferença.



Agradecimentos às performers:

Natasha de Albuquerque

Yasmin Boreli

Morgana Poiesis

Bruna Teixeira Lamounier

Fernanda Sebba

Helena Maria

Joana França

Lorena Aloli

Juliana Seixas

Nadyne Uakti

Marcella Romar

Paulo Nascimento
(Paulinho do Som)

Ao programa de pós-graduação, sob a direção competente da professora Alice Stefânea, e à Universidade de Brasília, pelo acolhimento das atividades, tanto dessa pesquisa, quanto das desempenhadas como servidor técnico, junto ao corpo docente e discente do Departamento de Artes Cênicas. À Wagner Barja, ex-diretor do Museu Nacional, por valorizar meu trabalho e ceder-me o espaço para minha primeira individual, e ao público do Museu.

À Rogério Corte Real de Barros, Fernando Marcos de Souza Antônio e Décio Braga Oliveira, pelo apoio e os imprescindíveis incentivos financeiros que permitiram que esse trabalho fosse desenvolvido com a qualidade que merece, e expostos para um grande público.

À Sônia Maria Corte Real de Barros (vó) e Ivana Maria Corte Real Antônio (mãe), pelo apoio perene e incondicional, sem o qual, essa trajetória teria outros traços e rasgos.

À Enir Freitas de Paula e Orival Barros de Paula, que me deram o afeto mineiro.



6



7

Introdução

Essa pesquisa trata de um tema intrinsecamente ligado à minha experiência de mundo, de como percebo e sinto a transitoriedade entre meu corpo e o espaço, bem como outros corpos. Desde muito tempo, a percepção da relatividade de um limite entre meu corpo e o espaço, e experiências no campo da consciência me impulsionam a compreender esses fenômenos.

Com o desenvolvimento das práticas da pintura e da dança, o objeto da pesquisa passa a compreender também o movimento e a singularidade das relações entre o corpo e o meio como produção de sentido, que se distingue do campo da representação. A partir do entendimento de que o ato inventivo compreende uma complexidade de agências para sua formação, e o mundo, diversas temporalidades, bem como de que a percepção não se restringe à dimensão atual, procuro investigar como produzir uma superfície sensível que permita uma experiência de transgressão dos aspectos de imobilidade, significação e representação, que tradicionalmente constituem o campo da imagem.

A partir da minha pesquisa artística na dança e na pintura, com a série *In definições*, iniciada em 2017, os questionamentos acerca do trânsito entre corpo e espaço ganham materialidade e me impulsionam a buscar na literatura, maneiras de expandir essa pesquisa para o campo teórico. O principal texto que guia inicialmente essa investigação, é o artigo "O atual e o virtual", de Gilles Deleuze, mas são utilizados alguns outros que tem como motivo de investigação a dança e suas implicações no domínio da virtualidade, como "Butoh: pensamento e evolução" (1998), de Christine Greiner.

A dança me leva a pesquisar a produção de virtualidades (Deleuze, 1996) que o corpo do performer é capaz de produzir para além da pele. A pintura faz um movimento de deslocamento da superfície da tela para a ação de pintar, a partir do momento que encontro aproximações entre essa e a ação de dançar.



Após encontrar na filosofia, argumentos para defender a produção de imagens ao redor do corpo do performer, decido entender a partir dos estudos da cognição, explorados por Virginia Kastrup (1999), a experiência da invenção em sua constituição como processo. Nesse texto, Kastrup investiga a natureza do processo cognitivo a partir das ontologias do presente e da memória, de Michel Foucault e Henri Bergson, respectivamente. Faz uma crítica ao projeto de modernidade e aponta seu caráter paradoxal, a partir das reflexões de Bruno Latour. Essa exploração auxilia no entendimento sobre a natureza do processo inventivo dessa série de trabalho, por direcionar a análise para o ato de criação, e incluir o tempo no processo de conhecimento.

Em seguida, a pesquisa se aprofunda na filosofia Daishô de Kitaro Nishida, para o qual, o ser incorporado se relaciona com o mundo objetivo por meio do que ele intitula "intuição de ação". Em Nishida também encontro o conceito de "Basho", o qual referência o espaço no qual tudo está incorporado e tudo se relaciona, além do uso de ferramentas por parte do ser humano como condição para interferir no meio, possibilitando o desenvolvimento do "mundo histórico" (Nishida, 2012).

Ao se colocar em um campo de observação que se pretende anterior à produção de dualidades, Nishida se aproxima das relações mais elementares que estabelecemos com o mundo. Não lhe interessa, e nem a essa exploração, investigar as relações que se constituem a partir da invenção de um logos ou de problemas de cunho histórico. Esse é um ponto de dissidência da abordagem dessa pesquisa no campo teórico da pintura, principalmente quando consideramos toda a estrutura de conhecimento e reconhecimento inventado ao longo de séculos. Todas as escolhas conceituais dessa investigação, procuram analisar o processo inventivo a partir de seu interior, do ato de formação e do tempo no qual a experiência acontece.

A série de pinturas aqui analisada transita por diferentes níveis de materialidades, parte do corpo em performance para o registro fotográfico, que hoje pode ser virtual até que seja impresso no suporte papel e, em seguida, seja rerepresentado pelo meio pintura. A transposição do corpo em performance ou em pose para a superfície da pintura encontra desafios ligados à apresentação desse



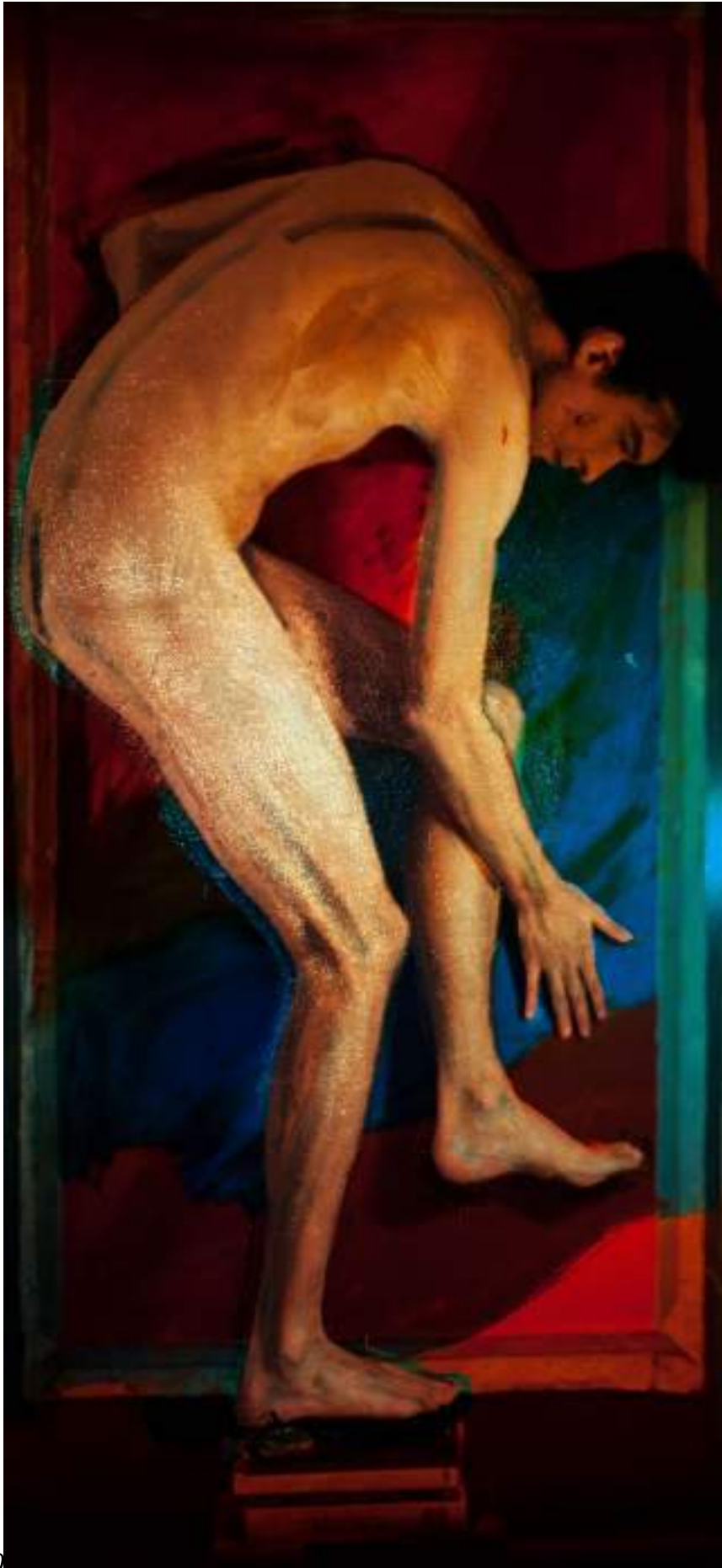
9

corpo em outro tipo de materialidade. Como ponto de partida, o registro fotográfico do corpo em estado de presença, como suporte a tela, como meio, a tinta, e como ferramenta, o cartão de crédito *in válido*, a pintura traz seu primeiro desafio: como transpor as qualidades perceptivas de imobilidade e planaridade da pintura utilizando seus próprios meios? Que direciona à outra pergunta: que qualidades na produção de sentido, a superfície plana de uma pintura pode realizar?

O trabalho prático inclui até o presente momento 82 Pinturas, centenas de híbridos entre pintura e fotografia, os quais nomeio como "Virtuais", e 12 danças em imersão na natureza. A pesquisa em pintura tem início a partir do desejo de transpor meu corpo para a superfície da tela. Em seu estágio inicial, o problema foi conseguir desenvolver uma técnica que revelasse as camadas mais profundas da pintura em sua superfície, em uma tentativa de produzir profundidade a partir da materialidade da própria pintura, sem ter que recorrer a artifícios da geometria perspectiva ou qualquer outra técnica de representação. Para tal, utilizei, e utilizo, cartões de crédito no lugar do pincel, pois com eles consigo deixar "buracos" entre uma camada de tinta e outra. Além dessa possibilidade, os cartões dispensam o cabo da espátula, liberando o punho para movimentos fluídos, que se aproximam da fluidez alcançada na dança, especialmente no *butoh*. Essa característica o coloca como uma ferramenta particular quando se relaciona o ato de pintar ao movimento.

Durante essas primeiras explorações com a matéria e o tempo do atelier, produzi uma série de seis pinturas. Sobre essas projetava as mesmas fotos que deram origem ao processo (o corpo em pose), na tentativa de criar uma imagem híbrida (projeção/pintura) que revelasse em sua superfície a coexistência do material com o virtual. Essa tentativa "artificial" de incluir o virtual por meio de uma tecnologia luminosa no objeto pintura foi abandonada antes de qualquer exposição.

O virtual nessa pesquisa não trata da tecnologia digital, mas da dimensão *in corporal* dos corpos, do que, apesar de coexistir com a matéria no fenômeno da atualização, é *in definida* por não se manter numa mesma direção temporal. Essa aponta, a partir da teorização de Gilles Deleuze, para a potencialização dos efeitos incorporais no ato inventivo como produção de sentido, que se dá na superfície (Deleuze, 1974). Nesse sentido, se distancia de uma análise sobre a relação entre o



objeto artístico e seu observador com base na recepção de signos ou produção de representações.

Essas primeiras experimentações técnicas tinham a intenção de criar uma poética que investigasse os problemas que me provocavam ao longo de anos, como a coexistência entre a dimensão virtual e material, e o trânsito entre interior e exterior do corpo, bem como a produção de sentido a partir da transgressão dos aspectos materiais da pintura, como o plano e a fixidez de sua superfície. Muitos destes questionamentos surgiram com experiências que narrarei ao longo do primeiro movimento desta dissertação.

A pele como zona de limite me instiga por seu paradoxo inerente, pois como demonstra Paul Valéry (1957), e depois desse Deleuze (1974) e Michel Serres (2001), sua superfície é tanto limite quanto profundidade, pois é por ela que se dá o trânsito entre o que está dentro e o que está fora do corpo.

O título - *in definições* - aponta na direção de uma exploração do aspecto de indefinição das relações entre corpo e espaço, sujeito e objeto/ferramenta (Nishida,2012), bem como da indefinição entre a dimensão virtual e material dos corpos. A apreensão dessa indefinição por parte do observador é explorada nesse texto, pelos conceitos de macro e micro-percepção, os quais são investigados por Henri Bergson (2006) e posteriormente por Gilles Deleuze (1996). A separação do prefixo indica a necessidade de incluir o movimento e o sentido de incorporação na análise dos fenômenos.

Já com esses questionamentos me provocando, sofri um acidente de moto no qual fui projetado no ar e rasgado pelo asfalto. Ter sentido na pele, a agressividade da fricção do mundo com meu corpo, e depois de retirar os curativos, visualizar os efeitos dessa fricção, provocou um salto que colocou a pesquisa prática em outro nível de invenção. Arrisco a dizer que a partir desse momento, essa ganhou uma autonomia inventiva que além de mim, inclui outros agentes em seus desdobramentos, o que provocou uma atitude de mínima intervenção em seu devir.



A "intuição de ação", explorada por Nishida, procura dar sentido às relações entre o ser *in corporado* e o meio, a partir da relativização da noção de sujeito e objeto do ato formativo. Esse entendimento sobre a natureza da ação, que para o filósofo, só pode ser expressiva, na abordagem da psicologia cognitiva explorada por Virgínia Kastrup, é sempre invenção de si e do mundo. Para além da quebra paradigmática que a relativização da noção de sujeito e objeto do ato que forma nosso mundo histórico provoca, a inclusão do tempo na exploração sobre o processo cognitivo produz outro contraponto ao projeto de modernidade iniciado pelo Kantismo.

O objeto dessa pesquisa é o trânsito, mas também é o entre. A separação por supostas formas puras, como o homem e as coisas, o sujeito que conhece e o objeto a ser conhecido, é relativizado ao redirecionar o foco da invenção e da análise para a mediação.

O espaço intermediário é onde está a potência inventiva em *In definições*. A distinção e separação formulada por Kant, que coloca o conhecimento em dois pólos, apenas o apresenta, não produz o conhecimento enquanto singularidade. É a partir do espaço intermediário entre os pólos, que *In definições* procura entender tanto a experiência, como as extremidades. E para esse objetivo, o tempo é incluído como meio de produção da diferença.

As experiências em dança, tanto como observador da potência do corpo em performance, como da prática em imersões na natureza, expandem o campo da pesquisa e trazem a materialidade da experiência no espaço para o processo inventivo também em pintura. As primeiras obras partem de fotografias do corpo em pose, para posterior transposição para a pintura. A partir das práticas com a dança Butoh, as fotografias passam a ser retiradas de momentos da dança. Mas não apenas a inclusão do movimento influencia a forma do corpo na superfície da pintura, como a própria ação de pintar e seu resultado sofrem diferenças.

Entre o eu *in corporado* do performer na natureza em ação intuitiva com o meio, para o processo de produção pictórica em atêlier, as aproximações apontadas na pesquisa estão no que move essas ações e em como elas acontecem. Além de



aproximações, há complementaridade entre a experiência de dança na natureza e de pintura em ateliê no que diz respeito ao trânsito entre o corpo e o meio e à formação do ato. A atenção, em estado de *in corporação* das relações do meio com o corpo, possibilitou que a invenção fosse potencializada na sua natureza de intermediação. Potência como relação, que é por si a singularidade, o presente em apresentação, não representado, nem no ato, nem na análise.

A abertura que o Jinem Butoh proporciona para a experiência direta com o que circunda o corpo do performer, o movimento a partir do meio, em negação e afirmação de si, produz um trânsito no qual o foco está em um ciclo de movimento que começa fora do corpo do artista. No processo da pintura, o ciclo de movimento/atenção nasce predominantemente do artista em constante manifestação no espaço e no suporte tela, que passa a exercer influência no ato a partir de sua modificação. Como as experiências em dança tem influenciado o processo e o resultado da pintura, não consigo deixar de pensar em um ciclo inventivo no qual as duas disciplinas se interrelacionam e se complementam.

A pesquisa intenta se tornar um híbrido, não só pelas misturas de linguagens, como na série *Virtuais*, mas por partir de dentro das relações que constituem a invenção. Corpo – meio, matéria – tempo, atual – virtual, são dimensões da mesma relação, indicam a coexistência como condição tanto da existência, como do conhecimento. Em *In definições*, o ato ou objeto artístico se faz em relação com o mundo, é sujeito tornado objeto, objeto tornado sujeito, na invenção de mundo constituído na relação entre matéria e tempo, a partir do desejo inicial do artista.

Os suportes para a produção de sentido em *In definições*, vão da superfície da pintura, da superfície fotossensível, ao movimento do corpo em relação com o meio.

Por se tratar de uma pesquisa que se concentra na mediação entre a prática e a teoria, como estrutura dessa dissertação, inventarei três movimentos como momentos de sua exploração. A expressão *movimento*, em contraponto a *capítulo*, se coloca necessária por traduzir melhor a abordagem dessa pesquisa, tendo em consideração o fato de que *In definições* explora a natureza do ato inventivo a partir do que é constituído em sua *duração*, ou seja, no tempo vivido da experiência.



13

Não interessa aqui fazer um sobrevôo sobre a prática artística, mas compreender que essa só pode ser analisada a partir de sua formação, dos elementos que a constituem como expressão e invenção. O movimento, que só pode acontecer a partir das relações entre corpo, tempo e espaço, se coloca como a tradução mais essencial de todos os atos que envolvem *In definições*, desde o seu desenvolvimento gradual, até seu caráter de *in corporação* nos elementos de sua produção.

O tema da alteridade no processo inventivo, mesmo que de fundamental importância para compreender a qualidade dessa série de trabalho, não será explorado, em razão da complexidade que porta. Aqui apenas cabe o apontamento da necessidade de explorá-lo no futuro. De qualquer maneira, quero aproveitar esse espaço para agradecer às performers, que participaram de uma maneira muito especial e generosa, afirmando a convicção de que sem essa iteração, este trabalho não teria de longe, a dimensão que tem.

No primeiro movimento, tratarei dos acontecimentos que provocaram a pesquisa e seus desdobramentos conceituais. Em um segundo movimento, um aprofundamento nos conceitos trazidos à superfície pelo primeiro movimento e o que implica no entendimento sobre *in definições*. No último movimento, por meio de uma inserção de liberdade na forma e na estrutura do texto, procuro introduzir um devir reflexivo, porém restrito aos conceitos-chaves dessa investigação, que como prática do pensamento, tenha mais afinidade com o processo inventivo de *in definições*.

O índice tem um caráter de órgão, esqueleto, anunciação, organização do que não tem órgão.



14

Movimento 1

A pesquisa *In definições* tem início em 2017 com um estudo no campo da imagem, que relaciona a pintura e projeção sobre a tela, compondo uma obra híbrida que só aconteceria no espaço de exposição. As primeiras experimentações têm como processo a realização de uma fotografia do meu corpo nu, a qual serve de contorno para a figuração, e, posteriormente, por meio de projeção, a sobreimpressão dessa mesma fotografia na superfície da pintura. Como a qualidade da pintura demonstra (pag.32), me encontrava no início do desenvolvimento da técnica com o cartão de crédito como ferramenta.

É importante colocar o fato de que o desenvolvimento dessa pesquisa se faz pela mediação entre elementos de múltiplas linguagens. A formação e experiência em cinema e fotografia, o autodidatismo desde a juventude com o desenho e a pintura, e a mais recente experiência com a dança são responsáveis pela qualidade híbrida do processo inventivo de *In definições*. Para além dessa natureza de indefinição linguística, é importante também fazer emergir da superfície desse texto que o processo, como se deu, foi possível por essa qualidade de mediação entre as distintas disciplinas artísticas, mas que só a linguagem do corpo em estado de presença no tempo e espaço da performance foi potente o suficiente para catalisar todos os movimentos imbricados que o formariam.

O corpo e o movimento se colocam como agentes da ação em todos os processos de *in definições*, seja performático ou pictórico. O corpo em ação no espaço, em *in definição* com o meio, é a experiência que fundamenta a invenção de um mundo particular, que busca a singularidade e a diferença por meio das relações. A superfície pele e a superfície da tela de pintura são, resguardando suas particularidades materiais e virtuais, matrizes de produção de sentido, e o que fundamenta essa produção, é o movimento.



15



16

Mesmo que as primeiras pinturas fossem iniciadas a partir de fotos em pose, na ação de pintar, o movimento sempre esteve presente como mediação das agências para a produção de sentido que se opusesse à representação. Mas à medida que o Butoh foi introduzido na pesquisa, essa mesma ação de pintar foi modificada, e conseqüentemente, as pinturas. Essa diferença se demonstra evidente ao ver as singularidades entre uma série e outra.

A escolha inicial pela pose acontece devido a uma necessidade de partir da pintura e sua tradição. Calcada em paradigmas antigos sobre a reconstituição do movimento, a pintura, antes do surgimento da fotografia e do cinema, o faz por meio de formas eternas e imóveis a partir de elementos inteligíveis e transcendentais, a pose. O "instante privilegiado" (Deleuze, 1983) do movimento se coloca como tentativa de exprimir uma síntese de um todo, sendo toda passagem até esse ponto culminante, desprovido de interesse.

A ideia de uma forma transcendente se refere a um extra-corpo que está fora do espaço e do tempo das relações. As poses no início de *In definições* se referem a um instante de movimento, artificialmente produzidas pela imobilidade da postura. A dança já tem influência na pose que serve à pintura, mas essa ainda se faz pela imobilidade do posicionamento para a câmera fotográfica. A partir da quinta série, o registro é feito com vídeo e o movimento passa a estar em todos os processos.

O desejo de diálogo com a dança, que surge ao assistir o espetáculo de Butoh "Fukushima mon amour", de Tadashi Endo¹ dois anos antes do início da pesquisa, aliado ao desejo de fazer uma pintura que dialogue com seu próprio meio, parece ser a razão desse hibridismo entre a tradição da pintura e a construção de uma postura que pode estar em qualquer instante do movimento. Nesse sentido, esse momento da pesquisa dialoga com a "análise sensível do movimento" (Deleuze 1983) trazida pela ciência, mas por meio da artificialidade da pose para a, fotografia, que ainda é calcada na "síntese sensível do movimento", em função do ato de posar.

1 - Espetáculo Fukushima mon amour, realizado na cidade de Brasília, em 2014, no Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal.



A revolução científica moderna constituiu em referir o movimento não mais a instantes privilegiados, mas ao instante qualquer. Mesmo que o movimento fosse recomposto, ele não era mais recomposto a partir de elementos formais transcendentais (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes). Em vez de fazer uma síntese inteligível do movimento, empreendia-se uma análise sensível. (Deleuze, 1983, p.9).

O ideal de eternidade e transcendência da imagem, reproduzido ao longo de séculos pela Pintura, é colocado em xeque quando a ciência direciona seus esforços à análise do movimento a partir do que lhe é universal. Com isso, não mais se privilegia a forma como símbolo de um mundo ideal, mas como fragmento de um todo que pode ser apreendido.

