

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Livia Mara Botazzo França

CLINÂMEN E O LABIRINTO DA CRIAÇÃO:

DESLOCAMENTOS ABERRANTES em
SUPERFÍCIES FISSURADAS

São Paulo | 2020

Lívia Mara Botazzo França

**CLINÂMEN E O LABIRINTO DA CRIAÇÃO:
DESLOCAMENTOS ABERRANTES EM SUPERFÍCIES FISSURADAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo.

São Paulo | 2020

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

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

B748c Botazzo França, Lívia Mara, 1975-

Clinâmen e o Labirinto da Criação : deslocamentos aberrantes em superfícies fissuradas / Lívia Mara Botazzo França. - São Paulo, 2020.

100 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Criação (Literária, artística, etc.). 2. Arte moderna. 3. Escultura moderna. 4. Objeto (Estética). I. Romagnolo, Sergio Mauro. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Lívia Mara Botazzo França

CLINÂMEN E O LABIRINTO DA CRIAÇÃO: DESLOCAMENTOS ABERRANTES EM SUPERFÍCIES FISSURADAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo
Orientador

Prof.^a Dr.^a Rosangela da Silva Leote
UNESP – Instituto de Artes

Prof.^a Dr.^a Patrícia Moran Fernandes
USP – Escola de Comunicação e Artes

São Paulo, 26 | 10 | 2020.

*Ao companheiro das mais intensas e vigorosas
jornadas, amado Sergio AF, sem seu amor fatal,
jamais teria conseguido realizar esta travessia
Ao meu filho, Zolê, por seu amor puro alimentar a
chama incandescente da beleza de viver sob à luz
da sua presença
Aos meus pais, Luiz e Mara, minhas inspirações
selvagens*

*Este trabalho é dedicado à memória de Moraes
Moreira, Abraham Palatnik e Arlindo Machado.
Por suas obras, por seus legados...Saravá!*

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço à minha família pelo apoio incondicional

Ao Prof. Dr. Sergio Romagnolo pela confiança e liberdade

À Profa. Dra. Rosangela Leote pela leitura cirúrgica

À Profa. Dra. Patrícia Moran Fernandes pela disponibilidade

Aos amigos do GIIP, pelos encontros alegres

Ao Instituto de Artes da UNESP, por seus servidores e por sua estrutura ainda permitirem o avanço do entender humano para além de aparelhamentos.

RESUMO

Estes estudos se dirigiram à figura primitiva do clinâmen interpretado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, aproximando-o como alegoria para o processo de criação artística, redimensionado nos entre-campos labirínticos das atividades artísticas abordadas em *deslocamentos aberrantes* em *superfícies fissuradas*. O objetivo foi enfatizar os aspectos construtivos e operativos intrínsecos ao processo de criação, e oferecer reflexões dirigidas ao campo prático da arte contemporânea, a partir da investigação de campo realizada entre 2018 e 2020.

Palavras-chaves: Clinâmen, Gilles Deleuze-Felix Guattari, Processo de Criação, Deslocamentos Aberrantes, Superfícies Fissuradas.

ABSTRACT

These studies addressed the primitive figure of the clinamen interpreted by Gilles Deleuze and Félix Guattari, approaching him as an allegory for the artistic creation process, resized in the labyrinthine inter-fields of artistic activities, addressed in aberrant displacements on fissured surfaces. The objective was to emphasize the constructive and operational aspects intrinsic to the creative process, and to offer reflections directed to the practical field of contemporary art, based on the field research carried out between 2018 and 2020.