Faz-se necessário colocar a distinção entre a fotografia instantânea - que caracteriza o cinema; a fotografia espontânea, que influenciou a pintura moderna, com suas imagens do instante - e a fotografia posada, de retrato, que segundo Deleuze, “pertence a uma outra linhagem” (1983, p.10). É a partir desse retrato posado, que em seus primórdios a fotografia imita a tradição pictórica, que *In definições* começa. Mas também revela um desejo de captar um momento qualquer do movimento, intenção imitada pela pintura em razão do surgimento da fotografia.

O cinema, que em seu início tinha mais relação com a modernidade por sua natureza de alinhamento com o princípio de análise sobre o tempo que a ciência empreendia, ainda tinha uma projeção frágil sobre a possibilidade de se tornar uma linguagem artística. E essa fragilidade se devia à mimese que empreendia com as outras linguagens, como a pintura e o teatro.

Essa indefinição estética revela o cinema primitivo como um híbrido em estágio de individuação, um elo cambiante entre a tradição aristotélica e o projeto de modernidade. Em conformidade com a subversão do princípio de individuação que Gilbert Simondon (1964) efetua com a metafísica dualista, aqui o termo indica uma realidade relativa, uma determinada fase do ser, dependente da realidade pré-individual. A identidade, que o cinema veio a conquistar, trata de uma fase posterior ao processo instável e dependente de individuação. Dependente não apenas do que existe antes dele, mas do meio que o cerca.



A zona de instabilidade é privilegiada no processo de *in definições*, pois a fragilidade do momento de individuação é acompanhada da possibilidade de novas relações. As fricções com as ideias e matérias de distintas tradições e disciplinas fazem parte do processo de individuação dessa série de trabalho.

IN - 2

As pinturas nesse momento (2017), que podem ser vistas na sequência do *virtual* a seguir, trazem a figuração do corpo e em abstração o fundo, procurando chegar a uma imagem que apresente em sua superfície, uma dinâmica corporal com qualidades de profundidade e de movimento. Como alternativa ao uso de pincéis e por achar que o uso de tal ferramenta não me permite criar as texturas que produzem tal profundidade, optei por usar cartões de créditos como ferramenta. Os cartões possibilitam, ainda, flexibilidade, por oposição à espátula, liberando o punho para movimentos fluídos.

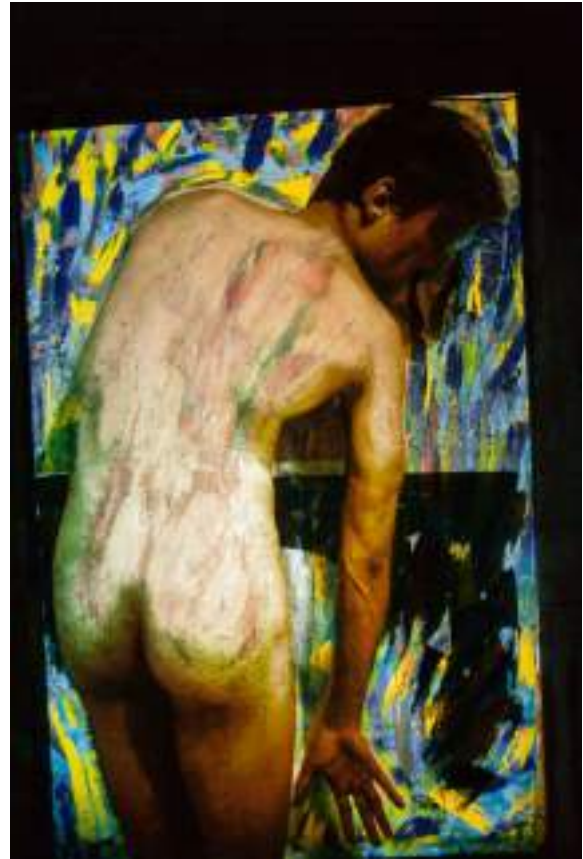
Interessava-me a sobreposição de cores de forma que essas não fossem cobertas em sua totalidade, revelando assim, o tempo e o processo da pintura. Essa técnica tinha como intenção aproximar a superfície da tela de pintura da materialidade do corpo (pele, carne, músculos, ossos, veias...). Por outro lado, a sobreimpressão da projeção foi uma tentativa de fundir essas camadas pictóricas com a sua cor luminosa e virtual, produzindo assim, uma aproximação entre o material e o virtual. Sua exposição teria que acontecer em um ambiente escuro, o que demanda um alto custo com projetores. A ideia foi logo abandonada, não pelo custo de exposição, mas pela pintura ter amadurecido após essas primeiras experimentações e assumido seu suporte como linguagem.

Esse é um momento de instabilidade do processo de individuação dessa série de trabalho, um híbrido em formação. Tudo que se desdobrará a partir dessa fase inicial, se relaciona com a assimilação da ferramenta como agente de definição da poética, com a construção de um corpo com intensidades próprias e com o tempo, ou a duração da invenção.





20



21

As escolhas sobre os materiais não são tão planejadas como podem parecer, as ferramentas vão se constituindo na fricção com a materialidade do ateliê, do que lá se encontra, como o cartão de crédito, e depois o rolinho de madeira. Nesse sentido, valoriza-se na pesquisa uma *in corporação* no espaço *in determinável*, conceituado por Nishida Kitaro (2012) como basho, que será exposto no segundo movimento desta dissertação. Procura-se também, em aproximação à compreensão de Virgínia Kastrup (1999) sobre os processos inventivos, uma sensibilidade para os signos dos materiais, em detrimento da resolução de problemas pela via da reconhecimento, que trata da etapa do processo cognitivo posterior à experiência, quando se faz necessário estabilizar as percepções para dar-las sentido. O que interessa à *In definições* é o momento instável de invenção do processo cognitivo, que se dá no presente da relação com a matéria.



22

Como menciono anteriormente, antes de terminar uma série de seis obras, sofro um acidente de moto no qual meu corpo é projetado e arrastado no asfalto por quase 30 metros. Em frente à via do acidente, no Taguaparque-DF, há um escritório da administração e um segurança de plantão noturno, que liberou o acesso ao banheiro e a um chuveiro na área externa. Estou com dois amigos que testemunham o acidente de dentro do carro, que vem logo atrás. Tiro a roupa, mesmo a contragosto do segurança e tomo a ducha, deixando a água cair nas feridas. A sensação de dor é uma das mais intensas que já experimentei, ao ponto de exclamá-la em grito. Vou pra casa com a moto, depois de um amigo desempenar o pedal do câmbio. Uma leve dor na cervical me acompanha por alguns meses, mas hoje não há sequelas.

No dia seguinte, sou acompanhado ao hospital e faço os curativos. Quando retiro as gazes e vejo a textura das feridas, percebo que essas são muito semelhantes ao que venho pesquisando com o uso dos cartões de crédito. A profundidade visualizada nas feridas provoca um salto abissal na qualidade da pintura. A imagem das feridas, com suas dilacerações e profundidades, provoca em mim inúmeros *insights* sobre o limite do meu próprio corpo e as possibilidades de o transpor.

Sentir na pele, na materialidade do meu corpo e do mundo, e na sua relação de agressividade, (pois o asfalto transpassou a pele), fecha um ciclo de pesquisa em vida, a qual teve início com experiências mentais, no campo da percepção, como será explicitado ao expor as motivações para essa investigação.

É só a partir da materialidade das feridas, que consigo de fato encontrar a singularidade na maneira de transpor meu corpo para a superfície da tela. A imagem do corpo em profundidade e suas texturas se assemelham a um tipo de textura que vinha conseguindo a partir da utilização do cartão de crédito como ferramenta para colocar a tinta na tela. Já me interessava produzir profundidade na superfície a partir da técnica pictórica, mas só quando tenho minha pele atravessada pelo asfalto que compreendo todas as potencialidades de tal pesquisa em pintura.



Esse acontecimento me levou à realização de uma sessão fotográfica com o corpo nu e as feridas expostas ao lado dessas pinturas que antecederam o acidente:



24



25



26



27

Durante o período de reabilitação do acidente, o corpo está debilitado, e à medida que definha, *in definições* germina. O rasgo e a perda não são apenas consequências físicas, mas provocam um tal nível de introspecção que fazem emergir uma diferença na consciência tanto do corpo, como da possibilidade de se expandir para fora desse, seja na pintura ou na dança.

Como será explorado mais à frente nesse texto, o processo de construção para si de um corpo com intensidades próprias demanda a destruição das relações pré-estabelecidas entre as partes desse. O filósofo Gilles Deleuze, com o psicanalista Félix Gattari, exploram diversas maneiras de destituir essas relações orgânicas que limitam a experiência do corpo e do indivíduo, no capítulo de Capitalismo e Esquizofrenia, no qual desdobram o conceito de Corpo Sem órgãos (CSO), de Antonin Artaud, muitas delas a partir da dor e do trauma.

Com esse texto, busco um entendimento sobre esse processo traumático na construção de *in definições*, bem como sobre a coexistência da necessidade de contruir para si um CSO, com o desenvolvimento dessa série de trabalho. Por agora, penso ser mais importante deixar evidente os pontos que ligam as experiências ao desenvolvimento da prática nesse início do processo.

Após essas fotografias que colocam meu corpo e as pinturas em quadro com a intenção de demonstrar a similaridade das texturas de ambas as superfícies, faço uma sessão de fotos, também em pose, mas já sem as pinturas. Essa sessão foi realizada quando as feridas já estavam secas. Percebo que as pinturas, por um momento, deixaram de ser minha principal preocupação, para permitir a concentração na minha experiência com o próprio corpo. Preciso partir tanto de sua superfície, como da ressignificação de suas relações internas, para que possa expandir suas intensidades para outras superfícies e o espaço.

O corpo adquire uma propriedade específica na construção da pose e são vislumbradas maneiras de desfigurar suas partes, fazendo com que seu desenho tenha uma unidade estranha, incomum. Para que seja construído um desenho singular do contorno desse corpo, opto por fotografá-lo lateralmente, pois assim



28

consigo, mais explicitamente, essa unidade. Aqui, já se demonstra por meio da poética, a tentativa de desorganizar as partes do corpo com a intenção de inventar a singularidade, tanto da forma, quanto da intensidade. O processo de destruição dos órgãos para a construção de um corpo específico e autêntico começa a se colocar na pesquisa como uma das principais motivações e desafio.

As imagens que dali surgem fazem com que a pesquisa se debruce sobre a densidade corpórea de maneira intensa, o que influencia a produção das primeiras pinturas de *In definições*.

Além de encontrar uma maneira específica de posicionar o corpo para a câmera, após o acidente, o uso da ferramenta cartão começa a ganhar propriedade, permitindo a transposição do corpo em pose para a superfície da pintura com uma qualidade nova, que as anteriores não possuíam. Esse desenvolvimento técnico, que ocorre imediatamente após a retomada na prática da pintura, é fruto de uma tomada de consciência sobre as próprias intensidades, e essa, responsável por uma habilidade de interagir intuitivamente com os materiais e ferramentas, partindo do corpo como uma.

A partir da reflexão sobre a natureza da interação humana com o meio, antes de essa ser objetificada ou representada pela ciência, psicologia ou pela filosofia, o filósofo Nishida Kitaro investiga essas relações a partir de uma noção de incorporação (*embodied implacement*)², seja ela do ser em seu próprio corpo, como desse ser incorporado no espaço. Como desdobramento dessa reflexão, Nishida afirma que necessariamente interagimos com o meio a partir do uso de ferramentas, a começar pelo entendimento do corpo como tal. O sentido de incorporação determina o uso de ferramentas como condição de toda ação.

Sem um corpo não seríamos capazes de ver nada por meio do movimento. Podemos pensar no corpo como o sujeito corporificado do movimento. E, inversamente, é por meio do movimento que se vê (outros) corpos. Fazemos ferramentas com as nossas mãos e fazemos coisas com ferramentas. Uma ferramenta é algo separado do nosso corpo, é uma coisa. Porém, é através do reconhecimento das ferramentas que se conhece o corpo. (Nishida,2012,p.107)ⁱ

² O termo utilizado por Nishida Kitaro, "embodied implacement", guiou a tradução para "incorporado", já que o termo "implacement" não encontra tradução no dicionário.



Em acordo com Bergson(2006), que aponta o “acesso imediato” como primeiro contato da consciência com a matéria, Nishida indica a existência de um *logos* dialético do mundo que antecede a invenção ou qualquer tipo de reflexão que o humano possa fazer. Nós participamos desse *logos* por meio do que Nishida intitula “intuição-ação”, e o fazemos necessariamente pelo uso de ferramentas. Para Nishida, nossa auto-consciência é construída no constante trabalho de interação com o ambiente. Nesse *logos* dialético³, somos determinados pelo ambiente e trabalhamos ativamente sobre ele. Recebemos informação e somos negados, mas nos afirmamos em nossos atos. Ver e agir não são atos independentes, mas contraditórios e complementares

Ver as coisas, isto é, compreendê-las em vista do que elas são, já implica agir sobre elas, dando-lhes forma dentro do contexto do dado mundo histórico. A intuição-ação descreve esta dialética de ver as coisas trabalhando sobre elas, em interatividade com o mundo. Este conceito toma a noção anterior de autoconsciência e a estende ao campo da ação concreta, na qual o eu, o corpo e o mundo são inseparáveis. (Nishida,2012, p.120)ⁱⁱ

A reflexão de Kastrup, que divide o fenômeno da cognição em dois momentos, sendo o primeiro relacionado ao tempo, à invenção, à diferença, à instabilidade e à intuição, e o segundo à estabilização, à repetição e à representação, é análogo ao pensamento de Nishida, o qual afirma que no fenômeno da auto-consciência existe um conhecimento imediato anterior a qualquer tematização, que é produzido a partir da ação. Entretanto, nota-se que o desvio da observação para os atos determinantes que Nishida empreende, proporciona um ponto de vista interno às relações, no qual sujeito e objeto são transformados mutuamente. Esse momento inicial da cognição teria maior relação com a complexidade de elementos que constituem a experiência, em uma dimensão de ação dialética, portanto direto com a matéria e o tempo, enquanto que em um segundo momento, há uma separação dessa complexidade da experiência, para que sejam construídas interpretações que estabilizem a percepção.

³ A dialética de Nishida, que é referida nessa pesquisa, difere daquela de Hegel por conter a ideia de auto-negação e incorporação. Por mais que seu contraponto à dialética hegeliana percorra um caminho distinto da filosofia da diferença, colocada por Gilles Deleuze, seu pensamento não a oferece oposição, pois assim como o filósofo francês, Nishida não baseia sua filosofia na ideia de representação. Com raízes no Zen budismo, Nishida intenta promover o diálogo da epistemologia oriental com o ocidente, e ao fazê-lo, se apropria de termos da tradição filosófica ocidental. A tentativa de universalização que permeia a obra do filósofo é caracterizada pela assimilação parcial da linguagem ocidental, mas o faz por meio do desvio, desvio esse que tem o objetivo de apresentar o pensamento do extremo oriente no interior do sistema instituído pela filosofia.



Nishida Kitaro afirma que tanto o corpo como a consciência estão incorporados em um espaço indeterminável, cada qual portando suas qualidades, no qual há uma lógica de auto-determinação a partir da natureza auto-contraditória do mundo. A auto-consciência estaria em um *basho* do “nada verdadeiro” (Nishida,2012), enquanto que o corpo estaria imerso em um “nada” expresso por *basho*. A partir desse entendimento, o filósofo revela que tanto nossa auto-consciência como nossos corpos são em verdade, auto-determinações dessas dimensões de existência. A partir dessa cosmovisão, o fenômeno da auto-consciência, da cognição, da ação do corpo, e da invenção, são, em um primeiro momento, inseparáveis de todos esses elementos que a formam. Em um segundo momento, quando precisamos estabilizar e dar forma às percepções, ocorre uma separação da experiência dessa complexidade dialética que a constitui inicialmente.

O processo inventivo de *in definições* privilegia o momento no qual as relações entre corpo/ferramenta, cognição e ato estão *in corporadas* nessa dialética de auto-determinação e como será visto mais à frente, pela duração. Essa intenção revela o objetivo de inventar um mundo que não se constrói pela via da representação.

Essa qualidade dos atos formativos(Nishida,2012), que para o filósofo, é universal quando se investiga as relações do ser *in incorporado* com o meio, pode ser potencializada na ação inventiva em razão da prática e da indistinção entre o sujeito que promove a ação, a ferramenta e a coisa que se opõe a essa ação, no caso, a superfície da pintura e seus materiais. A superfície da tela de pintura deve portar uma qualidade de produção de sentido que é construída pela indistinção, no ato de invenção, entre o meu corpo, as tintas, o cartão, e o espaço em que tudo isto está incorporado.

Eu afirmei que a coisa é persistentemente oposta ao Eu e que nosso fazer coisas com ferramentas é *techné*. *Techné* não é algo que pertence ao sujeito (epistemológico). Significa que o Eu entra na coisa, e a atividade da coisa se torna a atividade do Eu. (Nishida, 2012, p.118)ⁱⁱⁱ



31

Diferente da polarização entre sujeito e objeto, do sujeito ativo que conhece, e o objeto passivo que se dá a conhecer, Nishida invoca a indeterminação da agência na ação. Essa deve incluir múltiplas agências a partir do entendimento sobre o ato formativo, de ver e agir sobre as coisas, tendo em conta a natureza auto-contraditória da realidade. Se o mundo nos nega, esse participa ativamente do ato. E se fazemos uso de ferramentas, partindo do nosso corpo como condição para se afirmar diante da negação do meio, essas não podem ser analisadas apenas como objetos, mas como agentes de intermediação do sujeito, e de formação de qualquer ato.

De um ponto de vista diverso da fenomenologia de seu tempo, que concentrava a observação nos mecanismos perceptivos do sujeito que conhece, Nishida direciona seu olhar analítico para a formação do ato dialético entre o ser *in incorporado* e o meio, também incorporado.

V -1

O aperfeiçoamento da técnica com os cartões na pintura fez com que essa ganhasse autonomia e deslocou a projeção para a impressão em suporte fotográfico. Esse deslocamento não se dá apenas para fora da pintura, como parte de dentro dessa, de seu processo. Ao usar a projeção para o desenho do corpo com maior precisão, começo a pintar a tela desenhada ainda com a projeção ligada.

O efeito que surge da mistura de cores, uma material, outra luminosa, e o brilho gerado pela incidência da luz projetada sobre o óleo de linhaça, torna possível a invenção de uma imagem híbrida, que intersecciona qualidades de ambos os suportes. A imagem resultante dessa sobreimpressão é fotografada e seu produto, impresso. O título da série (*Virtuais*) se relaciona com a natureza dessa intersecção, já que o corpo só se encontra materialmente presente no primeiro ato fotográfico. No momento da hibridização, não há mais a presença corpórea - ela é projetada sobre a pintura - o que distingue essa técnica da projeção ou pintura sobre a pele. A partir desse momento, surgem as primeiras obras da série que intitulo como *Virtuais*. A sobreimpressão de imagens, sendo uma material e outra virtual (ou luminosa), na mesma superfície - sofre a separação para dois suportes, o pictórico e o fotográfico - constituindo duas séries de trabalho.



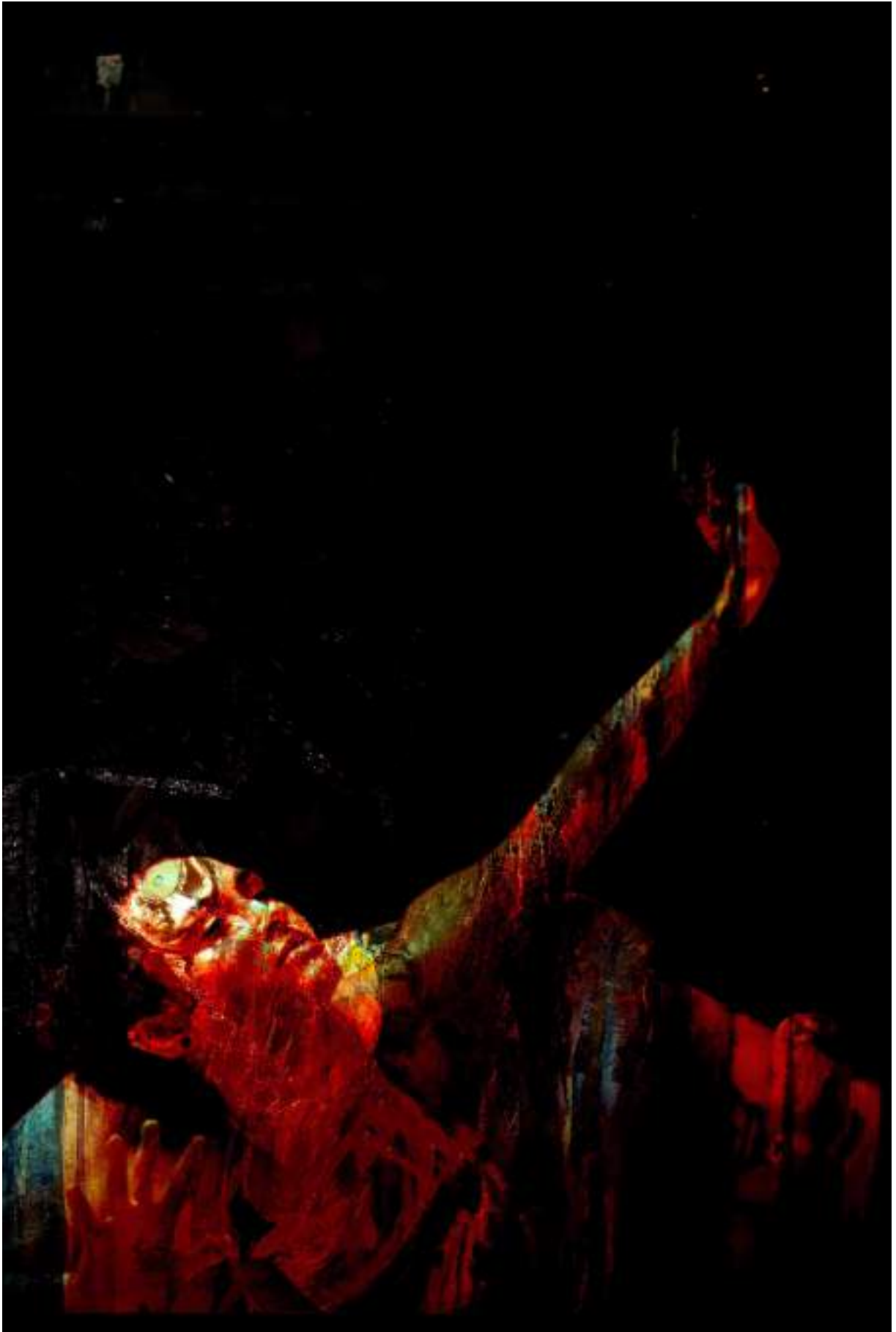
32 33

Existem muitos exemplos de pesquisa no campo das artes visuais que interseccionam a pintura com a fotografia. No cenário contemporâneo, o que percebo é que em boa parte desses, a mimese da pintura com a tridimensionalidade é o objeto da investigação poética. A fotografia funciona mais como registro com a possibilidade de produzir ilusão do que como provocadora de uma intersecção dialética. O artifício tecnológico da ilusão ótica da fotografia é usado para produzir uma confusão perceptiva entre o que é dado do mundo e o que é “simulado” como pintura. O diálogo parece estar no que uma ajuda a outra a enganar a percepção.