Keywords: *Clinamen, Gilles Deleuze-Felix Guattari, Creation Process, Aberrant Displacements, Fissured Surfaces.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Lygia Pape, <i>Língua Apunhalada</i> , 1968.	12
2-15. Desvios da Obra - variações , 2015-2016.	16-17
16. Desvios da Obra - variações , 2015-16.	18
17. Estudo sobre linha n1 , 2013.	22
18. Hélio Oiticica, <i>Delirium Ambulatorion</i> , 1978.	25
19. Hélio Oiticica, Parangolé P15 Capa 11 – Incorporo a Revolta , 1967.	26
20. Lygia Clark, Caminhando , 1963-64.	28
21. Estudo Fita de Moebius , 2018.	30
22. Lygia Clark, O dentro e o fora , 1963.	31
23. Plano de Imanência , 2018-19.	33
24. Fluxos de Interações Afetivas , 2020.	34
25. Ateliê de Paulo Bruscky (2004).	36
26. Escritório de Paulo Mendes da Rocha (2018).	36
27. Desenhos Imanentes , 2020.	39
28. Modelo Hidráulico Espiralado e Hidráulico Turbilhonar , 2019.	41
29. Letícia Parente, Marca Registrada , 1975.	42
30. Registros do processo da criação até a instalação da obra Sem título , da série Totêmica , 2018.	47
31. O-R-I-E-N-T-A-T-I-O-N , 2018.	49
32. Estudo Dobragens Virtuais – Combinação Recíproca , 2018.	49
33. Estudo Dobragens Virtuais – Repetição Segmentar , 2018.	50
34. Estudo Dobragens Virtuais – Recombinação Divergente , 2018.	50
35. Sequência de Dobras Transversais , 2018.	51
36. Exercício de Dobras Transversais , 2018.	52
37. Exercício de Dobras Duplas Latitudinais , 2018.	52
38. Exercício de Dobra Simples Latitudinal , 2018.	53
39. Exercício de Sobreposições Monocromáticas , 2018.	53
40. Exercício de Sobreposições Monocromáticas Quentes , 2018.	54
41. Abaixo, exercício de Variações Cromáticas , 2018.	54
42. Detalhe de Dança Aérea , 2019.	58
43. Registro de experimento compositivo com retalhos de papel (2019).	60
44. Reprodução do teste com papel higiênico: Alongamento de Dobras . 2020.	61
45. Fitas de rendas de papel (2019).	62

46. Esboços do projeto CORPΦLENTO (2018).....	63
47. CORPΦLENTO , 2018.	63
48. Experimentações com pigmentos quentes sobre papel (2019).	64
49. Rendas brancas e pigmentadas instaladas entre o mezanino e o pavimento térreo do ateliê (2019).	65
50. Processo de experimentação compositiva com rendas terrosas (2020).....	67
51. Experimento compositivas com rendas terrosas, 2020.....	68
52. Esboços para Esculturas Dançantes (2018).	70
53. DANÇA AÉREA N.1 , 2019.	71
54. DANÇA AÉREA N.2 , 2019.	72
55. Sem título , 2019.	75
56. Topografia da Pintura , 2018.	77
57. Fases da produção de Topografia da Pintura , 2018.	78
58. Experimentos de composição para Topografia da Pintura , 2018.	78
59. Experimento de montagem para Topografia da Pintura , 2018.	79
60. Processo de montagem de Topografia da Pintura , 2018.	80
61. Fase prospectiva do projeto Caminho para o Altar , 2018.	82
62. Fase executiva até a montagem do processo de Caminho para o Altar , 2018.	83
63. Fase do processo de Sem Título - Tríptico , 2019-20.....	84
64. Detalhes de Sem Título - Tríptico , 2019-20.	85
65. Sem título - Tríptico , 2019-20.....	85
66. Fase do processo de Do Caos à Luz , 2019.....	86
67. Do Caos à Luz , 2019.	87
68. Estudos prospectivos com Do Caos à Luz e elementos geométricos, 2019.	87
69. Fases do processo de Sem Título - série Insular , 2019-20.....	88
70. Detalhe dos campos de linhas horizontais e verticais de Sem Título - série Insular , 2019-20.....	89
71. Detalhe da pintura entre linhas horizontais e verticais de Sem Título - série Insular , 2019-20.	89
72. Detalhes da pintura entre linhas horizontais e verticais de Sem Título - série Insular , 2019-20.	90
73. Processo: Dentro-Fora-Fora-Dentro , 2019-20.....	91
74. Dentro-Fora-Fora-Dentro , 2019-20.....	92
75. Reprodução digital de Expansão da Linha , 2020.	92
76. Fases do processo de Expansão da Linha , 2020.	93
77. Detalhe de experimentação de montagem para Expansão da Linha , 2020.	94
78. Autorretrato_Pensadora , 2018.....	95

SUMÁRIO

PRÓLOGO (11-12)

INTRODUÇÃO - ENTRE CAMPOS INTERRELACIONAIS FLUTUANTES (14-20)

INTINERÁRIO 1 – CLINÂNEM E O LABIRINTO DA CRIAÇÃO (22-56)

1. CAMINHO DA INVEÇÃO (24-32)
2. FLUXO (32-40)
3. ATO DE ESCOLHA (40-48)
4. DOBRA (48-56)

INTINERÁRIO 2 – DESLOCAMENTOS ABERRANTES (58-73)

1. ARRANJOS (59-64)
2. VARIAÇÕES (64-68)
3. TENSIONAMENTOS (69-73)

ITINERÁRIO 3 – SUPERFÍCIES FISSURADAS (75-95)

1. MOVIMENTOS RONDÔMICOS (77-80)
2. CONTRA-EFETUAÇÕES (81-90)
3. RESSONÂNCIAS (91-95)

CONSIDERAÇÕES [FINAIS] (97-98)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS (99-100)

A arte me move e eu me movo na arte.

A arte me morde, me abocanha, faz *sangrar*.

Morde por desejo, por ruminância, por vertigem. A busca de essência pela ardência e aderência. E nisto, não há de ser um mal, por certo, há de ocorrer, certas rugosidades, certas deformações, certas excentricidades. Haverá sim de ocorrer, por certo, a insurgência de anomalias, de exageros, de obsessões. Pois há de ser certo, tão certo, que fulguras das mais assombrosas feitiçarias, das mais ingênuas lágrimas, das mais presunçosas encenações, certamente, hei de fazê-las todas!

Ah, mas essa mordida...

essa mordida vira boca na carne, carne no corpo da gente, me faz cair dentro do buraco perfurado, buraco negro de mim que penso que sei quem sou...

Essa mordida é selvagem e quente, dilacera tendões e fibras, mata piolho, barata e serpente... É físgada profunda, rompe a pele da minha alma e todo um mundo que me cerca flutua.

O que pode um corpo? (pergunta Espinosa)

Esta será uma saga que se dispõe a
interjeições, a povoamentos de afetos,
a lentidões de deslocamentos, a
formações transitórias e transformações transbordantes.

A natureza desses esforços é sempre a mesma, a arte, meu primeiro gênero do viver.

A essência é o desejo de transcendência, de ser mais do que se espera, de ultrapassar limites e conhecer as próprias fronteiras.

O que anuncia a promessa de uma obra é senão o processo, testemunha ocular dos gestos, registro das expressões estéticas e pulsões poéticas. Moventes, sinuosas, divergentes. Guiadas por misteriosas forças cósmicas da criação.

Neste caminhar, ramificações se espalham daquilo que resulta obra, daquilo que aparece como processo, daquilo que marca o paradoxo da criação, o corpo meu.

¹ Excepcionalmente me permiti uma abertura poética para o texto dissertativo no intuito de aquecer o tipo escritural acadêmico, marcado pelo formalismo e assepsia racional. [NA].



- 1 | Lygia Pape, **Língua Apunhalada**, 1968.
(Disponível em <https://www.nybooks.com/daily/2017/06/12/lygia-pape-radical-banquet/>, acesso 05/11/2019).

INTRODUÇÃO

A pesquisa encontra seu ponto de partida na escultura *Desvios da Obra* [2 a 16], que realizei entre os anos de 2015 e 2016. Por esta obra pude observar os primeiros indícios de um pensamento plástico-visual que começava a se voltar à relevância do processo como catalisador do projeto poético e temático da pesquisa que pretendia seguir.