Liu Bolin, artista performático chinês, produz registros fotográficos de performances nas quais “invisibiliza” seu corpo em espaços públicos. O artista provoca a partir dessas ações e registros, a discussão sobre as relações entre indivíduo e sociedade. Poeticamente, *In definições* se aproxima do trabalho de Bolin pela indefinição criada entre corpo e espaço, porém, a pintura aqui se coloca como artifício de ilusão ótica. Além disso, seu trabalho tem outra intenção conceitual ao discutir o lugar do indivíduo na sociedade.

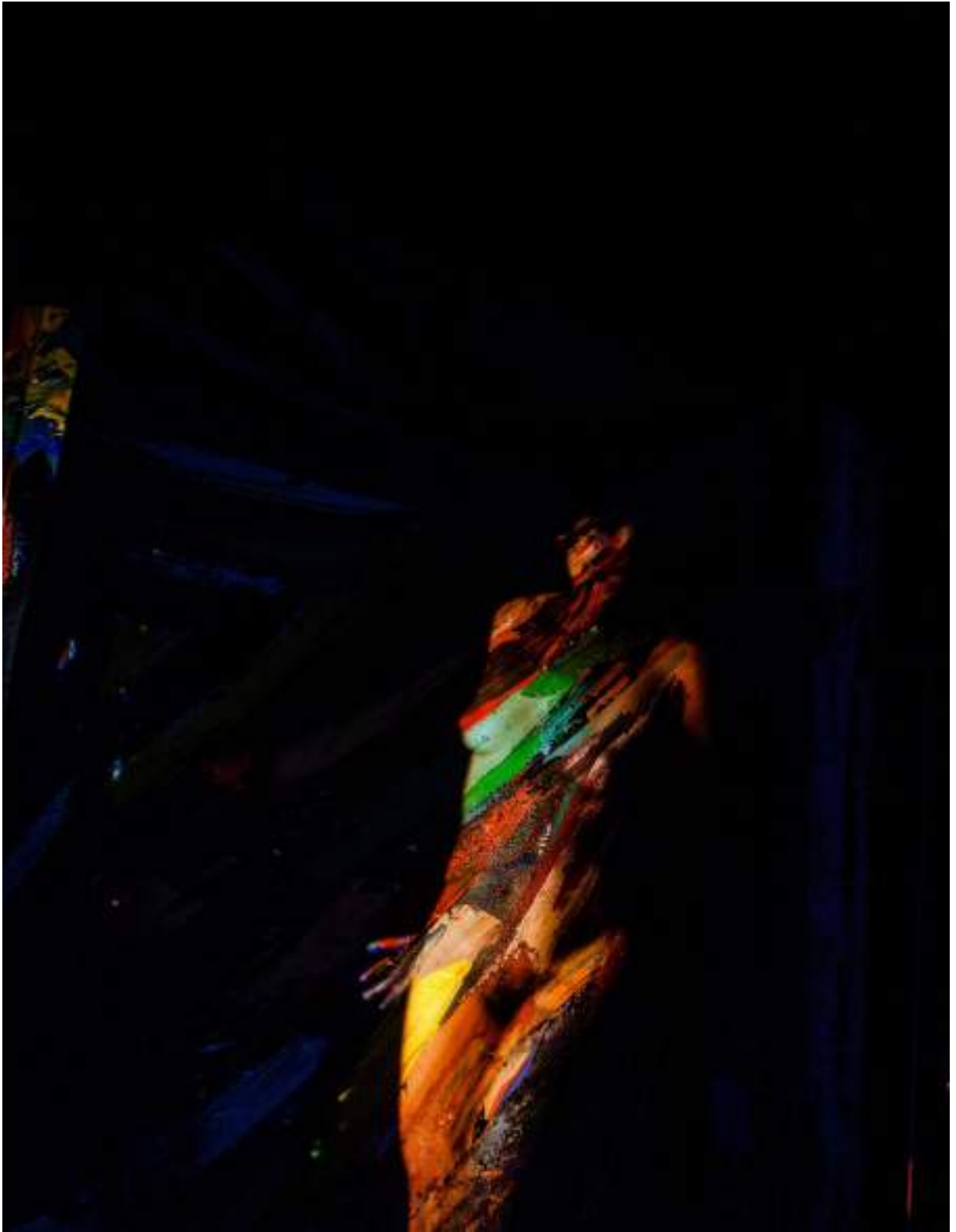


34



Alexa Meade, partindo da mesma técnica de pintar o corpo com tinta de pintura, difere de Lui Bolin ao fazê-lo em outros corpos e ao pintar também o espaço ao redor. Não há a intenção de invisibilizar o corpo no espaço, mas de mimetizá-lo com a textura pictórica. Ao fazê-lo, a profundidade revelada na imagem fotográfica é transformada na profundidade artificial das cores pinceladas. Meade Faz o caminho contrário da representação do mundo tridimensional na superfície bidimensional do *trompe l'oeil*, o que torna seu trabalho singular. Como a artista deseja, ao mimetizar o mundo com a máscara da pintura na própria superfície desse, a profundidade é abstraída e conseqüentemente, deixa de ser apreendida.





37

A máscara de pintura mimetiza o que está diretamente abaixo dela. Nesse sentido, eu sou capaz de tirar uma cena em terceira dimensão e fazê-la parecer em segunda dimensão. (Alexa Meade, 2013)^{iv}

A artista faz trabalhos customizados, nos quais pinta e fotografa pessoas que a contratam, para que possam postar nas redes sociais. Seu trabalho tem um viés de espetacularidade, o que a tornou muito popular ao redor do mundo.



38

Existem muitos outros exemplos com essa qualidade que alcançam um primor estético particular, mas não interessam a essa análise por se tratarem mais de aproximações da fotografia com a pintura, e menos de um diálogo inventivo que possibilite uma terceira.



Há ainda casos nos quais a investigação se dedica à fotografia produzir os efeitos da pintura. Nessas o tema foge à representação e se dedica a produzir imagens fotográficas que se assemelham a uma pintura abstrata. O material utilizado para a formação da imagem no suporte fotográfico é a própria luz, o que justifica o diálogo por demandar da fotografia seu material mais elementar para construir uma imagem “pictórica”. Assim a intersecção se dá pelo diálogo entre a materialidade de um suporte, com o efeito que tradicionalmente é do outro.



40

Usando um filme 35mm, eu quero explorar a relação entre pintura e fotografia por meio do uso da luz. Inspirada pelo movimento impressionista, eu procuro criar fotografias que parecem mais pinturas que imagens, e fazer o observador questionar o que realmente ele está vendo. (Hi, 2017)^v



41



42

A série *Virtuais*, também procura investigar o espaço onde nada se define. É de fato, onde *in definições* se encontra como meio, meio de passagem entre uma materialidade e outra, entre uma linguagem e outra, e aponta para o aspecto virtual do mundo. Flora Borsi, uma fotógrafa Húngara, se aproxima desse aspecto de mediação entre as linguagens ao partir da manipulação digital. Tendo o suporte fotográfico e a intervenção digital como ferramentas, a artista reproduz a textura própria da pintura em fricção com a fidelidade fotográfica.

A imagem abaixo, em especial, alcança a fricção potencializada pela manipulação da imagem, que me faz perguntar se existe um limite assinalável entre as duas linguagens. Nesse caso, a manipulação digital é o que de fato se coloca como mediação, produzindo uma outra coisa, e demonstra o poder da imagem pictórica, sem utilizar de nenhum de seus materiais.





44



45

Notável é o fato de que a indefinição pode ser simulada, como nos primeiros exemplos, por meio do artifício da ilusão e mímese, ou, como no caso da fotografia acima, pela assimilação de uma linguagem por outra, o que resulta em uma terceira e individualizada expressão visual. O que caracteriza o híbrido como linguagem é sua natureza de indefinição e individuação. Ele não se constitui como linguagem, porque é singular, sua natureza não se define, pois se origina a partir da relação entre dois, está indefinidamente no meio.

A série *Virtuais de in definições* foi inicialmente produzida durante o processo da pintura, e surge das possibilidades que a técnica utilizada para o desenho proporciona. A projeção, que antes era sobreposta após a pintura ser realizada, passa a servir como uma câmara escura⁴ para que o desenho seja realizado com exatidão. Essa técnica de projeção para o contorno do desenho é utilizada na história da Pintura desde as primeiras experiências com a transposição ótica do mundo para uma imagem refletida em uma superfície.

Essas experiências com a câmara escura, que fazem parte das primeiras tentativas de apreensão da realidade que a fotografia veio realizar, são desdobramentos do mesmo desejo que instituiu a tradição da Pintura e inventou a Fotografia, o desejo de reproduzir o mundo em uma superfície sensível. A principal característica dessa reprodução, que difere do objeto reproduzido, é sua natureza de imobilidade e planaridade. Como nasce o artifício da transposição, nasce o desejo de transgredir essa natureza, o que levou a grandes conquistas estéticas em ambas as linguagens. O que me fascina é justamente o desafio de apresentar um paradoxo, o imóvel sensivelmente móvel, e o plano sensivelmente profundo. Claro que o paradoxo só se apresenta quando o observador é incluído, mas é para quem o objeto visual é realizado.

Usarei outra imagem de Flora Borsi, para demonstrar as diversas qualidades e caminhos com que a intersecção entre as linguagens pode contribuir para a produção de profundidade sensível na superfície. No caso das duas imagens da artista, a profundidade é produzida por caminhos completamente distintos.

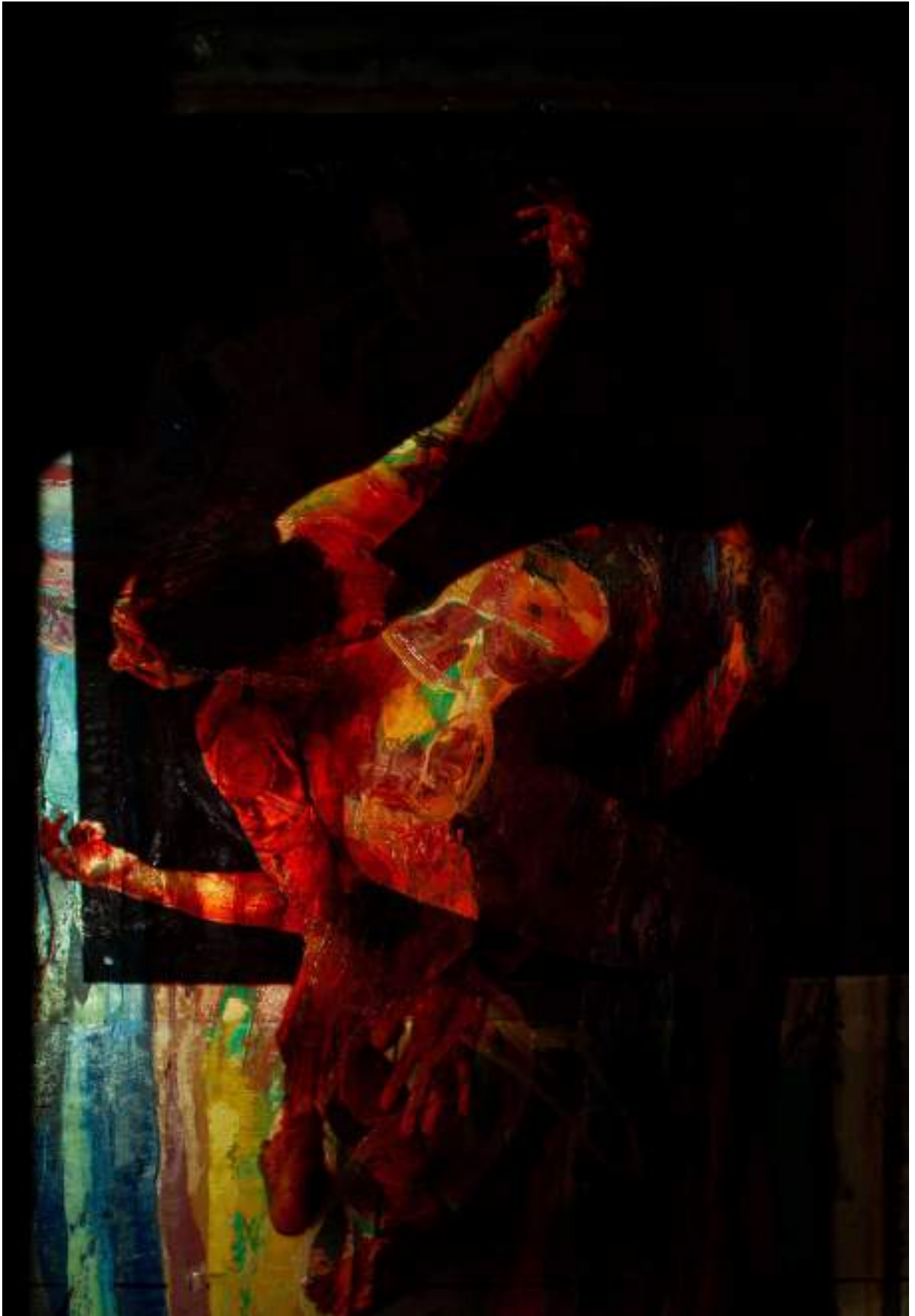
4 Equipamento ótico inventado no período do Renascimento por Leonardo Da Vinci, mas seus princípios remontam ao sec. V e VI a.c. Se trata de caixa fechada com um pequeno orifício que permite a entrada de luz, e na parede oposta a esse orifício, uma superfície sensível à luz.



46

Na primeira, a diferença de tratamento entre o rosto e a mão da figura é responsável por uma produção de camadas heterogêneas, que ao se friccionarem, imprimem profundidade. Na segunda, a planaridade é levada ao extremo por meio da cor, mas mesmo que isso faça com que a profundidade de campo seja reduzida, a provocação que a irrealidade dessa fusão realiza na percepção faz com que um espaço sensível seja criado, um espaço de indefinição, portanto profundo:





A invenção do híbrido entre a pintura e a fotografia nasce, não apenas do desejo subjetivo do artista em misturar as linguagens, mas das relações já implícitas em todo o processo de desenvolvimento das duas linguagens. Os desejos e as fricções já existem antes que as duas viessem a conviver lado a lado. Quando incluo a tensão entre ambas no processo de *in definições*, essa não acontece apenas por imposição do desejo de diálogo, mas por amálgama processual. São linguagens que naturalmente se interseccionam em razão das técnicas e processos envolvidos.

Para que fique mais claro como a série *Virtuais* é constituída, explanarei detalhadamente o processo: Na primeira e segunda séries, após a tela ser esticada e imprimada, pintava com alguma cor partes da tela. Com uma performer convidada ou com meu próprio corpo em pose, ou em dupla, fazia um primeiro registro fotográfico desses corpos, com essa tela ao fundo. Em seguida, projetava essa foto do corpo em pose para realizar o contorno do corpo em carvão na tela em branco. Com o desenho concluído, começo a pintar a primeira camada de tinta óleo, (diluída com óleo de linhaça) com pincel e com a projeção ainda ligada. As cores registradas na fotografia, sendo essas, as pintadas, ou da pele desses corpos, são sobrepostas às cores colocadas na segunda camada, produzindo uma fusão cromática entre a cor projetada e a cor pintada. Em seguida, faço um segundo registro fotográfico como produto final. A luz do projetor, ao incidir sobre o óleo de linhaça, produz um brilho que caracteriza a série *Virtuais*, principalmente nas primeiras séries, quando a tinta ainda se encontrava fresca.

Essa primeira e segunda séries dos *Virtuais*, os quais eram produzidos no mesmo tempo do ato de pintar as primeiras camadas da pintura, dá lugar a um outro processo. Sofre a separação do processo da pintura a partir da terceira série, quando começo a usar uma única pintura abstrata como superfície para a sobreimpressão da projeção de todos os registros de determinada série de poses, não mais a pintura que se relacionava com um só registro.

Essa separação de processos fez com que o número de obras *Virtuais* multiplicasse, pois não mais dependia do seu espelho em pintura, o que permitiu a projeção e refotografia de dezenas de registros. Quando escrevo refotografia, quero especificar que se trata da segunda fotografia envolvida na constituição dessa



imagem, sendo uma primeira, registro da pose ou dança, e essa segunda, o registro da projeção da primeira foto sobre a superfície da pintura.

A fotografia no verso anterior é produto de uma série de poses sob um fundo negro projetada sobre uma única pintura abstrata. Na parte negra da fotografia, a pintura é negativada, apenas alguns brilhos são revelados em razão do óleo de linhaça; onde há a superfície dos copos em pose, as cores da pintura são somadas à cor da pele.

IN - 3

Espaço habitação/trabalho

Assim que tomei a decisão de levar a pesquisa à um patamar de produção profissional, logo após a realização da primeira sessão de fotos em pose, mudei o atêlier para um espaço que a comportasse. Entreguei o apartamento em que morava e aluguei outro baseado em parâmetros de espaço e circulação de ar - em consideração ao fato de que vivo no mesmo espaço em que pinto e estoco as obras em tinta óleo - para que fosse possível conviver com o cheiro da tinta e ter espaço para estocar a produção. Dois anos e, mais de 80 pinturas e centenas de fotografias depois, já sinto a necessidade de mudar para um espaço ainda maior, pois a pintura tomou o lugar da moradia.

Dividir, coexistir, ser e fazer, dançar? Agora que parei para escrever esse texto que as fichas caem, consigo ter a dimensão e o distanciamento necessário para compreender certos aspectos desse processo inventivo que, como Kastrup (1999) anuncia, é sempre invenção de si mesmo e de mundos num mesmo ato. Onde e como tenho vivido nesses dois últimos anos de pesquisa não foi uma questão durante o processo, foi fato e necessidade. Mudança de imóvel realizada, de um lado para o outro da via Estrada Parque Taguatinga - DF, de um para dois quartos, sendo um destinado ao depósito dos trabalhos que fossem realizados, uma varanda para



50

guardar coisas, e uma sala mais ampla do que a anterior, para pintar. Com ótima ventilação de ar, como dito acima, pois o apartamento é vazado, e possui vista ampla para a periferia de Brasília. Sol poente no atêlier, nascente no quarto.

Ao menos para mim, fica claro agora, que todas as minhas ações, estados, e comprometimentos se relacionavam no fazer a pesquisa. Fazer pintura, fazer pose, fazer fotografia, pagar tinta, não pagar contas, fazer dívidas, fazer oficina de butoh, não fazer canal dentário, fazer amor, fazer raiva, surtar, brigar, não dormir, dormir, não cozinhar, beber, não viajar, viajar, trabalhar, não trabalhar, estar, não ficar. Poderiam ser essas as palavras com maior carga de fricção com o mundo durante esse processo.

Percebo que toda essa materialidade da pesquisa, tem por natureza um tipo de caos criado pelo conjunto de práticas que iniciaram a invenção de um corpo sem órgãos, que também poderia associar com a invenção de um mundo particular. A experimentação gerada por todo esse processo caótico, é extensão de outro caos mais interno, desorganizante - e agonizante para perder suas funções inventadas pelo conflito e assimilação com o modelo orgânico – exterior. Deleuze e Guattari discorrem sobre a invenção de um Corpo sem Órgãos (CsO) como uma necessidade do desejo. Necessidade de pulsar intensidades que não são possíveis em uma constituição orgânica que tem só um objetivo; manter o funcionamento da organização individual e social da vida.

Na invenção desse CsO, podemos dizer que são muitas as práticas para destituir as intensidades funcionais e tornar possível a manifestação de outras intensidades, essas já deslocadas da existência de um órgão ou da relação entre eles. Nesse sentido se pretende a perda dos órgãos, ou sua destruição. Deleuze, com o psicanalista Félix Guattari, ao discorrerem sobre o CsO do tipo sadomasoquista, colocam a ideia do “programa” como ativo das experiências que permitem a invenção de um CsO, em contraponto ao passivo da interpretação psicanalítica, que não gera impulso para a construção desse corpo intenso - autônomo como sujeito de seus flúidos - e que vai se destituindo de subjetivações e interpretações ao longo do processo. Para os autores, a psicanálise comercializa os fantasmas, enquanto que o programa, os retira.



[...] - Isto não é um fantasma, é um programa: há a diferença essencial entre a interpretação antipsicanalítica do programa; entre o fantasma interpretação a ser ela própria interpretada, e o programa, motor de experimentação. O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações. (Deleuze e Guattari, 1996, p10).

As subjetivações e significâncias instituídas pelo modelo orgânico de relação de si com o mundo exterior são desestabilizadas pelo programa que é responsável pela invenção do CSO, pois sua plena existência pressupõe a retirada de todos os fantasmas. Nesse sentido, a invenção de um CsO se distingue da prática psicanalítica, para a qual, os fantasmas são preservados. A ideia de programa se relaciona ao ato e ao processo de invenção, enquanto que a revisão dos fantasmas e subjetivações promovidos pela psicanálise se relaciona à representação, à interpretação. O mundo não é uma imagem, assim como a invenção não precisa ser representação do mundo, nem tampouco, de nós mesmos.

A experiência de um CsO torna possível a apresentação da potência de um corpo em performance ou a invenção de uma superfície que seja mais do que representação do mundo. Em conformidade com o paradigma moderno, a psicanálise produz e interpreta imagens, e ao desconsiderar a invenção no processo de individuação, mantém fantasmas como constituição da singularidade.

A intensidade do desejo direcionado para essa pesquisa não se restringe ao objetivo de produzir as séries de pinturas, de fotografias ou de performances, mas essas se relacionam ao conjunto de práticas que desencadearam o início de um processo de invenção de si, que se torna possível com o esvaziamento dos fantasmas proporcionado pelo programa de experiências que foi desencadeado.

O processo inventivo de *in definições* se relaciona não com a composição de algo externo a mim (objeto artístico) que remeteria a um reflexo do que sou, mas com as matérias (tinta óleo, tela, cartões, rolos de madeira...) e as relações dessas que se dão num modo de expressão (pintura) que me interpelam, me resistem, me acolhem, me deslocam... impulsionando o processo de invenção para uma tentativa de individuação, ou, a invenção de mim ao inventar a obra.



In definições deseja o ato e a obra artística que faça um contraponto ao exercício da representação da subjetividade do artista, do mundo, ou de uma ideia. O ato e a obra devem ser resultado de um estado singular e de um encontro complexo, como são as relações que constituem o "mundo histórico", explorado por Nishida.