Neste período, começo a me interessar pelo gesto artístico duchampiano que origina os *readymades*. Talvez este interesse tenha se dado pelo fato de estar envolvida com projetos de dança contemporânea e *performance*, e lidava com elementos do meu entorno que, em geral, eram constituídos por objetos prontos. De todo modo, encontro em *Radicante* (2009), livro de Nicolas Bourriaud (1965), uma perspectiva renovada sobre os *readymades* de Marcel Duchamp (1887-1968), onde propõe a primazia do “ato de escolha” do artista (2011, p. 151), em relação ao objeto fabricado que foi escolhido. Para Bourriaud o importante é voltarmos para a vontade do artista de *desviar* objetos prontos, dando-lhes um destino diferente ao que estaria determinado, não como uma apropriação, mas como um “*deslocamento*” (ibidem p. 152, *itálico do autor*). Um movimento que ocorre no entre zonas, no entre sistemas fábrica-museu, e que propicia o encontro de mundos, referindo-se ao *clinamen* como a “figura primitiva” (ibidem p. 156), que afirmaria este encontro por um desvio, como princípio de mudança de realidade, de reorientação.

Por outro caminho, Gilles Deleuze (1925-1995) ofereceu o aprofundamento analítico do *clinamen*², olhando-o como figura da gênese do movimento molar e molecular da criação. Por isso, almejei traçar um paralelo entre a teoria filosófica com o campo prático da criação artística, instigada a investigar meu próprio processo, na observância dos elementos processuais e procedimentais envolvidos.

² *Logique du sens* título original da primeira publicação francesa em 1969, pela prestigiada editora *Les Éditions de Minuit*, como versão editada da tese de doutoramento de Gilles Deleuze (pub. *Lógica do Sentido*, trad. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2015).

Deste modo, o objeto investigado nestes estudos se dirigiu ao *clinamen* deleuziano como alegoria³ para a criação artística, redimensionado nos entre-campos: *deslocamentos aberrantes* e *superfícies fissuradas*. O objetivo foi enfatizar os aspectos construtivos e operativos intrínsecos ao processo de criação, e oferecer reflexões dirigidas ao campo prático da arte contemporânea, a partir da investigação de campo realizada entre 2018 e 2020.

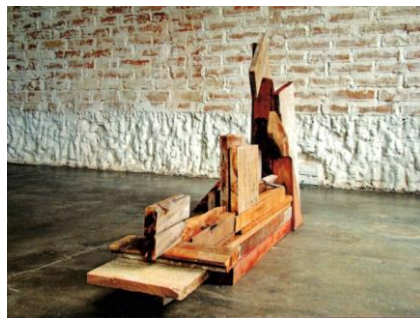
Assim, o que apresento é muito mais um compilado de ideias e esforços reunidos, labirinticamente, que se propõe ao entendimento poético e crítico, do que qualquer outra prerrogativa que porventura lhe seja atribuída. Por certo, inúmeros ajustes e alterações foram introduzidos desde o início da pesquisa e estou convencida que outras virão, desencadeados os movimentos de transição sob os quais a matéria se cerca e incide sobre uma crítica de processos artísticos.

³ Sergio Romagnolo em seu livro *A dobra e o vazio: questões sobre o barroco e a arte contemporânea*, entende que em alegoria, se diz *b* para significar *a*, é "um falar de outro modo, uma substituição de um pensamento por outro (*apud* Hansen, 1986, p. 1). A alegoria divide-se em duas partes: a maneira retórica de construir frases, uma *alegoria poética*, e a maneira de interpretar textos teológicos, a *alegoria interpretativa* (*ibidem*). (São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 63).



2 | 3 | 4
5 | 6
7

Desvios da Obra, 2015-2016. Registros de variações da obra. (medidas variadas - retalhos de madeira, pregos e vergalhão). Fotos: autora.



8 | **Desvlos da Obra**, 2015-2016. Registros de variações da obra. (medidas variadas - retalhos de madeira, pregos e vergalhão). Fotos: autora.