IN – 4

In definições não pode ser compreendida sem ser considerada sua natureza de individuação e duração. Limites e fluxos inventados por um movimento de singularização da experiência. O impulso para sua realização não parte de um desejo de representar uma ideia ou da formulação de um conceito anterior, mas de uma necessidade de se inventar e inventar um mundo próprio, no qual as relações entre sujeito e objeto são relativizadas, e o tempo é de fato, o domínio no qual a invenção acontece.

A distinção que Bergson (1933) faz, em "O pensamento e o movimento", entre dois tipos de clareza, a que parte das ideias da inteligência e a que é obtida com base nas ideias da intuição, amplia o conceito de cognição e permite situar a invenção no campo de um devir sensitivo, entre a matéria e o tempo, repetição e diferenciação. Para entender o processo de *In definições* de seu interior e não de um ponto de vista externo à sua natureza, parto de sua dinâmica de repetição e diferenciação, associando à dinâmica cognitiva, investigada por Virgínia Kastrup (1999).

Segundo a pesquisadora, o problema do tempo foi excluído dos estudos da psicologia, para o qual a representação se coloca como via de investigação e da fundação das leis da cognição. O que Kastrup coloca como problema dessa abordagem, com base na ontologia bergsoniana do tempo e na ontologia do presente de Michel Foucault, é que a cognição tem relação com as duas tendências ou dimensões da realidade, a tendência à repetição e a tendência à criação.



53

O sistema cognitivo deveria incluir em sua análise, tempo e matéria, sendo o primeiro, a direção ou tendência que corresponde à criação, e a matéria, aquilo que corresponde à repetição. Essa diferença de natureza constitui o sistema cognitivo em sua dinâmica de repetição e diferenciação e a divergência que essa dinâmica estabelece é constituída pela duração. O tempo, que foi excluído da epistemologia moderna, passa a ser o domínio no qual o conhecimento é realizado, e a experiência como a possibilidade da apreensão da duração, que para Bergson, se coloca como o principal operador (tempo) da "metamorfose da ciência".

Quanto mais aprofundamos a natureza do tempo, melhor compreendemos que duração quer dizer invenção, criação de formas, elaboração contínua do inteiramente novo. (Bergson, 1907, p.49).

In definições só se constitui na duração e pela intuição relacionada aos materiais e ao tempo. O desenvolvimento da série, seja em pintura, fotografia ou performance, acontece como desdobramento de um desejo de reinvenção de si e da invenção de um mundo singular, mas sua realização se fez e continua a se fazer pelo domínio da matéria e do tempo, pela diferença na repetição, e não por meio da representação de mundo, isto é, separado do tempo em que é realizado. Nesse sentido, o espaço, a matéria do atelier, e o tempo da invenção são agentes da relação que produz a obra, a duração do ato inventivo é agente e meio da invenção.

Como desdobramento da definição de Bergson sobre a constituição da cognição como um misto das duas tendências elementais, relacionadas ao tempo e à matéria, Kastrup aponta em uma direção diversa da psicologia, retirando de sua análise a representação em categorias de sujeito e objeto.

Chamo a atenção para o fato de que a cognição não é então definida por categorias de sujeito e objeto, mas, o que é muito diferente, por uma tendência a se repetir e uma tendência a criar, que coexistem em seu interior (Kastrup, 1999, p.59)



Aqui se encontra a divergência entre a análise que parte de dentro do fenômeno da cognição, tendo em consideração sua natureza inventiva, e o que a toma por fora, que necessariamente produzirá representações que não levam em consideração o fato de que essa se constitui por sua diferença interna. O tempo, que é a própria diferença em si, é o portador da potência de criar, e não pode ser separado da resolução de problemas.

Considerar que habita no misto uma diferença interna; é considerá-lo, enfim, como constituído por uma substância que é duração, contendo em seu seio o princípio de bifurcação, de divergência. entendendo a cognição com base nessa perspectiva, ela é, em seu fundo, criação e também indeterminação, imprevisibilidade. (Kastrup, 1999, p 59).

A indeterminação e a imprevisibilidade é domínio do tempo. A revisão paradigmática que Bergson provoca, intenciona trazer o entendimento sobre os fenômenos para o interior da experiência, a partir de seus elementos naturais, em contraponto à análise “fria”, que produz representações para apresentar o conhecimento.

In definições é constituída pela duração da experiência de sua invenção, o desejo de inventar a si, em fricção com a matéria e o tempo que constitui o ato, é responsável pela invenção da singularidade. Ao compreender o mundo como singularidade e não a partir do que é universal, pode-se entendê-lo como constante invenção, nada está dado ou fixo, nada pode ser projetado, apenas *in corporado* como *in definição*, *in determinação* e imprevisibilidade.



55

V - 2

Para que fique mais clara a maneira pela qual me joguei com tanta intensidade nessa pesquisa e os acontecimentos que a impulsionaram, faço um breve relato de experiências pontuais que de alguma maneira já vinham indicando a necessidade de inventar um corpo de intensidades próprias.

A sequência de acontecimentos que está sendo descrita, é catalisadora do processo inventivo e da pesquisa a que me proponho com essa dissertação. Não há processo entendido como uma sequência de atividades planejadas em *In definições*, não houve idealização das etapas pelas quais o trabalho se desenvolveu. O que há em *In definições*, é o desdobramento intuitivo em arte, das vivências em sequência temporal. Os conhecimentos em desenho, cinema, fotografia, pintura e, mais recentemente, em dança, se hibridizam e se desdobram em uma única série de trabalho, tendo como resultado pinturas, fotografias, vídeos e performances. Dessa maneira, um desejo de reflexão as une, inclusive a esse texto, porém, esse desejo emerge em decorrência do fazer arte e do devir dos acontecimentos.

O problema que deu origem à pesquisa prática, que teve como provocação o espetáculo de Tadashi Endo, *Fukushima Mon Amou*, tem início com questionamentos acerca do trânsito entre interior e exterior do corpo, e tem a pele, ou a superfície, como referência para produção de sentidos. Tratam-se de inquietações que me provocam há pelo menos dez anos, quando sofri uma alteração da percepção induzida por meditações, a partir da qual experienciei o mundo como pura cor, que se desdobrava a partir do som, e invadiu meu corpo até provocar um estado no qual já não podia discernir os limites espaciais entre meu corpo/mente e o mundo.

A partir dessa experiência, comecei a perceber esse trânsito imanente entre o espaço e meu corpo de maneira constante, a ponto de alterar minha experiência cotidiana.



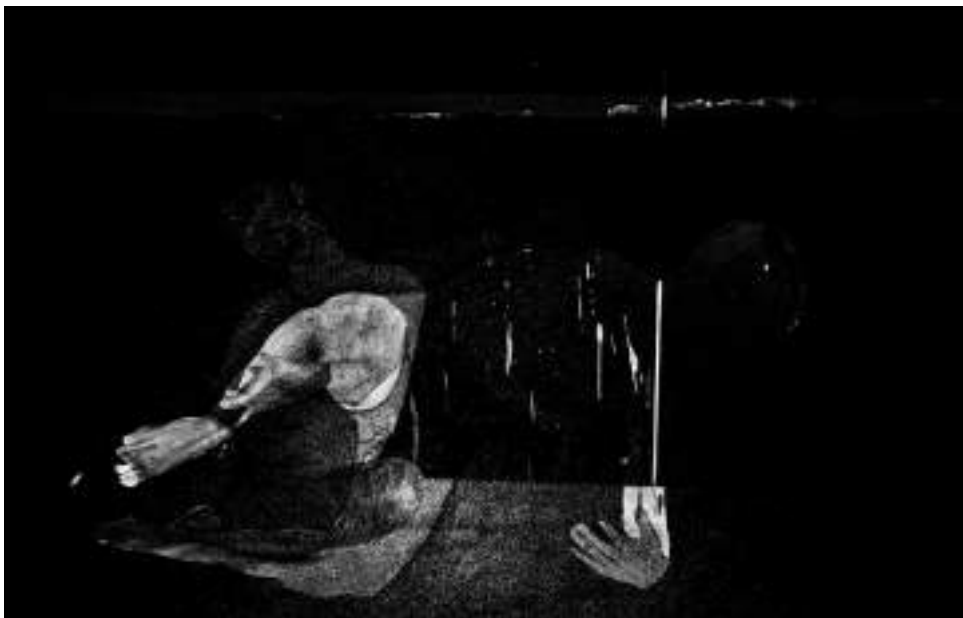
Descrevo essa experiência de alteração da percepção para que fique claro o surgimento da inquietação, e como essa faz parte de um processo longo de individuação, a partir do desejo de eliminação de fantasmas e da construção de um corpo com autonomia de intensidades.

Durante um ano e meio, com frequência semanal, eu participei de rituais com o chá ayauaska em uma casa ecumênica coordenada por Felipe Bandeira de Mello, psicanalista transpessoal. Ao final desse um ano e meio, fui para o interior do Estado do Rio de Janeiro, na cidade de Macaé, para participar de alguns rituais com pessoas ligadas a essa casa. Em um desses rituais, tive uma experiência mística que se desdobrou por meses, trazendo à superfície um conteúdo massivo do subconsciente.

O psicanalista transpessoal Stanislav Groff e sua esposa Christina Grof, essa tendo sofrido inúmeras crises espirituais, denominam esse tipo de experiência como "emergência espiritual", no livro "Emergência espiritual - crise e transformação (1997)", tendo o termo emergência dois sentidos, um para o fato de se tratar de um emergir de conteúdos inconscientes, e por outro lado, a pessoa que passa por esse processo necessita um cuidado emergente, o que não ocorreu no meu caso.

Groff relata em seu livro sobre esse assunto, que nas tradições arcaicas que faziam uso da bebida, a pessoa que se encontrava nesse estado era imediatamente recolhida pelo pagé ou pessoa designada a se comunicar com os antepassados, e assistida até que o processo estivesse em um estágio que permitiria seu retorno à comunidade, para a qual teria uma nova função, a de indicar caminhos a serem seguidos, pois teria conquistado, em razão da experiência de crise, habilidades de comunicação com o mundo invisível.

O que aconteceu nas semanas seguintes a essa emergência não teve qualquer tipo de controle, pois me encontrava no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, tendo experiências místicas dentro dos ônibus, caminhando na rua, na favela, na casa de minha mãe e assim por diante. A assistência ao paciente pelo mestre da casa, não foi cumprida como na tradição. Não interessa aqui aprofundar nos problemas da religião, contemporaneidade e ancestralidade de medicinas sagradas.



57



Logo após conquistar de volta o equilíbrio sensitivo, ocorreu uma experiência espontânea na qual todo o espaço ao meu redor, foi percebido por mim como pura cor, que era um desdobramento do som. Não existia superfície ou matéria, o mundo já não apresentava limites, mesmo para o meu corpo/mente. Essa multiplicidade de cores invadiu o interior do meu corpo até minha mente se tornar da mesma substância, nesse momento tive medo de enlouquecer por tempo indeterminado, e "voltei" instantaneamente.

Por se tratar de um fato sem comprovações científicas ou estudos suficientes que dêem suporte a uma teorização sobre as cores no domínio da virtualidade, não me aprofundarei. Mesmo tendo consciência disso, considero esse acontecimento um alicerce tanto para o processo de invenção quanto para uma visão de mundo que fundamenta toda a pesquisa. A qualidade do trabalho plástico intenta ser um desdobramento poético dessa experiência.

O fato de ter percebido o mundo exterior e meu corpo em absoluta unidade, sendo a imanência dessa unidade as frequências de som e seus desdobramentos em cores, foi responsável por uma mudança de paradigma na compreensão das relações entre corpo, ser e espaço. Além da mudança paradigmática, foi também provocadora da característica híbrida do trabalho, pois se o mundo e meu corpo podem ser experienciados como cor em movimento, posso concluir que a dança, a fotografia e a pintura podem ser complementares em uma ação inventiva, independentemente de suas qualidades materiais e virtuais.

Vale salientar que essas conclusões surgiram após o processo artístico ter acontecido. O fato de encontrar estudos sobre a cor apenas no campo da física, psicologia e teoria da arte, não me permite aprofundar em sua manifestação virtual, mas essa lacuna na pesquisa teórica intenta ser preenchida pela pesquisa artística. O uso sem limitações aos níveis de saturação das cores e suas combinações complexas parecem ser resultantes dessa intenção.



58

V - 3

A série de questionamentos resultantes da experiência narrada acima, foi provocadora da série de pinturas e fotografias, inicialmente intitulada *In definições espaciais*, que teve como ponto de partida a indefinição percebida entre o ser e o espaço.

Porém, o desejo de transpor o meu corpo para a superfície da tela de pintura ocorreu após a experiência como público da Dança Butoh, ocorrida dois anos antes de *In definições*, e teve uma ação germinal para a sua realização. Foi a partir desse acontecimento que os questionamentos acerca do corpo e das virtualidades produzidas por esse, primeiro me inquietaram. Ter a experiência da dissolução da matéria em cor, foi complementada pela abertura da possibilidade de um corpo produzir virtualidades para além de seus limites físicos. E complementar também em uma dinâmica de movimento no plano imanente entre direções opostas, as virtualidades que penetram e as que se expandem fora do corpo. No meio, constitui um paradoxo, pois em sua condição elementar, não há direção total para o movimento quando tudo é feito da mesma substância, só pode haver trânsito entre distintas dimensões, que portam cada qual sua singularidade. E esse é o objetivo dessa pesquisa, concorrer à possibilidade de causar fricção e movimento entre distintas dimensões do corpo ou da superfície.

O espetáculo foi *Fukushima mon amour*, do dançarino e criador do butoh-ma, Tadashi Endo, ocorrido em 2015, no Teatro do Conjunto Cultural da Caixa, em Brasília. Na ocasião fui com a máquina fotográfica, para registrar o espetáculo.

Fiz quarenta fotos, e no intervalo entre essas, podia perceber uma névoa de imagens ao redor de seu corpo, bem como uma multiplicidade de presenças no palco, mesmo que estivesse em performance solo. Outra qualidade que me impressionou foi sua capacidade de se expandir para o espaço do Teatro, como se não houvessem limites espaciais para aquele corpo.





60

Todas essas percepções e outras, como um acesso que tive àquele ser *in corporado* e virtualizado, me inquietaram profundamente. Na ocasião cursava uma disciplina como aluno especial no programa de pós graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, da professora Luciana Hartmann, "Diálogos entre antropologia e teatro", e resolvi escrever o artigo demandado pela disciplina sobre essa experiência. À época encontrei no texto "O atual e o virtual" de Gilles Deleuze, e alguns textos que se concentram na produção de virtualidades do corpo em performance do movimento, um caminho para refletir e produzir pensamento crítico sobre a experiência.

O conceito da atualização explora as relações entre o atual (o tempo presente e os corpos) e o virtual (a instabilidade temporal e o incorporeal), a partir do desdobramento espaço-temporal, e busca uma ontologia da transcendência a partir da interdependência entre esses diferentes e complementares planos de imanência. Segundo Deleuze, o objeto atual – corpo – e as imagens virtuais que o rodeiam são



inseparáveis. A cada círculo de imagens - que seriam fragmentos temporais - medem um “continuum”, que é determinado pelo instante, ou nas palavras do autor, “por um máximo de tempo pensável”. À esses círculos correspondem camadas em diferentes níveis de profundidade do objeto atual, sendo assim, o corpo é impregnado de imagens virtuais

As imagens virtuais são tão pouco separáveis do objeto atual quanto este daquelas. As imagens virtuais reagem, portanto, sobre o atual. Desse ponto de vista, elas medem, no conjunto dos círculos ou em cada círculo, um continuum, um spatium determinado em cada caso por um máximo de tempo pensável. A esses círculos mais ou menos extensos de imagens virtuais correspondem camadas mais ou menos profundas do objeto atual. (Deleuze, 1996, pag 50).

Assim como o atual está rodeado de virtuais, o virtual está encrustrado no atual em todas as suas camadas. O corpo de Endo em performance revela uma totalidade que pode ser compreendida pela coexistência desses planos distintos de manifestação. Seu corpo é atualizado com uma potência específica, gerada pela singularidade de seu correspondente incorporal, ou virtual.

No caso da pintura, não há *in corporação* de um ser em estado de totalidade, mas sua superfície se torna um corpo quando alcança a triangulação autor, objeto e percebedor. O momento de percepção do objeto pintura equivale na performance, ao momento de apresentação, mas o momento de sua produção é oculto nessa experiência. E é precisamente na sua produção que o objeto pintura é constituído de efeitos incorporais. Sendo assim, quando a pintura está finalizada, o fenômeno de sua existência está relacionado a todo o universo de virtualidades que as ações entre os corpos produziram em seu processo, como o de Endo e seu público. A pintura contém uma materialidade e uma virtualidade transformadas em decorrência da ação de pintar, e de uma maneira específica de pintar – o que apresenta uma qualidade específica de relação, que será desdobrada na relação com o percebedor.

Os objetos, assim como os corpos, estão em constante movimento de atualização, e as relações que estabelecem com outros objetos, com corpos e superfícies, produzem efeitos que também são o objeto.



A multiplicidade e complexidade dessas manifestações se potencializam na cristalização (situação em que a materialidade e a virtualidade coexistem em relação de reciprocidade) desses níveis ao ponto do objeto se tornar virtual, pois assume qualidades do seu correspondente incorporal. Quando experêncio a percepção de uma complexidade de imagens no corpo de Endo, este assume a totalidade do tempo em que se manifesta e do espaço que ocupa. Seu corpo é virtual à medida que assume sua totalidade.

Esse entendimento revela a interdependência entre as duas manifestações, mas também revela a potência da dimensão incorporal na existência dos fenômenos. Mesmo que experiencemos o mundo a partir da fixidez e estabilidade da matéria – ou atual – o desdobramento espaço-temporal envolve camadas de instabilidade, que por sua vez, torna cada corpo singular. As experiências narradas nessa dissertação, como motivações para a pesquisa, contém um caráter de *in corporação* nessa relação entre a materialidade e o virtual.

Tanto pela construção de um tecido conceitual, quanto pela ação performática e a prática da pintura, procuro defender a produção de sentidos de uma obra, no caso, uma pintura, a partir da indeterminação entre o atual e o virtual, e como será revelado em seguida, pela potencialização das relações entre o meio e o corpo, bem como entre os corpos.

O tempo da invenção - o que inclui o momento de observação da obra, pois como Kastrup afirma, cognição também é invenção - é o instante no qual todas essas relações acontecem e podem ser entendidas como singularidade e potência. Fora da duração do ato inventivo, o que inclui a experiência do observador, só a representação se faz presente. Em baixa temperatura.



63

IN – 5

A ideia do objeto como constante relação de interdependência entre as suas dimensões atual e virtual, provoca uma mudança na concepção do seu estado, o que implica em assumir seu caráter múltiplo. Para Gilles Deleuze (1996), o virtual é sujeito da atualização dos corpos, compreendendo os “círculos” de imagens que correspondem às camadas do objeto e impulsionam sua manifestação no plano de imanência. O corpo atual é assim, objeto da atualização, na medida em que se torna a individualidade constituída pela singularidade do virtual.

Com base na compreensão da natureza virtual do objeto, tenho como objetivo da invenção, a produção de pinturas e performances que tenham sua potência manifestada pela produção de camadas virtuais e de sentido. Importante perceber que a singularidade de um objeto está relacionada com sua dimensão incorporal, e não com suas qualidades formais. Uma imagem pode ser uma imagem - ou um indeterminado de imagens - o que a coloca, de fato, na superfície do mundo.

A atualização do virtual é a singularidade, ao passo que o próprio atual é a individualidade constituída. O atual cai para fora do plano como fruto, ao passo que a atualização o reporta ao plano como àquilo que reconverte o objeto em sujeito. (Deleuze, 1996, p.51).

Essa última imagem que Deleuze inventa, apresenta precisamente a dinâmica de interdependência da existência dos objetos em duas dimensões distintas, uma remete ao plano imanente, a outra, ao plano atual/material. Quando o atual “cai para fora do plano como fruto”, se torna material. Ao fazer esse movimento de “cair”, o objeto é atualizado e tornado sujeito quando da sua conversão ao plano imanente.

Nota-se que aqui é proposto que a condição de sujeito depende de um retorno do atual à sua condição imanente, que trará consigo uma *in definição* de imagens. Essas imagens são indefinidas porque não têm duração suficiente para se estabilizar em uma direção temporal, e são de fato - o que constitui o corpo como sujeito da experiência da atualização - e singular em meio à *in finidade* de corpos que o cercam.



64



O desafio de produzir uma potência específica em pintura, em aproximação com a que um corpo em estado de potência e totalidade realiza, se encontra na sua constituição como sujeito na relação que se forma entre o seu autor, a pintura e seu percebido. Se a pintura for apenas um objeto nessa relação, a potência da ação desse corpo de relações é comprometida por interromper seu fluxo imanente. Por isso acredito que as aproximações entre a performance butoh e a pintura a que me proponho, no que se refere ao momento da percepção e ao corpo da relação, está em sua constituição como sujeito da experiência estética, e, para isso, é preciso virtualizar sua superfície.

V - 4

Micropercepção

A transitoriedade entre o atual e virtual de um corpo em performance, quando sentida, vislumbrada, nos abre para o campo da experiência estética com uma qualidade específica. Assim, para compreender a produção de sentidos da obra de Tadashi Endo, e o impacto que impulsionou a pesquisa em pintura, precisei entender como ocorre a percepção das imagens *in corporais*. Leibniz (1646-1716), ao explorar a natureza do inconsciente, aponta para percepções de qualidades distintas:

[...] existe uma série de indícios que nos autorizam a crer que existe a todo momento uma infinidade de percepções em nós, porém sem percepção e sem reflexão: mudanças na própria alma, das quais não nos apercebemos, pelo fato de as impressões serem ou muito insignificantes e em número muito elevado, ou muito unidas, de sorte que não apresentam isoladamente nada de suficientemente distintivo; porém, associadas a outras, não deixam de produzir o seu efeito e de fazer-se sentir ao menos confusamente. (LEIBNIZ, 2000, p.27).

O fato de não podermos apreender a singularidade e distinguir uma percepção de outra, aponta para a natureza instável e nebulosa dessa instância perceptiva. Essa qualidade caótica faz com que essas percepções não sejam suficientes para apresentar uma representação cognitiva, ou pelo entendimento de Virgínia Kastrup, cognitivas, mas ao se associarem em sua multiplicidade, produzem efeitos que se distinguem e complementam outras instâncias da percepção.



65

A operação pela qual as micropercepções se manifestam, se distinguem de uma lógica apreendida por mecanismos da reconhecimento (Kastrup,1999) e relacionados com as causas e os efeitos. Mesmo que essas percepções não constituam uma reflexão e não permitam uma apreensão objetiva do mundo, contribuem para a produção de sentidos.