9 | 10 | 11

12 | 13 | 14

15



16 | **Desvios da Obra**, 2015-2016. Registro de variação da obra. (medidas variadas - retalhos de madeira, pregos e vergalhão). Foto: autora

ENTRE CAMPOS INTERRELACIONAIS FLUTUANTES. Essa possibilidade de flutuar sobrevoando campos, florestas, rios, jardins, desertos, trilhas escondidas de dentro da pintura, da escultura, da trama, da fenda, da fissura, é sempre uma coisa só, o curso do percurso.

A pesquisa se propõe a trazer o *clinamen* como metáfora para o processo de criação artística, interseccionando à leitura interpretativa da filosofia de Gilles Deleuze, Félix Guattari e interlocutores, o tensionamento entre a figura da gênese da criação dos mundos pelos gregos antigos⁴ (mecânica dos fluxos, modelo turbilhonar), com a da geração do corpo de uma obra (metabolismo de dobragem de atos estéticos). Levantando-se, com isso, discussões, relações e conexões entre realidades distintas que se cruzam e que formulam paisagens para o caminho percorrido.

No entendimento de que o processo criador carrega em si uma estética, uma maneira própria de fazer e dizer, a argumentação se fez por meio de recursos poéticos e filosóficos nos manejos da matéria de expressão trabalhada, acompanhados por relatos, exercícios e estudos. Pretendendo-se trazer para o campo prático da arte, alguns apontamentos que ganharam relevância à medida em que encarnaram os escrutínios artísticos, cada qual inerente às cosmologias estéticas referenciadas.

A metodologia se inspirou em análises múltiplas de recortes espaço-temporais, sob três itinerários interrelacionais: 1. Clinâmen e o Labirinto da Criação; 2. Deslocamentos Aberrantes; e 3. Superfícies Fissuradas. Como “zonas de variação contínua” (DELEUZE, 1992, p. 181) que “sobrevoam, cada uma, uma região, e que emitem signos umas às outras” (ibidem), por conexões de componentes estéticos, sem visar uma concepção totalizadora, mas visar a politonalidade de um dizer plástico e visual em desenvolvimento.

A politonalidade do processo de criação aqui é revelada por paisagens moventes que se conectam por pontos referenciais fixos, criticidade imaginativa e discursiva