Essas pequenas percepções, devido às suas consequências, são, por conseguinte, mais eficazes do que se pensa. São elas que formam este não sei o quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras no conjunto, porém confusas em suas partes individuais, essas impressões que os corpos circundantes produzem em nós, que envolvem o infinito, essa ligação que cada ser possui com todo o resto do universo. Pode-se até dizer que, em consequência dessas pequenas percepções, o presente é grande e o futuro está carregado de passado, que tudo é convergente [...] (LEIBNIZ, 2000, p. 27).

Ao explorar o papel do inconsciente na percepção, Leibniz coloca em evidência o papel da micropercepção na constituição do singular, na continuidade como indivíduo e até mesmo da memória. A continuidade do indivíduo como infinitude; essa, espacial e temporal com o universo; complexa em efeitos produzidos pelas relações entre os corpos, e total ao incluir distintas dimensões temporais.

Com a exploração dos conceitos de macro e micropercepção, tanto em Leibniz, como em Deleuze, faço a reflexão de que a percepção do limite vislumbrado entre o indivíduo, outros corpos e todo o universo, é constituída pelo constante jogo entre essas duas instâncias da percepção. O limite que tende a uma separação concreta entre os corpos e o espaço onde estão incorporados é dado pelas macropercepções, que possuem natureza recognitiva. Em um nível mais sutil, instável quanto a localização no espaço e na apreensão do tempo, estão as micropercepções.

Essas percepções menores, segundo Deleuze, se constituem como uma névoa de imagens incorporais, e como Leibniz reconhece, são de difícil apreensão, pela quantidade e pela interferência de percepções “maiores”. Diz, esse último, que as percepções “são desviadas pela sua multidão que divide o nosso espírito ou apagadas e obscurecidas pelas percepções maiores” (p. 84).



Ao compreender essas qualidades das micropercepções e como elas são suprimidas por percepções mais sólidas, só tenho a concluir que são essas percepções frágeis, as responsáveis pela apreensão do sentido da obra poética, quando essa se exime de representar o mundo objetivo ou comunicar narrativas e significados, e se apresenta apenas como produtora complexa de sentido.

A obra poética com essa qualidade, como objeto, como corpo em sentido universal, ou como um ser singular *in corporado* em movimento, são portadoras de multiplicidades que tem por natureza um maior papel da micropercepção em sua recepção. O sentido está na superfície, e diferente da pintura, que é um corpo externo de invenção, o corpo do dançarino de butoh é fronteira em si, abertura para o infinito temporal e espacial, a partir do qual projeta e se afeta, em reciprocidade e transbordamento.

V - 5

Depois de relacionar a ação de dançar e de pintar com a atualização dos corpos e seus correspondentes virtuais como singularidade e potência, sinto a necessidade de explorar a coexistência de temporalidades na atualização desses corpos. O virtual aqui se coloca como efeito produzido pelas ações e paixões entre os corpos e diferente do atual, se manifesta em um tempo diverso, que tem a qualidade da instabilidade, pois está em um eterno trânsito, em múltiplas direções.

[...] em todos os casos, a distinção entre o virtual e o atual corresponde à cisão mais fundamental do Tempo, quando ele avança diferenciando-se segundo duas grandes vias: fazer passar o presente e conservar o passado. O presente é um dado variável medido por um tempo contínuo, isto é, por um suposto movimento numa única direção: o presente passa à medida que esse tempo se esgota. É o presente que passa, que define o atual. Mas o virtual aparece por seu lado num tempo menor do que aquele que mede o mínimo de movimento numa direção única. Eis por que o virtual é "efêmero". Mas é também no virtual que o passado se conserva, já que o efêmero não cessa de continuar no "menor" seguinte, que remete a uma mudança de direção. (Deleuze, 1996, p.54).



Duas temporalidades em coexistência, uma corresponde ao objeto, outra às suas imagens incorporais. Essas imagens são virtuais porque são incorporais, mas também o são por serem efêmeras. O fato de não possuírem duração para se manterem em uma única direção, faz com que tenham que continuar no próximo menor tempo seguinte, que por sua vez, provoca uma mudança de direção. Essa natureza de instabilidade da dimensão virtual, permite que o passado se conserve no momento da atualização, fazendo com que no objeto atual, sejam manifestadas distintas temporalidades.

As distintas dimensões temporais que fazem parte do processo de atualização apresentam interdependência com as relações entre os corpos. As tensões e as singularidades constituídas pela ação e paixão de cada corpo em relação no presente, produzem efeitos que se manifestam em um plano imanente de instabilidade temporal.

Os Estóicos, por sua vez, distinguiam duas espécies de coisas:

- 1) Os corpos, com suas tensões, suas qualidades físicas, suas relações, suas ações e paixões e os "estados de coisas" correspondentes. Esses estados de coisas, ações e paixões, são determinados pelas misturas entre corpos. No limite, há uma unidade de todos os corpos em função de um Fogo primordial em que eles são absorvidos e a partir do qual se desenvolvem segundo sua tensão respectiva. O único tempo dos corpos e estados de coisas é o presente. Pois o presente vivo é a extensão temporal que acompanha o ato, que exprime e mede a ação do agente, a paixão do paciente. (Deleuze, 1974, p.9).

A unidade dos corpos indica a universalidade primordial da matéria, mas também indica, paradoxalmente, o movimento de singularização do seu estado a partir da tensão gerada na duração de sua manifestação no presente. O tempo presente assim é, o meio de expressão da singularidade.

A superfície e a materialidade da pintura podem, além de constituir uma imagem planificada para ser observada em distanciamento, constituir um corpo a partir das relações de tensão entre elementos de sua materialidade. Essas tensões são produto das ações e paixões realizadas no momento de sua produção, o que envolve a duração do ato inventivo.



68

As paixões e as relações estabelecidas na duração do processo inventivo de *In definições*, constituem o movimento a partir do qual suas qualidades são *in corporadas*. Desencadeado pela atenção intuitiva aos materiais e à cor, ao tempo e aos corpos em relação, que se desdobram em ação, e produzem outras paixões, o movimento atualiza a superfície da pintura.

Os elementos formais da imagem podem ser explorados a partir de sua tensão. A tensão produtora de sentido percebida na superfície da pintura deve corresponder à tensão *in corporada* em seu processo. Não interessa para *In definições*, a invenção de um plano pictórico simbólico ou subjetivo, que a partir da representação, seja ela figurativa ou abstrata, separe o observador do objeto observado, mas que, sua percepção tenha a qualidade de *in corporação* no "estado de coisas" que corresponde ao plano, ou ao corpo pintura.

A análise direcionada aos movimentos e relações que se constituem na duração do ato de sua invenção, e também na duração do ato de relação do observador com a pintura, tem a intenção de explorar a singularidade do corpo/objeto a partir de sua formação, contrariando a análise que se faz a partir do sujeito ou do objeto da invenção. Por isso, não importa a esse texto explorar os aspectos fenomenológicos da percepção, nem os estudos científicos sobre as cores e suas singularidades físicas, nem tampouco pela teoria da arte, mas sim, a partir do ato e tudo que o envolve e resulta na singularidade da experiência.

- 2) Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de quê? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Estes efeitos não são corpos, mas propriamente falando, "incorporais". Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas, acontecimentos. Não se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente. Não são substantivos ou adjetivos, mas verbos. Não são agentes nem pacientes, mas resultados de ações e paixões, "impassíveis" – impassíveis resultados. Não são presentes vivos, mas infinitivos: Aion ilimitado, devir que se divide ao infinito em passado e em futuro, sempre se esquivando do presente. (Deleuze, 1974, pag. 9).



Duas espécies de coisas em duas dimensões temporais complementares, que contém naturezas completamente diferentes. Importa aqui relacionar os corpos físicos com o tempo presente; e os “efeitos incorporais”, com o trânsito infinito entre passado e futuro. A mistura entre os corpos, suas relações, produzem efeitos que não existem a partir de uma definição temporal. Os "efeitos", não estão no tempo presente - mas em uma "instância infinitamente divisível entre passado e futuro" - que desdobram o presente ao infinito. O sentido, que aqui não nasce das proposições, é fruto dos efeitos entre os corpos, mas em devir, não se define.

(...)De tal forma que o tempo deve ser apreendido duas vezes, de duas maneiras complementares, exclusivas uma da outra: inteiro como presente vivo nos corpos que agem e padecem, mas inteiro também como instância infinitamente divisível em passado-futuro, nos efeitos incorporais que resultam dos corpos, de suas ações e de suas paixões. Só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente. Não três dimensões sucessivas, mas duas leituras simultâneas do tempo. (Deleuze, 1974, pag. 9).

As duas leituras simultâneas do tempo se referem a esse presente que passa, com uma suposta direção, e a imanência de um devir puro, que insiste em se desdobrar em qualquer direção possível. Sua condição e natureza se definem pela impossibilidade de se manter no tempo, e essa insistência em se manter faz com que desdobre o tempo presente ao infinito, pois essas duas leituras são simultâneas e complementares, sendo uma extensão da outra.

Deleuze por meio dos Estóicos, nos convida a pensar duas dimensões temporais - o presente, com seus corpos; e a que se furta ao presente, com seus efeitos criados a partir das relações entre os corpos. O importante é considerar que na atualização dos corpos, e é a partir dessa que toda manifestação é possível, há a co-existência de temporalidades, que pode ser explorada na invenção artística como potência. Essa co-existência se relaciona também com um sentido de totalidade do corpo ou objeto, pois considerar sua dimensão virtual é apreender sua multiplicidade imanente, e ainda, reconhecer uma extensão expandida de sua presença no mundo, seja no tempo, ou no espaço.



Os dois aspectos do tempo, a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva, distinguem-se na atualização, tendo simultaneamente um limite inassinalável, mas intercambiam-se na cristalização até se tornarem indiscerníveis, cada um apropriando-se do papel do outro. (Deleuze, 1996, pag. 55).

Dois aspectos do tempo: um atual e contínuo, com apenas uma suposta direção; e outro, virtual, fragmentado e sem direção. Dois tempos destintos, que coexistem na atualização e se cristalizam apropriando-se um do papel do outro. Todas as ações do ato de pintar têm sua marca no objeto pintura (mais do que formalmente, são marcas do tempo, registros que se virtualizam na atualização desse objeto). Por isso defendo o processo inventivo em pintura, não apenas como uma construção de aspectos formais da imagem, mas também como produtor de virtualidades, em semelhança ao corpo de Tadashi Endo, em “Fukushima mon amor”. Importante lembrar como a dança butoh fundamenta sua ação na multiplicidade de temporalidades, e como essa metodologia favorece a invenção de um corpo em estado de potência.

O entendimento sobre o domínio do virtual, tanto pela sua natureza de *in determinação*, quanto pela sua relação com a matéria e o tempo, se faz necessário pois permeia toda a poética, e se coloca como a primeira pergunta da pesquisa: como transpor a natureza das relações entre o corpo\matéria com o meio e o tempo, para uma poética plástica\presencial.

A experiência extrasensorial narrada, bem como a que ocorreu como testemunho da dança de Endo, já indicavam, e por isso foi um desdobramento natural, que a dimensão da virtualidade seria a zona de fricção que tornaria possível a transposição do corpo para a superfície sensível da tela de pintura com uma qualidade complexa de sentido.



Os corpos se relacionam no presente da ação de pintar. O corpo superfície da tela, o meu corpo, o corpo do ateliê, o corpo até do que está distante pode ser um só corpo. Essas ações e paixões entre os corpos produzidas no processo da pintura, geram uma quantidade de “efeitos incorporais” que constituem a superfície e todo o complexo dimensional do objeto pintura. Relações entre o corpo/superfície da tela, o corpo tinta/cor, o meu corpo, o de outras *performers* e o espaço.

A reflexão que faço é que as qualidades dessas relações no processo inventivo são produtoras da materialidade e da virtualidade do objeto inventado. Ao relacionar essa cosmovisão ao objetivo da minha exploração, creio que, aliado a anseios estéticos, esse se dedica a atualizar essas relações em um objeto bidimensional com uma qualidade que só é possível pela sobreimpressão de temporalidades, e consequente produção complexa de sentido.

Desde o esticar da tela e sua imprimação^{vi}, estabeleço um certo tipo de afeição com o material, o conhecendo e interagindo antes da colocação das cores. Acredito que ao estabelecer essa relação, os materiais e meu corpo se relacionam com uma complexidade que inclui a dimensão incorporal - a partir de um processo de individuação desse corpo de relações, no qual cada corpo envolvido assume sua singularidade, que desdobrará no processo inventivo.

O ato de pintar é da mesma substância metafísica da existência do artista. As novas pinturas quebraram qualquer distinção entre arte e vida. (Rosenberg,1952).^{vii}

Aqui, Harold Rosenberg, crítico do expressionismo abstrato americano, referencia o movimento artístico como as "novas pinturas". “A ação de pintar é feita da mesma substância metafísica da existência do artista”, porque essa se dá na atualização desses corpos que se encontram em relação, suas virtualidades e materialidades predominam sobre a arbitrariedade de uma imagem fixa. É vida, mundo e invenção. Atual rodeado de virtuais, a ação está no presente em sua completude, o ato, os corpos e suas qualidades fazem parte do mesmo tempo e espaço.



O objeto pintura também é feito da mesma substância metafísica, pois é resultado desse processo. E para Rosemberg, o que vai na tela não é mais uma imagem, mas um evento, o que inclui a duração. O artista não mais se aproxima da superfície com uma imagem em mente, mas com materiais em mãos para fazer algo com outro material que está à sua frente. A imagem será o resultado desse encontro.

Não representação, nesse ponto de vista, pressupõe a não previsibilidade da ação. Não mais uma ação controlada com um objetivo fixo, mas uma ação autônoma, regida por impulsos relacionados com os corpos em jogo, o do artista, o da tela, da tinta, o espaço em volta e, dentro, tempo. A partir dessa prática, mundo e arte não se separam no processo. O resultado da obra é o processo por si, pois não mais se visualiza o resultado antes que esse ocorra, não se trata de coordenar técnicas com um objetivo, esse nunca será alcançado quando o artista se abstém do controle sobre os materiais e o próprio objeto de arte.

O artista, ao se colocar na produção de imagens e objetos a partir da dinâmica do embate material e sensitivo com os corpos em tensão, está inserido em um ato dialético que se encontra no interior das relações, e suas ações, em um espaço maior de discussão crítica, que inclui o campo do corpo em ação e o ato formativo. Por essa qualidade do processo de pintura em “intuição-ação”, e pela necessidade de partir do ato que forma a ação e relação entre os corpos, tomarei mais adiante nessa dissertação, como ponto de partida para a análise do processo inventivo em pintura e na dança, a filosofia “Basho” de Nishida Kitaro.



IN - 6

Como o mundo que compreende essas duas dimensões temporais, o presente e o que se furta a ele, a pintura que pretendo inventar deve trazer em sua superfície a possibilidade da apreciação de uma complexidade produtora de sentido com essa qualidade. O ato da pintura e a ação da dança inseridos em um ato dialético com o tempo e a matéria.

Não tenho a intenção de reivindicar exclusividade ao fenômeno da multiplicidade de temporalidades e dimensões para esta pesquisa em pintura e dança ou quaisquer outras, mas indicar a possibilidade de intensificar a relação da sua natureza corporal e imanente como potência na experiência estética.

Defendo nessa pesquisa, que a potência está diretamente relacionada com a capacidade dessa imagem em apresentar um nível de intensidade corporal que só é possível com a manifestação da complexidade entre sua dimensão material e virtual, sendo essa qualidade, o resultado de uma prática de imersão no tempo e na matéria de que é formado o ato. O que procuro com isso é a possibilidade de um processo inventivo que tenha uma qualidade de ação específica, ao fugir à representação e estabelecer relações que potencializem a produção de efeitos entre os corpos. Não é objetivo dessa pesquisa a produção de imagens como objetos que são observados em distância perceptiva, mas que sejam corpos em relação com o mundo, e conseqüentemente, com o observador.

Uma das maiores contribuições do expressionismo abstrato, a prática da pintura em *action painting*, permite que o artista se movimente não só em torno da obra, como o cubismo proporcionou à nível perceptivo, mas que a penetre com seu próprio corpo, com o movimento não mais restrito ao braço ou à mão. Essa expansão do movimento na prática da pintura produz um efeito análogo no corpo do observador da obra. A distância entre a superfície da pintura e seu observador encurta quando já não é mais possível apreender o sentido da obra a partir de uma distância fixa. O movimento a que me refiro não trata apenas do movimento físico de aproximação e distanciamento, mas o que é provocado na percepção, pelo desejo de apreender o sentido contido na superfície.



As marcas deixadas pela movimentação do artista produzem efeitos que portam uma intensidade corporal. Esse acúmulo de marcas e efeitos são responsáveis por colocar a superfície da pintura dentro do mundo como um corpo que apresenta suas qualidades em relação, divergindo assim, da produção de uma imagem que representa algo externo ao ato, ou deslocado do tempo inventivo, o que inclui o momento de recepção pelo público.

É no presente vivo, forte, com inúmeras forças que o pressionam, que o movem nas mais diversas direções, que o expressionismo abstrato reivindica sua ação. A produção de efeitos incorporais, que coloca o objeto de arte "dentro do mundo", é o resultado da ação, do movimento do artista e da resistência do meio. Seu processo não mais se limita ao movimento pobre e mecânico, na qual a produção de signos institui seu sistema. É presente vivo - tempo e invenção.

O fato dessa pesquisa investigar a duração do ato inventivo como produção de potência, se coloca como um contraponto à representação, seja de uma ideia, um sentimento, ou um objeto. O tempo da invenção, com sua multiplicidade de agentes e dimensões, é o que interessa nessa exploração. A *in distinção* entre o sujeito da ação, a ferramenta, e o objeto, na duração do ato inventivo, é parte da natureza do processo e o fator que determina as qualidades da obra. Essa natureza do processo, que se coloca dentro do mundo como matéria e tempo, compreende distintas temporalidades, bem como agentes na sua formação.

Por outro lado, a representação de signos, ou mesmo emoções, nasce fora do tempo e da matéria. A tentativa de visualizar uma imagem, anterior à sua formação, faz um desvio do mundo como fenômeno complexo, ao se concentrar apenas no fenômeno da auto-consciência e na linguagem como produção de sentido. Mesmo quando a imagem é inventada a partir de códigos de representação, da mímese do mundo objetivo, unicamente material, a duração altera seu resultado:



Bergson diz o seguinte. Podemos explicar uma certa pintura como uma consequência das características faciais dos modelos, do personagem do artista ou da cor vibrada na paleta. Mas mesmo o artista não pode prever a imagem antes de sua produção. (Nishida,2012, p.166)

viii

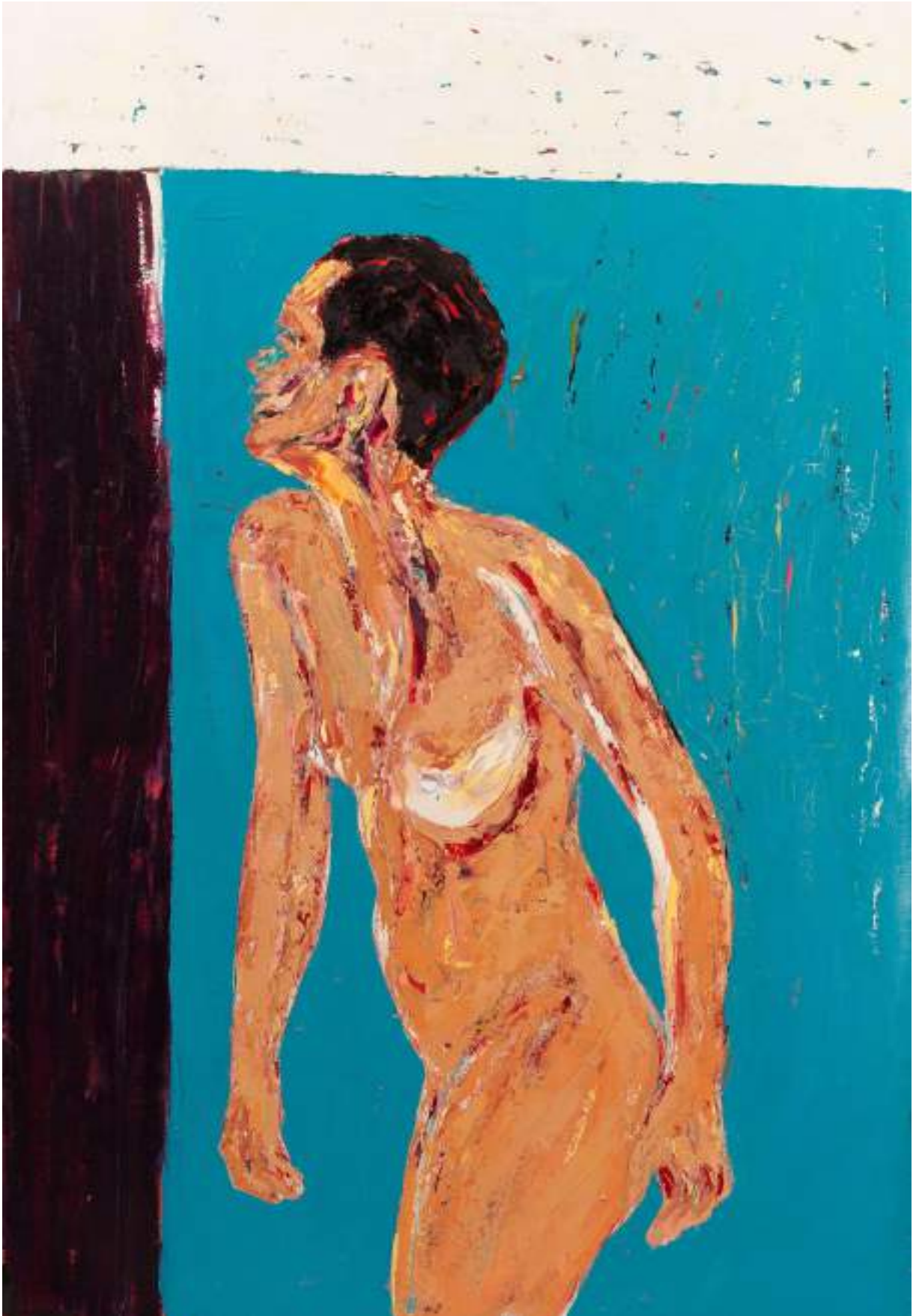
In definições procura assumir essa complexidade das relações que se dão entre o tempo e a matéria como formação do objeto artístico. Para compreender como o artista se coloca dentro dessas relações, precisei partir de um ponto anterior à formação do conceito de sujeito e objeto, por meio do pensamento de Nishida, no qual a experiência da ação inclui a natureza auto-contraditória da realidade e o sentido de incorporação.

IN - 7

Ventre materno

Com as aulas de Butoh pude compreender como essa linguagem poderia enriquecer minha pesquisa em transposição do corpo para a superfície da pintura. Já nesse período vinha produzindo as pinturas a partir do meu corpo e outros corpos em performance, os quais fotografava em pose. Na ocasião estava imerso em uma pesquisa pictórica mais voltada às questões de profundidade, cor e texturas, sem ainda considerar o movimento da dança e do ato de pintar.

No ano de 2018, quatro após essa experiência com Tadashi Endo, participei de oficinas de Butoh com o dançarino e ator Will Lopes, também em Brasília. Foram muitos encontros que Will promoveu na cidade e acabei por participar de todos, inclusive de uma imersão na Chapada dos Veadeiros. Em um desses encontros, no Centro de Dança do DF, ele propôs um exercício aprendido com seu mestre, Atsushi Takenouchi. Nesse exercício, fazíamos um ciclo imagético dançante, que ia desde os primeiros organismos da Terra, passando pelos reinos mineral, vegetal e animal, pelo ventre materno, infância, adolescência, fase adulta, velhice e morte.



Repetimos esse ciclo por cinco vezes, na terceira vez, no ponto em que nos imaginávamos no ventre materno, tive uma experiência de catarse na qual descobri ter sido esse um momento crucial para a formação de angústias e disparador de uma experiência de mundo de muita sensibilidade ao exterior. Nesse momento percebi a influência materna, com seus medos e inseguranças sendo projetadas para o meu interior. Quando senti isso, eu parei de dançar e Will me falava para não parar, que continuasse. Mesmo não sabendo o que se passava, entendeu que se tratava de um momento fundamental para a minha dança. Comecei a me mover como pude e a ter espasmos nos quais perdi o controle do meu corpo.

Importa, aqui, salientar a descoberta de que o questionamento que tanto me influenciava a produzir em arte e a refletir sobre meu lugar no mundo tinha sua origem em minha própria, como ser e como corpo que se relaciona com seu exterior, ainda no interior do corpo da mãe. O título da série já existia, a pergunta já existia, o objeto de estudo que era a pele e a transitoriedade entre interior e exterior já havia se formado, mas ter esse experiência de auto-conhecimento teve um papel fundamental no desenvolvimento da pesquisa.

Estar *in corporado* no mundo pressupõe ser afetado; sem limites espaciais, dimensionais, só há movimento.



Movimento 2

“Talvez a minha avó venha dentro do meu corpo e dance. Oh! Obrigada!
Este é o meu corpo este é o seu corpo” (Tadashi Endo).

O movimento em dança, e em especial o Butoh, se apresenta como meio de potencializar a coexistência entre o presente e o infinito devir entre passado e futuro, assumindo a dimensão incorporal do mundo, na ação. No espaço que habita em movimento, o performer que se abre à multiplicidade do tempo, torna a impessoalidade uma prática. Já sem as raízes do corpo cotidiano, que se atualiza no plano da definição, entre feminino ou masculino, criança ou velho, o corpo butoh procura alcançar um estado transpessoal de presença. A virtualização de seu corpo produz novos contornos a cada instante, e é aí que se encontra sua natureza cósmica, múltipla e transcendente de sua condição pessoal, e no mesmo movimento, o torna singular.

O Butoh trabalha com um corpo vazio para seguir os instintos da alma, permitindo, assim, a fim de dar autenticidade e verdade à expressão, que se liberte dos arquétipos da mente e não reproduza estereótipos e clichês. A maquiagem que geralmente é utilizada pelos dançarinos tem a função de neutralizar o gênero sexual, recriar em cena seres, masculinos e femininos. (GREINER, 1998, p.9).

Além de uma dança, o Butoh é uma filosofia que tem por princípio um exercício de retorno à paradigmas esquecidos ou apagados da nossa práxis social pelo corte cultural promovido pelo antropocentrismo. A prática da impessoalidade, bem como a abertura para o conjunto de forças que compoem as relações que estabelecemos com o meio, são ferramentas dessa prática artística.

Ao vermos ou experienciarmos um corpo que se abre para sua natureza impessoal, e que ao fazê-lo, alcança uma qualidade de integração com um todo cósmico, essa experiência se coloca em um campo de relação que promove *in definições* entre sujeito e objeto, corpo e meio, até mesmo, passado e presente.



76

O corpo não é uma entidade definida. Ele muda constantemente, como o clima. O corpo que mede a paisagem, o corpo em relações sexuais com o tempo, o corpo beijando [a] massa de turfa, o corpo numa relação de amor-morte ao dia. Para mim a dança tem sido um símbolo de desespero e coragem.^{ix} (Marshall *apud* Tanaka, 2006, p.61).

O Butoh é uma prática que proporciona o atravessamento da condição de ser humano, pelo que não é humano. O corpo sem forma encontra a semelhança na diferença. Embora suas ferramentas se constituam de extremidades em oposição, como vida e morte, luz e sombra, sua produção de sentidos se dá pela emergência de paradoxos, sendo toda dualidade tensionada ao ponto de se tornar semelhança.

O corpo e o meio, ambos se afirmam pelo que são, mesmo que haja a intenção de representar uma relação exterior ao ato e ao tempo do movimento, essa se faz por dentro. Nesse sentido, o butoh se distânciava do plano da representação, não é dado a interpretações, nem se coloca apenas no campo da subjetividade. É antes de tudo, ato formativo (Nishida, 2012), apresentação da potência dos corpos em relação, o que não ocorre apenas entre os corpos, inclui no ato a multiplicidade, das dimensões do tempo e dos planos de imanência.

O Jinem Butoh, de Atsushi Takenouchi, radicaliza a relação do dançarino com a natureza no Butoh. Ao ir para o ar livre e sair dos palcos fechados, Atsushi privilegia o espaço e a horizontalidade na invenção intuitiva do movimento. Mais do que imagens abstratas, oníricas ou poéticas, subconsciente e ancestralidade, o que está em jogo no movimento é o espaço que circunda o dançarino. Se torna urgente nessa prática, a abertura para o mundo, a descentralização de si, para que se possa escutar e mover-se a partir desse conjunto de entes que compõem esse universo em que estamos imersos.



Ao participar de aulas de Butoh em local fechado, eu precisava buscar materiais dentro do profundo lamaçal do subconsciente, uma atitude introspectiva com a intenção de mover o corpo com autenticidade, propriedade. As imagens inventadas pelos mestres do butoh também eram materiais para a produção de movimento. Pensar em uma lesma soltando pipa, carregar um jarro de água cada vez mais pesado, Dionísio, Apolo, Medusa, Kanon e todos os seres míticos nos quais Hijikata Tatsumi se inspirou. A flor, o pássaro, os ciclos de morte e vida, as estações, a rainha do gelo, enfim, o vasto portfólio de imagens que o butoh utiliza para provocar um corpo denso, são ferramentas de introspecção para que a sensação se desdobre em um movimento peculiar e procedente.

Quando danço em imersões na natureza, a experiência tem outra dinâmica. Não necessito mais das imagens ou de acessar o subconsciente, de maneira espontânea, o espaço se faz presente na dança. Aspectos formais da natureza ao redor, com outros abstratos, são os dispositivos naturais do movimento.

Tiago Ianuk, multi-artista performático residente em Brasília, ministra cursos livres de Butoh no Instituto Federal de Brasília (IFB). Dentro desses cursos, promove imersões na natureza. Em 2018, participei em ambos os semestres, foram três danças na primeira imersão, duas na segunda e na terceira. Em todas, foi natural que não pensasse previamente em uma partitura ou qualquer concepção anterior, com exceção da escolha de usar dois guarda-chuvas, na primeira dança. Uso como figurino um pano preto que faço de saia, amarrado com uma cordinha branca, passo argila branca na pele e uma colega me passa batom vermelho nos lábios. Era uma dança coletiva, com mais dois colegas (Gregório Benevides e Thamires) e decidimos por um local que sugeri, por ser um caminho com um mato denso de um lado e uma cerca de outro. Coloquei um dos guardas-chuvas (rosa) no final do percurso que faria, e me posicionei ao início com um guarda-chuvas preto, aberto. Essas escolhas foram feitas no momento, sem nenhuma projeção anterior.

Cada um dos três se posicionou em um ponto do caminho. Eu fiquei por último e comecei andando com o guarda-chuvas um pouco à frente do rosto. Com uma caminhada lenta, fui baixando o guarda-chuvas, escondendo cada vez mais o rosto e o corpo, passo pelo colega, procuro certa interação.



77



Desço até chegar no plano baixo. Nesse momento, além do caminho e dos sons ao redor, o guarda-chuvas ganha uma potência por ser objeto, ao mesmo tempo, uma extensão do meu corpo e meio de relação com o mundo. Ao chegar no chão, encosto o guarda-chuvas e percebo que se o forçasse ao chão, o quebraria. Tive um momento de dúvida, mas decido quebrá-lo e acabo por arrastá-lo no chão com intensidade, até o abandonar ao lado da cerca.

Continuo a dança entre diferentes planos de altura, mas noto em particular uma intensidade no contato com o solo que gerou algumas formas e sensações próximas a um estado animal. Passo pelo guarda-chuvas rosa, o pego, giro o corpo, e passando próximo do público e ao fim do caminho - com o guarda-chuvas rosa em dança - vou em direção ao mato e o adentro até desaparecer para o público. Os colegas continuam suas performances.

Um homem branco anda com um guarda-chuvas preto, desfigura a si e ao objeto que porta. É animal pelo contato *in tenso* com o chão, retoma sua forma e porta nova extensão, rosa e verde passam a ser, a desaparecer.

Eu fiquei surpreso com os elementos narrativos que se apresentaram nessa performance. O caminhar, a relação íntima com a terra, a troca de guarda-chuvas, esse como elemento narrativo e simbiótico, e por fim o desaparecer na mata. Mas não interessa à essa dissertação uma análise crítica dessa performance, nem uma interpretação acerca de seus simbolismos, e sim o que ela suscitou de reflexão sobre a experiência da dança para essa pesquisa.

Já tinha utilizado corda como objeto em uma dessas performances na natureza, em oficina com o professor Will Lopes, em 2018, mas o guarda-chuvas surgiu de uma forma mais natural e reveladora, surgiu espontaneamente como um elo de transição entre o meu corpo e o mundo. Começa como acessório cenográfico, como construção da imagem do personagem, mas à medida que me aproprio dele, deixa de ser um objeto de representação e passa para dentro do movimento. Me aproprio de tal maneira que ele passa a ser também minha superfície de contato com o mundo, de simples extensão do corpo no movimento, para superfície em conflito com a superfície do mundo. Minha pele é novamente destruída pelo contato com o chão, só que agora



78



é um guarda-chuvas, que abandono após ser destruído, como minha pele deixada no asfalto.

Como nada foi pensado antes do ato da performance, e compreendendo o estado em que estava no momento, a investigação da ação está na potência do amálgama entre o objeto, meu corpo, e o meio, em intuição-ação (Nishida, 2002), e não em seu aspecto simbólico. Como explorado no primeiro movimento desse texto com as investigações de Nishida sobre o ato formativo, o entendimento sobre a natureza das relações estabelecidas entre o Eu *in corporado* e o meio que nos nega, deve incluir o uso de ferramentas como condição, desde o entendimento do próprio corpo como ferramenta, até as que se tornam extensões desse.

(...) a intuição do artista se refere à intuição de ação do corpo tecnológico, na qual ferramentas tornan-se extensores do corpo quando possuímos coisas como ferramentas. (Nishida, 2012, p.149)^x

Da mesma maneira que o açougueiro experiente consegue se utilizar do fio de uma faca com o mínimo esforço possível, tanto de si, quanto do fio de corte de sua ferramenta, o artista pode assumir a ferramenta como extensão do seu corpo, ao ponto de provocar a *in definição* entre sujeito e objeto do ato que forma a ação.

Nishida afirma que todo ato é constituído pela auto-afirmação contra a negação do meio, o que torna o ato naturalmente expressivo, mas diferente do açougueiro, o artista mobiliza a intuição-ação para a produção de intensidade poética. O guarda-chuvas, como a faca, também se torna extensão, mas passa a ser agente de expressão das intensidades dessa dialética, mesmo que não caia uma gota em sua superfície, e é aí onde reside sua potência.

O desenvolvimento da técnica na pintura, além de se servir do aperfeiçoamento do corpo como ferramenta para a prática, só foi possível com o desenvolvimento do uso das ferramentas, do cartão de crédito *in válido*, passando pelo pincel velho até o rolinho de madeira, e de volta ao cartão, mas de uma maneira completamente diferente, é o que de fato constitui a poética de *In definições* em sua materialidade.



IN - 8

A partir das reflexões de Nishida, quando consideramos a intuição-ação do pintor em action painting, essa está inserida na relação entre a negação do meio e a afirmação expressiva do artista.

Intuição é aquilo que nos nega enquanto nos afirma e nos afirma enquanto nos nega. Nesse sentido, o mundo da atualidade histórica é o mundo em que vemos as coisas em intuição-ação.^{xi}

Nishida Kitaro ajuda a compreender a intuição-ação como nível fundamental de qualquer ato. Mesmo que o pintor queira mimetizar o rosto da modelo na superfície da tela, além da duração, que será constituída do ato e do objeto, a matéria, mais que um objeto a ser manipulado, será agente na formação da ação, em oposição ao corpo do artista. Sem essa qualidade da matéria como meio de oposição ao ser *in corporado*, o artista não poderia se afirmar ou se expressar criativamente. Por isso, mais que um objeto, o meio, a matéria e as ferramentas, são agentes fundamentais de qualquer ação, e mais, da constituição do sujeito que tem como condição de existência a expressão afirmativa. A intuição aí se coloca como operador da auto-consciência para lidar com essa natureza de oposição. Para Nishida, a auto-contradição é pressuposto da intuição:

Quando falo de intuição, alguns podem pensar que é estacionária. Mas nós continuamos intuindo por meio da auto-contradição. De outra maneira, não seria intuição, mas mera fantasia. Nós reconhecemos certas coisas que se opõem a nós. O fato de estarmos vivos pressupõe tal reconhecimento. (Nishida,2012, p.165)^{xii}

Como Kastrup reconhece a intuição como o momento da cognição no qual a instabilidade e, por conseguinte, a invenção é condição da experiência, já que a duração é a própria diferença em movimento, Nishida afirma que reconhecer que certas coisas se opõem a nós é também uma negação de nós mesmos, o que pressupõe a constante perda e conquista de si. O que mantém a constituição do ser é a possibilidade de intuir por meio da ação, e se afirmar na indefinição do tempo e contra a oposição da matéria, como a vida histórica está continuamente se formando, se movendo pela intuição-ação.



O pintor em action painting e o dançarino de Butoh estão propositalmente na zona de desconforto onde o movimento pela vida é evidenciado, colocado em discussão por meio da poética da vontade e do encontro. Movimentos únicos, que não pré-existem, que só existem pelo confronto e pelo devir-intuição do encontro de dois, tres, infinitos elementos em dança, fricção e tensão.

Intuição implica viver a vida ao máximo. Significa, portanto, intuir dialeticamente. A pura duração de Bergson é uma evolução criativa incapaz de retornar mesmo a um instante anterior. (Nishida, 2012, p..166).^{xiii}

O momento de instabilidade da formação da atualidade é quente, movimento. De singular a singular, retém apenas o que é necessário para o próximo, não fixa ideia ou imagem, é e deixa de ser, morre.

Noções abstratas não podem ser compreendidas pelo acesso imediato (Bergson). A ideia de representação do mundo, seja pela mímese ou pela universalização do sentido, foi o sinal de contradição do status quo discutido pelo grupo Gutai. Só o engajamento direto do corpo com a matéria poderia revelar os princípios concretos do mundo de maneira que a comunicação se desse inegável e imediata. E esse engajamento do corpo com a matéria só pode ser compreendido no campo da intuição-ação, domínio da instabilidade e *in definição*.

Quando o caráter do indivíduo e a materialidade selecionada se fundem na fornalha do automatismo, ficamos surpresos ao ver o surgimento de um espaço anteriormente desconhecido, invisível e inexperiente. O automatismo transcende inevitavelmente a própria imagem do artista. Esforçamo-nos por alcançar o nosso próprio método de criação de espaço, em vez de confiar nas nossas próprias imagens. (Gutai art manifesto, 1956).

Método do corpo de relações envolvidas no processo, seu espaço próprio, singular. A intuição-ação não está no campo da subjetividade e das imagens que insistem por representar, mas sim na atualidade do processo, daí sua potência expressiva. O que expressa uma obra que surge do encontro entre o indivíduo, a matéria e o tempo é de outra ordem, que aquelas que se expressam por proposições. O atual do encontro e o possível da linguagem são distintos em natureza e paixão, temperatura e tensão.



81

É notório que a temperatura da guerra e suas cinzas desempenharam um papel importante na formação da arte de vanguarda no Japão. Do butoh ao grupo Gutai, os restos e os traumas da guerra, com a necessidade moderna do Japão de se internacionalizar, se definiram como oposição criadora a uma geração de artistas em crise com seu tempo e espaço, ocupado.

Gu - ferramenta, medida, maneira de fazer algo
Tai - corpo

São monstros feitos da matéria chamada tinta, de tecido, metais, terra e mármore, que por meio de um ato de significação sem sentido por humanos, por meio da magia do material, foram forçados a assumir fraudulentamente outras aparências que não são as suas. Esses tipos de matéria [busshitsu], todos massacrados sob o pretexto de produção pela mente, agora não podem dizer nada. (Gutai art manifesto, 1956).

O grito da própria matéria, que pela relação direta e ativa com os corpos dos artistas, se funde em um encontro sem mediações. Como todo movimento de vanguarda, o Grupo Gutai promove o corte com o passado histórico e paradigmas envelhecidos, mas sua particularidade tem raízes na constituição dos saberes do extremo oriente. A maneira de pensar a natureza da experiência humana, a valorização da intuição no interior de toda técnica e até na linguagem, são fundação para o rompimento do manifesto Gutai com o paradigma ocidental da arte, com o ocupante, e não apenas com sua tradição.

O que se manifesta a partir do encontro entre o corpo, a ferramenta, o movimento e a matéria, na atualidade do processo inventivo, é a expressão autêntica da matéria com a vontade do espírito. A mente, ou a vontade de representação, com uma proposição, um discurso de heterogêneos, fraudas não só a expressão da matéria, torna o mundo fixo, um espelho frio que reflete, ou melhor, projeta outra imagem. Esse foi o corte radical proposto pela vanguarda japonesa, a alma nasce do encontro entre singularidades, enquanto o signo é o meio de violência de quem massacra, ocupa.



82

O expressionismo abstrato americano, que influenciou o grupo Gutai; o manifesto Gutai, o Butoh, são práticas artísticas que privilegiam o instante no qual a intuição-ação se manifesta como lógica do singular e dialética do encontro entre matéria e espírito, a partir da experiência de *in corporação* no mundo.

Na arte Gutai, o espírito humano e a matéria apertam as mãos enquanto mantém suas distâncias. Matéria nunca compromete a si com o espírito; o espírito nunca domina a matéria. Quando a matéria permanece intacta e expressa suas características, começa a contar uma história e até grita. Fazer o uso total da matéria é fazer uso do espírito. Ao aprimorar o espírito, a matéria é elevada ao auge do espírito.^{xiv}(Gutai art manifesto, 1956).

A intuição-ação é parte de um processo de auto-afirmação, mas em seu sentido mais pleno de potencialidades, é movimento que permite a expansão de ambos os opostos, em relação, em oposição criativa. Quando desenvolvo meu estado de presença no espaço de criação, e ao fazê-lo, respeito a matéria em sua singularidade e expressão, uma possibilidade de encontro está sendo formada. Esse encontro, mais potente será quanto cada qual puder se desenvolver e se expressar em seu campo, em sua singularidade. Quando Kazuo Shiraga faz a performance na lama, essa resiste a seu corpo como ela é, e Shiraga enfrenta sua resistência, quanto mais enfrenta a potente singularidade de resistência da lama, mais seu corpo alcança o extremo da sua.

Na primeira exposição do Grupo Gutai, em outubro de 1955, no Ohara Kaitan Hall em Kioto, Shiraga Kazuo criou sua performance-pintura, radicalizando sua proposta de imersão do corpo nos materiais que constituem a pintura. Não há tela, tinta, ou ferramentas, exceto seu corpo, que interage diretamente com o material, que age sobre ele. A lama não é um material dócil, obediente, que está sendo dominado pelo espírito por meio da técnica, sua resistência é expressiva e na mesma medida, é a de Shiraga, *in corporado* na lama, em apresentação, não representado.



83

O trabalho incorpora a filosofia do grupo Gutai, que reclama o engajamento do corpo do artista com os materiais no processo criativo. Para o grupo, espírito e matéria devem "apertar as mãos", enquanto cada qual mantém sua singularidade.



84



A humanidade tem essa arrogância, quer ser sujeito limpo. Nada contra a poesia dos arquétipos, mas desejo a textura da lama - sujeito - sujo está do outro e de tudo que o cerca. Sua sujeira é o que tem a oferecer de volta como potência, sem ela, só o reflexo de uma vida sem morte.

Tornar evidente a tensão, resitência, afirmação e expressão envolvidas no ato de relação com a matéria e o meio é também um contra-ponto à tendência de representação no campo da imagem. Nessa maneira de agir e pensar a imagem, a técnica envolvida tem tanto menos relação com o domínio sobre a matéria e sua transformação do que com a estabilização dos sentidos. Não há fantasma, arquétipo, ou mesmo imagem, que se sustente no movimento da intuição-ação.



86

In-9

Nem exatamente par nem totalmente ímpar; vivemos no 'entre'. Basta olhar ao redor e perceber que o mundo aceita ser visto assim, e revela os gradientes de que é constituído; é assim a paisagem que nos cerca, ainda que alguns evitem o esforço, preferindo enxergar somente céu ou somente inferno. Manchas de cor que escorrem pela tela formam tanto uma paisagem abstrata quando concreta – a pintura se abre a um universo ficcional ao mesmo tempo em que constitui a própria realidade onde se insere; uma narrativa de fatos e, também, o próprio fato. Confunde o aqui e o acolá, insistindo no ambíguo. Diferentemente do híbrido, formado por ambos os extremos, o ambíguo é nem um nem outro; é o intervalo, a fenda, o meandro e suas nuances (Almeida, Góes,2015, p.211).

A abstração pode servir à representação, e a figuração pode servir à dimensão imanente do objeto. Não se trata apenas de forma, mímese ou ficção, mas de uma qualidade que só a singularidade proporciona, e como foi explorado anteriormente, a diferença é formada pelo nível de complexidade dimensional do objeto. Se a mancha de pintura forma uma imagem que pode ser vista como uma paisagem ou uma emoção, estamos a tratar de apenas um nível de experiência com esse objeto cromático. Independente de figuração ou abstração, o objeto é tomado como uma proposição linguística. Em outros níveis de experiência com a superfície da pintura, o sentido não está nas proposições, mas na apreensão de uma totalidade de sua natureza. Esse seria o território de um empirismo sensitivo que de fato proporciona, um corpo de relação entre observador e objeto. A ambiguidade está exatamente entre essas distintas qualidades de experiência com a pintura, que podem ocorrer simultaneamente, como as macro e micro-percepções.

Quando fui à uma exposição no CCBB de Brasília, dos "grandes mestres" da pintura, que basicamente era formada por impressionistas e modernistas, entre Picasso, Van Gogh, Gauguin e outros fundamentais nomes da pintura moderna, o que me proporcionou uma experiência mais direta e total com sua superfície, foi um Mondigliani, um rosto feminino. Talvez tenha sido a experiência mais próxima em pintura da que tive como espectador da dança de Endo. Aquele objeto, que já teria quase um século, portava uma presença imanente que permitia a percepção de virtualidades. Era um rosto, uma expressão humana, mas também era tudo que escapava ao significante, que preenchia com vida aquela imagem que era mais que uma imagem.



Essa ambiguidade que está na zona de limite entre os distintos níveis de experiência, tem como correspondente na produção estética da pintura, a perda dos limites entre a figuração e a abstração. Uma importante referência para esse campo de investigação em pintura é a artista britânica Cecily Brown. Uma forte característica de seu trabalho é não permitir que a visão se estabilize no reconhecimento de uma cena acabada, sua pintura escorre e escapa à tentativa de apreensão de um todo que represente uma cena ou mesmo uma definição de composição cromática. É muito claro, em sua pintura "figures in a landscape"^{xv}, na qual há nus sobrepostos em composições expressivas que obliteram a distinção entre a figura e fundo, que a figura não é mais reconhecida, mas de alguma maneira a potência da presença corporal está ali como produção de tensão.

Eu sinto que quando o trabalho fica mais abstrato, quando não há corpo, há esse tipo de não-substância. [...] Para mim, quando o corpo desaparece, é quase que como se não houvesse mais nada lá, se torna apenas tinta, se exibindo, pregando truques, fazendo joguinhos. Tinta que está orgulhosa de si. Eu preciso que a tinta tenha uma direção, uma substância, e a substância que aparece pra mim é o corpo, e falar sobre o corpo, e claro que isso é incrivelmente amplo. Vc sabe, não falar sobre nada, com toda a gama de coisas do ser humano que está para ser descoberto no corpo.(Brown,2014).

A presença do corpo, mesmo que não seja reconhecido, se coloca como agente de tensionamento entre as partes da superfície da pintura. Na minha experiência com *in definições*, é notável a distinção entre a pintura que inicia com o desenho do corpo e aquela que parte da pura abstração. Essa qualidade de caos e tensão entre o corpo e o meio é desejada como possibilidade de imprimir uma complexidade dialética entre as partes da superfície. "Falar" sobre o corpo por meio da pintura envolve corpo e envolve pintura, respeitando a natureza de ambos.

A noção de Brown sobre o universo a ser explorado a partir do corpo, e sobre a tendência da pura abstração em se tornar um exibicionismo que flerta com a espetacularidade dos jogos circenses, revela a necessidade da pintora em habitar o "intervalo", a "fenda", essa zona de instabilidade na qual os corpos estão por se formar. Talvez a distinção entre o híbrido e o ambíguo apontado por Almeida e Góes possa ser entendida a partir da noção de que o híbrido se constitui como ser, territorializado em uma zona limítrofe, o ambíguo por sua vez, está sempre em trânsito entre um e outro.



In definições trabalha com o corpo, portanto com a figuração, com a mímese dos contornos da pele, mas essa se dá como ponto de partida para o processo. Após o desenho do contorno dos corpos, a tinta é inserida no ato respeitando sua natureza, portanto sua qualidade de abstração. Não há uma correspondência lógica na relação entre o desenho do carvão e as aplicações de tinta, não há cobertura da superfície da tela como se fosse a superfície da pele. São duas materialidades distintas entre si, e aqui permanecem distintas.

O desenho, ou o contorno do corpo, interage com a cor e a materialidade da tinta respeitando sua singularidade, e vice-versa. Acredito que uma das qualidades dessa pesquisa em pintura está no encontro de singulares, na potência desse encontro. Essa manutenção das qualidades elementais dos materiais, com a mínima intervenção no sentido de transformar sua natureza, faz parte do método que *in definições* encontrou para perseguir o objetivo de inventar um objeto que mantenha uma integridade entre as relações entre o espírito e a matéria, para que a vontade não subjulgue por completo os materiais, pois é por eles que se dá a expressão.

A tinta não serve ao desenho e o desenho não está ali para ser preenchido e perder sua natureza. A intersecção entre a figura à carvão e a abstração da cor, da tinta, pode provocar a sensação de uma terceira natureza, uma singularidade fruto do encontro entre singularidades. Esse fruto do encontro é o objetivo dessa pesquisa, não a figuração, a abstração ou o discurso simbólico.

As questões elementares da pintura, como o plano, a cor e a composição são de fato objeto da pesquisa prática, mas também um caminho para a individuação dessa poética. Sendo esse o objeto material da pesquisa, é também o escopo para uma poética do corpo, então como pode a materialidade da pintura construir uma poética do corpo, do movimento, da *in corporação* e do trânsito?



Apesar de *In definições* partir da figuração, com o desenho do corpo, esse perde seu caráter representativo quando o sentido é dado pelas qualidades de tensão, confinamento, expansão e profundidade que se dão entre os traços e a combinação das cores que não definem formas. Nesse sentido, o corpo é deslocado da expectativa de ser representado para ser apresentado como uma forma de potência específica, proporcionada pelas qualidades elementares da pintura e do desenho.

A qualidade do caos, da intersecção, um vir a ser constante, talvez dúvida, mas não, esse é o estado que suporta as relações entre matéria e espírito. Uma prática de ver e intuir em ação, ao ponto de ver sem saber, fazer. Não sou dançarino, mas faço uma dança, seja no fluxo da cachoeira ou no contraste do atelier, a vontade se alimenta do movimento, mas sem fixar o desejo em um ponto de fuga, a *in tensão* está no ponto de encontro.

Trans-por no mundo a experiência enquanto se atualiza a matéria que extrapola seus limites. De fora para dentro ou de dentro para fora, se existe uma zona limítrofe, essa deixa de ser. Pele, cores, traços, rasgos. Já não há imagens que não sejam virtuais. Se faço uma pintura ou uma dança, essas, por si se desfazem. O mundo pode acolher, mas só o faz, quando já não é isso ou aquilo, e estar dentro desse mundo pode implicar já não ser sujeito, ou não fazer espelho. Enquanto minha pele ainda for rasgada pelo asfalto, sinto que estou em algum lugar, sempre sendo atualizado pelo tempo que não se detém.



Movimento 3

O movimento está relacionado à imprevisibilidade e à inserção de liberdade na matéria, conclui Henri Bergson (2006). O vivo é *in determinado*, e movimento. Uma dança, uma pintura, uma ação inventiva, que seja cognoscer, ver, intuir, alterar a matéria e a si simultaneamente, é domínio do complexo, e por complexo, entendo que sejam fruto de uma infinidade de elementos singulares, nada localizáveis no espaço de representação.

Quando digo que a realidade histórica é finita e se move dialeticamente, pode-se pensar que vai da potencialidade à manifestação. Mas a realidade histórica deve ser o que foi determinado como auto-determinação do mundo dialético em que passado e o presente existem simultaneamente. Deve ser aquilo que foi determinado por meio da intuição-ação. Assim, podemos conceber passado e futuro como existindo simultaneamente. ^{xvi} (Nishida,2012, p.165).

O tempo, criador da diferença, é por si, um múltiplo indeterminado de coexistências. A matéria, determinada a se repetir nesse emaranhado complexo que é o tempo, se virtualiza indeterminadamente, ao infinito. Os seres são *in corporados* no mundo pelas ferramentas com as quais vêm e alteram o meio que os cercam, e além. Os corpos e as consciências habitam cada qual um vazio indeterminável que corresponde à sua natureza de auto-determinação.

A chamada consciência-em-geral é o portal que se abre do nada de oposição para o nada verdadeiro.^{xvii} (Nishida,2012,p.66).

Para Nishida, o “nada oposicional”, ou seja, o espaço onde os corpos realizam os atos de força como auto-afirmação contra a oposição do meio, é de natureza diversa do “nada verdadeiro”, ou o espaço habitado pelas consciências. Ambas as qualidades são auto-determinações do que as acolhe e tensiona.

O entendimento de que tanto nosso espírito, ou auto-consciência, e nosso corpo, ou ferramenta, estão imersos em um espaço indizível e ilocalizável, cada qual à sua natureza, se coloca como ponto de partida para analisar o processo e a imersão da prática artística, ou cognoscitiva, em um campo mais direto de discussão. Por “mais direto”, não se entenda mais simples, pois de fato, a complexidade é o caminho de investigação. O vivo, além de imprevisível, é imersivo, não se separa do mundo, só é porque está.



91

O acesso imediato, a partir do qual Bergson inclui a intuição no processo de conhecimento, se relaciona diretamente com a complexidade dos atos e acontecimentos, pois o que os forma deve incluir a complexidade infinita do tempo, a multiplicidade de agências que formam cada ação no mundo, a natureza de imersão tanto da matéria quanto da consciência, e as relações, que como Gilles Deleuze afirma, geram efeitos em diferentes níveis de existência.

Os efeitos, fruto desse encontro complexo, é o campo de interesse dessa pesquisa artística, e entender a singularidade como expressão de um todo que se coloca, ou está, em movimento. Compreender que as mais de 80 pinturas, centenas de fotografias e dezenas de danças não são fruto apenas do meu desejo, de uma ideia, de um trabalho solo, mas um trabalho de mundo em movimento. E ter consciência disso me faz perseguir um encontro íntimo e presente, a partir da imersão intuitiva, na complexidade que movimenta a invenção.

Como se conhece uma coisa? Os metafísicos tendem a dizer que há duas formas: primeiro, o conhecimento que consiste em dar voltas ao redor da coisa; conhecimento de perspectiva, e que depende diretamente dos símbolos por que se expressa. Segundo, o conhecimento que entra na coisa, que não conhece por perspectiva e não se apóia na sua expressão. Quanto ao primeiro modo de conhecer chamamo-lo relativo; ao segundo, absoluto (Bergson,2006: 184).

Se há perspectiva é porque estou fora. Não há linha, nem fuga pela janela. Não tem retângulo nem círculo, sem imagens. O metaconhecimento se expressa e dá voltas, distante, se faz necessário símbolos para que seja visto. Ser *In definido*, e sem direção, por outro lado, é estar dentro do ponto, expansível à todas as direções. Nego a necessidade de partir, se estou dentro, já sou uma consequência que se estende no tempo, seja para trás, aqui, ou pra frente. O termo absoluto, relativo que é, dá sentido à vida da experiência, de sua integralidade.

Primeiro, um conhecimento do exterior do objeto, capaz de descrever seu movimento segundo a sucessão de suas posições no eixo tempo-espaco. Segundo, um movimento absoluto será aquele que experencio imaginativamente por atribuir ao objeto um interior e como que estados de alma; "também porque me simpatizo com os estados e neles me inspiro por um esforço de imaginação"(Bergson, 2006:184)



Primero, um conhecimento acessível pelas macro-percepções (Leibniz), ou pela estabilização da reconhecimento (Kastrup), segundo, uma apreensão da duração, intuição em ação no presente do fenômeno de conhecer. Como possível, sair de si, mesmo que num esforço de imaginação, sair e entrar, no outro, corpo, ser, atual, ou não, a relação é absoluta.

Neste trabalho predomina a visualidade, contudo, no contraponto do que aqui é feito, está a necessidade de partir do corpo, da relação, do sair de si. Não interessa apenas como o objeto me afeta, mas de como meu ato engloba o *in determinado*, o *in definido*, o imprevisível, o complexo.

É necessário entrar no quadro, não como uma janela, ou uma porta, que dá no próximo espaço do mesmo lugar, ou na imagem desse espaço, mas como um portal, que dá acesso a um *in determinado* número de lugares, de espaços afetados pelo tempo, pelas relações que os criaram. Esses espaços não são propriamente imagens, nem lugares, mas uma *in definição* de lugares e imagens, são quentes e se desdobram ao infinito.

A intuição em Bergson não acarreta um mecanismo nem um finalismo. Como pura duração, pode-se considerá-la irracional ou mística. O que chamo de intuição atuante também não implica um mecanismo ou um finalismo. Criação, entretanto, significa a aparência objetiva (*kyakkanteki*) da forma, um ato histórico-formativo. Se caracterizarmos a intuição de Bergson como musical, podemos dizer que chamo de intuição-ação plástica. Todas as ideias são formas visíveis por meio da intuição-atuante. ^{xviii} (Nishida, 2012, p. 166).

De uma maneira curiosa, Nishida complementa a filosofia espiritual de Bergson. A música, sendo domínio do tempo, afeta diretamente os sentidos por meio da diferença; a plástica, desdobramento da ação sobre a matéria, habita o domínio do espaço, da repetição, mas não por isso sua qualidade é constituída apenas pela fisicalidade. O que Nishida empreende ao instituir sua filosofia basho, é que como a duração constitui a vida em sua singularidade, essa mesma vida, e a invenção do mundo, só é possível a partir da imersão em algo que comporta e tensiona suas qualidades.



93

Todas as ideias e todas as ações no mundo histórico são, primeiro, fruto da apreensão do tempo e da imersão no espaço *in determinado* por meio de um *acesso imediato*, em um segundo momento, a partir da criação das formas e da estabilização dos sentidos, o objetivo assume o lugar da experiência.

Busco além da invenção, a análise sobre os processos e resultados na qual o objeto seja o estado primeiro dos sentidos, quando esses estão *in definidos*, quando o mundo ainda porta a qualidade de imprevisibilidade em sua apreensão, e o sentido, como um “extra-ser” (Deleuze, 1974) que é, assume a *in definição* como lógica da complexidade do mundo.

Aqui ou antes, pode parecer um desvio do objeto toda essa reflexão sobre o tempo e a imersão no estado de invenção, como quem não quisesse falar dos significados, das emoções, talvez alguém avesso à análise psicanalítica. Talvez, ainda moderno, apesar de contemporâneo, os sujeitos, mesmo depois de Bergson, Nishida, Deleuze, e tantos outros, sejam melhor reconhecidos pela aversão ao desconhecido, ao indeterminável. Parece-me que a criação dos fantasmas é alimentada pelo medo do que não se pode conhecer, mesmo que a mão alcance.

Minha mão alcança a superfície da pintura, como no butoh, ela alcança de alguma maneira, o tempo, ou seu desdobramento. O estado de liberdade da matéria encontra o devir do espírito, o EU que transborda de todas as partes do corpo que está ligado (Bergson), antes de tudo é acolhido pelo imanente desconhecido e negado pelo meio que o cerca, o qual vê e transforma. Pela vontade do espírito e o uso de ferramentas, se expressa em um devir-intuição constante, relacionado a todo o universo de liberdades e forças envolvidas, movimento *in finito*. Dentro está e não sai pra falar de suas qualidades, mesmo que aqui, eu, intente pobremente.

É que se passa por graus insensíveis da duração concreta, cujos elementos se penetram, para a duração simbólica, cujos momentos se justapõem e, por consequência, da atividade livre para o automatismo consciente. É que, se somos livres sempre que queremos entrar dentro de nós mesmos, raramente tem lugar tal querer. Por fim, é que, mesmo nos casos em que a ação é livremente realizada, não se poderia raciocinar a seu respeito sem lhe desdobrarmos as condições exteriormente uma às outras, no espaço, e não mais na pura duração. (Bergson, 2006, p. 180).



Talvez as melhores imagens que se possa produzir para a análise sobre o processo inventivo de *In definições* sejam mesmo as pinturas e fotografias, por objeto fim que são, penso que apresentam melhor o resultado da duração, da ação e do encontro. Diferente das danças, essas imagens estão imersas na materialidade e fixas no espaço, é plástica, porém são resultado da imprevisibilidade do vivo e do movimento voluntário que surge de um *acesso imediato*, sua espacialização não transcende sua duração. Então porque agregar imagens transcendentais à sua realização? Sensações estão dentro da duração da experiência como estão meus sentidos ao fazer a obra, mas penso não fazer sentido atribuir imagens às imagens, essas, também corpo.

O sentido

A fragilidade do sentido se explica facilmente. O atributo é de uma outra natureza que as qualidades corporais. O acontecimento, de uma outra natureza que as ações e paixões do corpo. Mas ele resulta delas: o sentido é o efeito de causas corporais e de suas misturas. Tanto que ele está sempre correndo o risco de ser tragado por sua causa. Ele não se salva, não afirma sua irreducibilidade a não ser na medida em que a relação causal compreende a heterogeneidade da causa e do efeito: elo das causas ente si e ligação dos efeitos entre si. O que é o mesmo que dizer que o sentido incorporel, como resultado das ações e das paixões do corpo, não pode preservar sua diferença relativamente à causa corporal a não ser na medida em que se prende em superfície a uma quase-causa, ela mesma incorporel. (Deleuze, 1974, p.157).

Começamos pela conclusão de que a qualidade do sentido é de uma natureza distinta dos corpos, e o acontecimento, de uma natureza distinta das causas. Dito isto, sabemos que o sentido que porta a superfície de uma pintura diverge de sua natureza material, e o acontecimento que o produz, difere por sua vez, dos elementos que o constitui. O sentido, que tem origem nas causas, na profundidade da matéria, só difere delas na medida em que se relacionam à suas quase-causas, acontecimentos de superfície, portanto *in corporais*. Para os Estóicos, o corpo é causa, e o incorporel, metaforicamente, a maneira como se dá essa causa. O sentido nessa pesquisa, baseado nesse entendimento, é fruto de uma experiência ambivalente, causa dos corpos, e da qualidade do acontecimento, que o desdobra em um ser complexo, irreducível à simplicidade de uma proposição linguística.



95

Ao contrário, se os epicuristas não chegam a desenvolver sua teoria dos envelopes e das superfícies, se não chegam à ideia de efeitos incorporais, é talvez porque os “simulacros” continuam sendo submetidos à causalidade exclusiva dos corpos em profundidade.(Deleuze, 1974,p.158).

A fragilidade do sentido está no fato de sua suscetibilidade ao trânsito entre a superfície e a profundidade dos corpos, quando deixa de ter autonomia, pois sua divergência em relação às causas pode ser reabsorvida na profundidade. O sentido, como causa apenas dos corpos, não pode ser desdobrado na superfície. Em “Lógica do sentido”, antes de “Capitalismo e esquizofrenia” e a exploração da profundidade do corpo esquizofrênico, Gilles Deleuze associa a profundidade com as causas e a própria matéria, deixando à superfície, o território de manifestação do sentido; a possibilidade da dobra.

Mas, mesmo do ponto de vista de uma pura física das superfícies, a exigência de uma dupla causalidade se manifesta: os acontecimentos de uma superfície líquida remetem, de um lado, às modificações intermoleculares dos quais dependem como de uma causa real, mas, de outro lado, às variações de uma tensão dita superficial, da qual dependem como de uma quase-causa, ideal ou “fictícia”. Temos tentado fundamentar esta segunda causalidade de uma maneira que convém ao caráter incorporeal e do acontecimento: pareceu-nos que o acontecimento, isto é, o sentido, relaciona-se a *um elemento paradoxal intervindo como não-senso ou ponto aleatório, operando como quase-causa e assegurando a plena autonomia do efeito.*(Deleuze, 1956,p.158).

A autonomia do sentido, se relaciona com sua dimensão de ficção, de não causa com a matéria, um senso que difere das causas, e por isso, insere a liberdade na produção de efeitos entre os corpos. Como a vida para Bergson só é possível com a inserção de liberdade na matéria, os efeitos, ou o sentido, para os Estóicos e Deleuze, é garantido pela possibilidade de divergir, a partir de sua própria dimensão, de sua causa material, mesmo que eventualmente, pelo retorno às causas, ou paixões entre os corpos, seja absorvido pelo atual.

A autonomia do efeito se define pois em primeiro lugar por sua diferença de natureza com relação a causa, em segundo lugar, por sua relação com a quase-causa. Só que estes dois aspectos dão ao sentido caracteres muito diferentes e mesmo, aparentemente, opostos. Pois, na medida em que afirma sua diferença de natureza diante das causas corporais, estados de coisas, qualidades e misturas físicas, o sentido como efeito ou acontecimento se caracteriza por uma esplendida impassibilidade (impenetrabilidade, esterilidade, ineficácia, nem ativo nem passivo). E esta impassibilidade não marca somente a diferença do sentido com relação aos estados de coisas designados, mas também sua diferença relativamente às proposições que o exprimem: deste lado, ela aparece como neutralidade



(dobra extraída da proposição, suspensão das modalidades da proposição).
(Deleuze, 1974, p.158)

Percebemos que há a causa que inventa o sentido, e a invenção que ocorre quando esse se liga à sua quase-causa, à singularidade do acontecimento. A impassibilidade do sentido acontece pela sua qualidade de ser exterior à proposição, mesmo que dela tenha origem. O sentido, neutro que é por natureza, difere tanto da proposição, como dos estados de coisas que o co-cria. Em um desdobramento, a dobra só tem a desdobrar, e ao fazê-lo, inventa e se reinventa. Após se originar na profundidade das causas materiais, o sentido é reinventado pela sua relação com sua causa ideal, que o traga e o distribui na superfície. Por isso, Deleuze afirma que além do sentido possuir dupla derivação, sua relação com a imanência de sua quase-causa, bifurca por sua vez, em outros caminhos.

(...)Ao contrário, desde que o sentido é captado na sua relação com a quase-causa que o produz e o distribui na superfície, ele herda, participa, mais ainda, envolve e possui a potência desta causa ideal: vimos como esta não era nada fora de seu efeito, que ela trazia este efeito, que mantinha com ele uma relação imanente que faz do produto alguma coisa de produtor, ao mesmo tempo em que é produzido. Não há mais por que voltar a insistir sobre o caráter essencialmente *produzido* do sentido: jamais originário, mas sempre causado, derivado. Resta que esta derivação é dupla e que, em relação com a imanência da quase-causa, ela cria os caminhos que traga e faz bifurcar, (Deleuze, 1974, p.158)

Todas as vezes que nessa pesquisa, foi utilizado o termo sentido, esse se relaciona com essa complexidade e devir inventivo. No fim, o sentido, como um extra-ser impassível e cambiante que é, por mais que seja um produto de definição, que seja o desdobramento apreensível das relações e das proposições, é preciso levar em conta, na sua constituição, sua natureza de *in definição*. O que nos leva à complexidade de sua apreensão, que adiciona a percepção e a cognição como invenção, e portanto, mais bifurcações, neutralidades, diferenças de natureza, autonomias, em acontecimento.

Justamente, o que *in definições* procura é a incorporação no fazer, das qualidades intrínsecas ao sentido, uma ação intuitiva com a matéria e o tempo, que, causas que são, se desdobram em efeitos, que ao surgirem na superfície, se inserem na invenção de mundo como, de fato, constituição desse. Por isso, continuo a afirmar que uma imagem pode ser uma imagem, ou, como corpo superfície do mundo, um *in determinado* de imagens, como o que “caí pra fora do plano como fruto”, descrição imagética de Deleuze sobre o sujeito da atualização.



O que na prática implica afirmar essa pretensão? A própria prática. O resultado desse conjunto de ações é, de uma natureza diferente desse, mas são, em todos os momentos, indissociáveis, apesar de impassíveis. Tiramos como contraponto um desenho gráfico com fins publicitários. Por mais que seja produto da técnica e, portanto, da ação sobre a matéria no tempo da execução, existe uma intenção pré-estabelecida que já transcende os efeitos criados pelo ato de sua invenção. Se tivéssemos a tecnologia de materializar o pensamento em imagem numa superfície sensível, a técnica, nesse caso, seria facilmente descartada. Por outro lado, uma pintura fruto do *action painting*, não teria quaisquer elementos para se constituir como imagem.

Nas obras existem corpos, fixos ou em movimento, brancos, femininos, negros, masculinos, jovens, velhos, pouco importam suas heranças culturais e políticas, em verdade, *In definições* é de outra natureza, seu caráter político está no esvaziamento dos discursos prontos e na atenção à constituição da singularidade no universal. Como Cecily Brown afirma, ainda há um universo a desvendar sobre o corpo, e porque não o fazer? Porquê não podemos abrir mão de vestir esse corpo, ao menos nesse espaço seguro do atelier, da natureza, ou da academia? Um corpo realmente nu, talvez seja meu desejo.

Vejo um aspecto político muito procedente no esvaziamento dos discursos das cores e das formas levando em conta o cenário de desequilíbrio entre o domínio da opinião e da experiência que vivemos na contemporaneidade

E se alguém não tem opinião, se não tem uma posição própria sobre o que se passa, se não tem um julgam, então preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresente, sente-se em falso, como se lhe faltasse algo essencial. E pensa que tem que ter uma opinião. No entanto, a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência.(Larrosa,2002).

Além das consequências para a vivência das relações que a imposição da necessidade de opinião acarreta, não é difícil observar o risco da invenção ser suprimida pela opinião, seja no campo da comunicação, como da produção estética. O trabalho árduo no tempo da ação inventiva e a qualidade, passam a ter menos importância na medida em que as poéticas precisam ser carregadas de discursos que afetem e se desdobrem em opiniões. Essas, são melhor incorporadas na medida em que divergem ou convergem estritamente com a “fala” do artista.



98



Risco de faltar o meio, ou a dúvida. Ainda assim, menores riscos do que estar fora.

Quanto à pintura, um desejo perene de expandir seu campo de presença, sem torná-la outra coisa e entrar no domínio da escultura e/ou da instalação. Se apresenta um trabalho de vida, e com esse início de compreensão sobre as *in determinações* que constituem o ato inventivo, e a complexidade dimensional do objeto, me parece possível explorar ao infinito a planaridade e fixidez do suporte bidimensional. Todo o espectro da existência e dos fenômenos é, por natureza, movimento, e sendo movimento, diverge a todo instante, resta se colocar receptivo.

As conclusões a que chego com toda essa exploração conceitual, investigação filosófica, prática artística e duração da pesquisa, são muitas, estão espalhadas pelo texto, e são possíveis causas de possíveis sentidos no futuro. A primeira que elejo para justificar essa empreitada, está mesmo na invenção de si. Ter mais refinada consciência dos elementos que me constituem como ser e como ação; o que posso ser, de fato, no mundo, difere radicalmente das programações constituídas de elementos externos a mim. A negação do discurso e da estrutura de reconhecimento da arte, principalmente das visuais, se coloca como princípio pela necessidade de inventar um corpo *in definido*, ou definido apenas pela invenção.

O resultado plástico, e efêmero dessa pesquisa, é o desdobramento dessa intenção, mas assim como as quase-causas, esses resultados inventam a mim no mesmo movimento, em reciprocidade. Pensar a arte dessa maneira, a mim revela uma *in finidade* de caminhos disponíveis, e melhor, autônomos, como inúmeras telas em branco, porém preparadas.

Nu corpo, sem fim.



As demais pinturas que não foram selecionadas para compor essa dissertação, podem ser visualizadas no sítio: brunocortereal.com

Outros vídeos que também não estão neste trabalho podem ser visualizados no seguinte endereço:

<https://www.youtube.com/channel/UCqXFbth8XSaVkOsta3osqYw?view>

O montante integral das imagens e vídeos produzidas em *in definições* ainda não se encontra disponível para apreciação

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, GÓES, Eduardo Augusto Alves, Felipe. Entre a figura e o abstrato. Interface, saúde, comunicação, vol.19, no.52, Botucatu, Janeiro/Março 2015.

BERGSON, Henri. Matéria e memória - ensaio sobre a relação do corpo com o espírito (3 edição). São Paulo : Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein. Tradução Claudia Berliner; revisão técnica: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006^a(1922) Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/4884/6132.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

-----BONDIA, Jorge Larrosa. *Rev. Bras. Educ.* [online]. 2002, n.19, pp.20-28. ISSN 1413-2478. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>.

BROWN, Celily. Entrevista "Take no prisoners", Louisiana Chanel, Youtube, 2014. Disponível em: [youtube.com/watch?v=c3ZPcC1p6pM](https://www.youtube.com/watch?v=c3ZPcC1p6pM)

DELEUZE, Gilles, GATTARI, Felix. Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol.3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. A imagem movimento. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.



ENDO, Tadashi. In: COLLA, A. C. Caminhante, não há caminho. Só rastros. Campinas, SP: [s.n.], 2010.

———. O atual e o Virtual. Dialogues. Paris: Flammarion, 1996.

Gilles Deleuze. Lógica do Sentido. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fontes. São Paulo: Perspectiva - Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

GREINER, Christine. Buto: pensamento em evolução. São Paulo, Escrituras Editora, 1998.

GROF, Stanislav, GROF, Christina. Emergência espiritual - crise e transformação espiritual. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

GUTAI. Gutai art manifesto – “Gutai bijutsu sengen”. 1956. Disponível em: web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html

HI. Bored Panda, 2017. Disponível em: www.boredpanda.com/exploring-the-relationship-between-photography-and-painting-through-the-use-of-light/?utm_source=br.pinterest&utm_medium=referral&utm_campaign=organic

LATOUR, Bruno. Jamais fomos modernos, tradução: Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

LOUPPE, Laurence. . Poética da Dança Contemporânea. Orfeu Negro: Portugal/Lisboa, 2012.

MARSHALL, Jonathan. Dancing the Elemental Body: Butoh and Body Weather: Interviews with Tanaka Min and Yumi Umiuare. Disponível em: <http://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/18/16>

MEADE, Alexa. Ideas.ted.com. 2013. Disponível em: [Ideas.ted.com/gallery-stunning-from-alex-meade-that-blur-the-line-between-paint-and-photograph/](http://ideas.ted.com/gallery-stunning-from-alex-meade-that-blur-the-line-between-paint-and-photograph/)



Nishida, Kitaro. *Place e Dialetics*. New York: Oxford University Press, 2012

KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VALÉRY, Paul. *Ouvres: bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, 1957. T. 1

ROSEMBERG, Harold. *Art News*, LI, New York, 1952.

SIMONDON, Gilbert. *L'individu et sa Genèse Physicobiologic*. Paris: PUF, 1964.



Índice de figuras

Todas as imagens, com excessão das creditadas a outros artistas, são de autoria de Bruno Corte Real.

| | |
|---|----|
| 1 Técnica fotográfica, digital, 2017 _____ | 0 |
| 2 IN 0, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, 2017 _____ | 1 |
| 3 Técnica fotográfica, digital, 2017 _____ | 3 |
| 4 Técnica fotográfica, digital, 2017 _____ | 7 |
| 5 Técnica fotográfica, digital, 2017, Performer: Bruna Lamounier _____ | 9 |
| 6 Técnica fotográfica, digital, 2017, Performers: Helena Maria e Bruno Corte Real _____ | 11 |
| 7 Idem _____ | 11 |
| 8 Técnica fotográfica, digital, 2017 _____ | 13 |
| 9 V 2 ,técnica fotográfica e projeção sobre tela, digital, 2017. Performer: Bruno corte Real _____ | 15 |
| 10 V 3, técnica fotográfica e projeção sobre tela,digital, 2017. Bruno Corte Real _____ | 17 |
| 11 IN 2, óleo sobre tela, 150 x 70 cm, 2017 _____ | 19 |
| 12 V 1, técnica fotográfica e projeção, 2017 _____ | 21 |
| 13 IN 3, óleo sobre tela, 119 x 97 cm, 2017 _____ | 23 |
| 14 IN 4, óleo sobre tela, 106 x 100 cm, 2017 _____ | 25 |
| 15 Técnica fotográfica, digital, 2017 _____ | 27 |
| 16 Idem _____ | 27 |
| 17 V 5,Técnica fotográfica e projeção sobre tela, digital, 2017. Performer: Natasha de Albuquerque _____ | 29 |
| 18 Técnica fotográfica e projeção sobre tela, digital, 2017, Natasha de Albuquerque _____ | 31 |
| 19 V 4, técnica fotográfica e projeção sobre tela, digital, 2017, Natasha de Albuquerque _____ | 33 |
| 20 Sem título, óleo sobre tela, 2017 _____ | 34 |
| 21 Sem título, projeção sobre óleo sobre tela, 2017 _____ | 34 |
| 22 V 6, técnica fotográfica e projeção, digital, 2017. Performer: Natasha de Albuquerque _____ | 35 |
| 23 IN 5, óleo sobre tela, 145 x 100 cm, 2017 _____ | 37 |
| 24 Técnica fotográfica, digital, registro, 2017 _____ | 38 |
| 25 Idem _____ | 38 |
| 26 Técnica fotográfica, digital, 2017 _____ | 39 |
| 27 IN 6, óleo sobre tela, 99 x 147 cm, 2017 _____ | 39 |
| 28 Sem título, técnica fotográfica, digital, 2017 _____ | 41 |
| 29 IN 7, óleo sobre tela, 145 x 100 cm, 2017 _____ | 43 |
| 30 IN 8, óleo sobre tela, 150 x 97 cm, 2017 _____ | 45 |
| 31 V 7, técnica fotográfica e projeção sobre tela, digital, 2017, Natasha de Albuquerque _____ | 47 |
| 32, 33 V 25,V 30, técnica fotográfica e projeção sobre tela, 2017.Performer: Yasmin Boreli _____ | 49 |
| 34 Liu Bolin, técnica fotográfica, digital, 2012, Villa dei Misteri _____ | 50 |
| 35 V 32, técnica fotográfica e projeção sobre tela, digital, 2017, Yasmin Boreli e Bruno Corte Real _____ | 51 |
| 36 Alexa Made, técnica fotográfica, digital, 2015 _____ | 52 |
| 37 V 51,técnica fotográfica e projeção sobre tela,digital, 2017.Performer: Morgana Poiesis _____ | 53 |
| 38 Alexa Made, técnica fotográfica, digital, registro de processo, 2013 _____ | 54 |
| 39 V 80, técnica fotográfica e projeção sobre tela, digital, 2017, Morgana Poiesis _____ | 55 |
| 40 Autor desconhecido, técnica fotográfica, analógico, 35mm _____ | 56 |
| 41 V 28, técnica fotográfica e projeção sobre tela, 2017. Performer: Yasmin Boreli _____ | 57 |
| 42 V 110, técnica fotográfica e projeção sobre tela, digital, 2017, Bruno Corte Real _____ | 57 |
| 43 Flora Borsi, técnica fotográfica e manipulação digital, sem título e data. Disponível em: floraborsi.com/recent-artwork-vi _____ | 58 |
| 44 V 21, técnica fotográfica e projeção sobre tela, 2017. Performer: Natasha de Albuquerque _____ | 59 |



102

| | |
|--|-----|
| 45 V 15, técnica fotográfica e projeção sobre tela, 2017, Natasha de Albuquerque | 59 |
| 46 V 125, técnica fotográfica e projeção sobre tela, 2017, Performer: Bruno Corte Real | 61 |
| 47 Flora Borsi, técnica fotográfica e manipulação digital, sem título. Disponível em: floraborsi.com/animeyed-self-portraits | 62 |
| 48 V 32, técnica fotográfica e projeção sobre tela, 2017. Performer: Yasmin Boreli | 63 |
| 49 V 29, idem | 65 |
| 50 IN 9, óleo sobre tela, 121 x 145 cm, 2017. Performer: Bruno corte Real | 67 |
| 51 IN 10, óleo sobre tela, 145 x 100 cm, 2017, Bruno corte Real | 69 |
| 52 IN 12, óleo sobre tela, 140 x 104 cm, 2017, Bruno Corte Real | 71 |
| 53 IN 44, óleo sobre tela, 148 x 117 cm, 2019, Bruno Corte Real | 73 |
| 54 IN 15, óleo sobre tela, 198 x148 cm, 2017, Natasha de Albuquerque e Bruno Corte Real | 75 |
| 55 IN 16, óleo sobre tela, 140 x 120 cm, 2017, Natasha de Albuquerque e Bruno Corte Real | 77 |
| 56 V 15, técnica fotográfica e projeção sobre tela, digital, 2017, Natasha de Albuquerque e Bruno Corte Real | 79 |
| 57 V 128,129 e 130 em sequência, técnica fotográfica e projeção, 2018, Bruno Corte Real | 81 |
| 58 V 140 e 142, técnica fotográfica e projeção sobre tela, 2018, Bruno Corte Real | 83 |
| 59 V 31, técnica fotográfica e projeção sobre tela, 2018, Yasmin Boreli | 85 |
| 60 Técnica fotográfica, registro de espetáculo, 2015, Fukushima mon amour | 86 |
| 61 V 180, Técnica fotográfica e projeção sobre tela, digital, 2018, Bruno Corte Real | 87 |
| 62 IN 17, óleo sobre tela, 145 x 120 cm, 2018 Natasha de Albuquerque, coleção particular | 89 |
| 63 IN 18, óleo sobre tela, 95 x 96 cm, 2017. Performer: Natasha de Albuquerque | 91 |
| 64 V 105 e 107, técnica fotográfica e projeção sobre tela, 2018, Bruno Corte Real | 93 |
| 65 IN 21, óleo sobre tela, 95 x 96 cm, 2017. Performer: Natasha de Albuquerque | 95 |
| 66 V 87, técnica fotográfica e projeção sobre tela, 2018, Morgana Poiesis | 97 |
| 67 IN 22, óleo sobre tela, 156 x 94 cm, 2018. Performer: Yasmin Boreli | 99 |
| 68 IN 24, óleo sobre tela, 100 x 96 cm, 2018, Natasha de Albuquerque, acervo Museu Nacional de Brasília. | 101 |
| 69 IN 40, óleo sobre tela, 175 x 95 cm, 2018, Morgana Poiesis e Bruno Corte Real | 103 |
| 70 IN 26, óleo sobre tela, 144 x 112 cm, 2018, Yasmin Boreli e Bruno Corte Real | 105 |
| 71 V 160 e V 165, técnica fotográfica e projeção sobre tela, digital, 2019. Performer: Bruno Corte Real | 107 |
| 72 IN 47, óleo sobre tela, 2019. Performer: Bruno Corte Real | 109 |
| 73 V 102, técnica fotográfica, projeção sobre tela e manipulação digital, 2018 | 113 |
| 74 IN 43, óleo sobre tela, 133 x 92 cm, 2018. Performer: Bruno Corte Real | 115 |
| 75 IN 19, óleo sobre tela, 142 x 100 cm, 2017. Performer: Natasha de Albuquerque | 117 |
| 76 Técnica fotográfica, digital, 2017 | 121 |
| 77 Técnica fotográfica, digital, 2018, registro de performance por Marcella Romar | 125 |
| 78 Idem | 127 |
| 79 Idem | 129 |
| 80 IN 62, óleo sobre tela, 150 x 100 cm, 2019. Performers: Fernanda Seba e Bruno Corte Real | 131 |
| 81 IN 61, óleo sobre tela, 150 x 140 cm, 2019, Fernanda Seba e Bruno Corte Real | 133 |
| 82 IN 70, óleo sobre tela, 140 x 135, 2019. Performer: Bruno Corte Real | 135 |
| 83 IN 71, óleo sobre tela, 140 x 150 cm, 2019. Performers: Helena Maria e Bruno Corte Real | 137 |
| 84 Kazuo Shiraga, Challenging Mud, 1955, registro de performance | 138 |
| 85 IN 72, 180 x 150 cm, óleo sobre tela, 180 x 150 cm, 2020. Performer: Bruno Corte Real | 139 |
| 86 IN 73, óleo sobre tela, 165 x 150 cm, 2020. Performer: Bruna Lamounier | 141 |
| 87 IN 75, óleo sobre tela, 147 x 114 cm, 2020. Performer: Marcella Romar | 143 |
| 88 IN 74, óleo sobre tela, 168 x 150 cm, 2020. Performer: Bruna Lamounier | 145 |
| 89 IN 76, óleo sobre tela, 145 x 115 cm, 2020. Performer: Bruno Corte Real | 147 |
| 90 IN 64, óleo sobre tela, 140 x 100 cm, 2019. Performers: Fernanda Seba e Bruno Corte Real | 149 |

| | |
|---|-----|
| 91 IN 65, óleo sobre tela, 150 x 100 cm, 2019, fernanda Seba e Bruno Corte Real | 151 |
| 92 IN 77, óleo sobre tela, 120 x 90 cm, 2020, Bruno Corte Real | 153 |
| 93 IN 68, óleo sobre tela, 140 x 120 cm, 2019, Performers: Bruna Lamounier e Bruno Corte Real | 155 |
| 94 IN 69, óleo sobre tela, 150 x 140 cm, Bruna Lamounier e Bruno Corte Real | 157 |
| 95 IN 66, óleo sobre tela, 140 x 115 cm, Performers: Fernanda Seba e Bruno Corte Real | 159 |
| 96 IN 50, óleo sobre tela, 90 x 70 cm, 2019. Performer: Bruna Lamounier | 161 |
| 97 IN 51, óleo sobre tela, 90 x 70 cm, 2019, Bruna Lamounier | 163 |
| 98 V 190 e V 192, técnica fotográfica e projeção sobre tela, digital, 2019. Performer: Bruno Corte Real | 165 |
| 99 V 68, técnica fotográfica e projeção sobre tela, digital, 2018. Performer: Morgana Poiesis | 167 |
| 100 V 12, técnica digital e projeção sobre tela, digital, 2017. Performer: Natasha de Albuquerque | 169 |
| 101 IN 56, óleo sobre tela, 150 x 105 cm, 2019. Performer: Bruna Lamounier | 171 |
| 102 IN 78, óleo sobre tela, 126 x 86 cm, 2020, performer: Bruno Corte Real | 173 |





Citações originais e notas de fim

ⁱ Without a body, we would not be able to see anything by means of movement, We can think of the body as the embodied subject of movement. And conversely, it is through movement that one sees (other) bodies. We make tools with our hands, and make things with tools. A tool is something separate from our body, it is a thing. However, it is through the recognition of tools that one comes to know one's body.

ⁱⁱ Seeing things, that is, understanding them in view of what they are, already implies acting on them, giving them form within the context of the given historical world. The action intuition describes this dialectic of seeing things working on them, in interactivity with the world. This concept takes the previous notion of self-consciousness and extends it to the field of concrete action, in which the self, the body and the world are inseparable.

ⁱⁱⁱ I stated that the thing is what is persistently opposed to the I and that our making of things with tools is *techné*. *Techné* is not something that merely appertains to the [epistemological] subject. It means that the I enters into the thing, [and that] the activity of the thing becomes the activity of the I.

^{iv} The mask of paint mimics what is directly below it. In this way, i am able to take a three-dimensional scene and make it look a two-dimensional painting.

^v Using 35mm black and white film, I wanted to explore the relationship between painting and photography through the use of light. Inspired by the impressionism movement, I aimed to create photographs that would look more like paintings than images, and make the viewer question what they are actually looking at.

^{vi} Processo de impermeabilização do tecido, que após esticado, recebe a aplicação do *primer*. Há vários tipos de *primer*, dos orgânicos ao sintéticos, o mais comum atualmente é o gesso acrílico. Sua função é impedir que o óleo atinja e penetre o tecido, o que compromete sua conservação.

vii

The act-painting is of the same metaphysical substance as the artist's existence. The new paintings has broken down any distinction between art and life. (Rosenberg, TEORIA.ART, Disponível em: 18/7/2019).

^{viii} bergson says the following. We may explain a certain painting as a consequence of the models facial features, the artists character, or the color stirred on the palette. But even the artist cannot foresee the picture prior to its production.

^{ix} *The body is not a set entity. It constantly changes, like the weather. The body that*

measures the landscape, the body in intercourse with weather, the body kissing [the] mass of peat, the body in [a] love-death relation to the day. For me the dance has been a symbol of despair and courage.

- ^x the intuition of the artist refers to the acting-intuition of the technological body whereby tools become extensions of the body when we possess things as tools.

^{xi} intuition is that which negates us while affirming us and affirms us while negating us. in this sense the world of historical actuality is the world wherein we see things in action-intuition

^{xii}

When I speak of intuition, some may think it is stationary. But we continue to intuit through self-contradiction. Otherwise, it would not be intuition, but mere fantasy. We recognize certain things that oppose us. The fact that we are alive presupposes such recognition.

^{xiii} intuition entails living one`s life to the fullest. it thus means to intuit dialectically. bergson`s pure duration is a creative evolution incapable of returning even to an instant prior.

^{xiv} In Gutai Art, the human spirit and matter shake hands with each other while keeping their distance. Matter never compromises itself with the spirit; the spirit never dominates matter. When matter remains intact and exposes its characteristics, it starts telling a story and even cries out. To make the fullest use of matter is to make use of the spirit. By enhancing the spirit, matter is brought to the height of the spirit.



xv

^{xvi} When i say that historical actuality is finite and moves on dialectically, one might think that it goes from potentiality to manifestation. But historical actuality has to be what has been determined as the self-determination of the dialectical world wherein past and present are simultaneously existent. It must be that which has been determined through acting-intuition. Therein we can conceive past and future to be simultaneously existent

^{xvii} so-called consciousness-in-general is the gateway opening from oppositional nothing to true nothing. The acts of force, unknowable from the standpoint of oppositional being, become acts of consciousness from the standpoint of oppositional nothing.

^{xviii} Intuition in Bergson entails neither a mechanism nor a finalism. As pure duration one might think of it as nonrational or mystical. Neither does what I call acting-intuition entail a mechanism or a finalism. Creation, however, means the objective (kyakkanteki) appearance of form, a historical-formative act. If we characterize Bergson`s intuition as musical, we might say that I call acting-intuition is plastic. All the ideas are forms visible through acting-intuition.