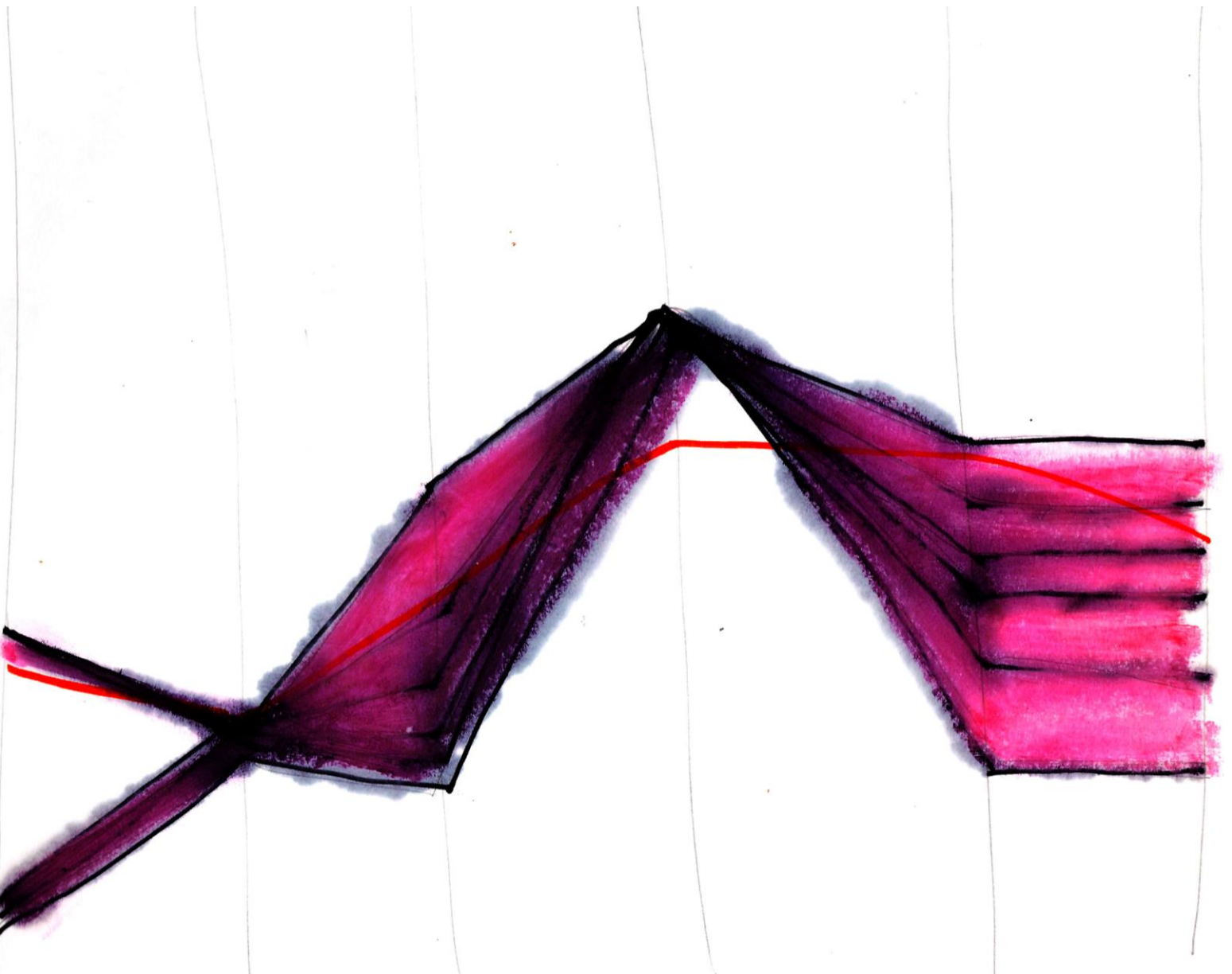
⁴ Partindo da mecânica atomista de Epicuro de Samos (341- 271 ou 270 a.C.), filósofo grego do período helenístico e que reafirmou o atomismo de Demócrito de Abdera (cerca de 460-370 a.C.), cuja visão materialista-naturalista, pauta-se na concepção da *mecânica da natureza e das sensações*, nos diz que o fluxo de átomos destacados dos corpos ao entrarem em contato com nossos sentidos imprimiria imagens (*eídola*) em nossa “alma”, as sensações, fixando caracteres imediatos do objeto, sem possibilidade de refutar sua existência, vindo a originar os conceitos e que, por sua vez, projetar verdades. (SCIACCA, 1967, vol. I, p. 117).

de fazeres artísticos, referenciando artistas e obras que em mim propulsionam as forças ativas da arte, seja por suas obras e ações, seja pelo espírito de liberdade suscitado em seus percursos artísticos.

Trabalhei a partir da mixagem e colagem de conceitos que ganham paisagens e figuras, sempre moventes, impermanentes e contínuas, realizando recortes espaço-temporais que se basearam nas investigações práticas durante a pesquisa de campo, compreendida entre o período de 2018 a 2020, observando seus meandros, suas curvas, redobras e ziguezagueados, dando ênfase ao contexto da *praxis* artística, na perspectiva da materialidade e da abordagem procedimental.

ITINERÁRIO 1

Clinâmen e o Labirinto Da Criação



Esquartejar o processo de criação para olhar os procedimentos empregados em minha prática, me pareceu a melhor maneira de apreender os elementos partícipes da causalidade da obra, observando as escolhas, ambientes, gestos, e agenciamentos de fluxos que viram obra e que alimentam outras obras, possibilitando outras virem a existir. Notadamente, concentrada em olhar para o motor que se alimenta daquilo que produz.

A figura primitiva do *clinamen* lucreciano⁵ recuperado por Deleuze veio a servir de base a uma questão que se fazia presente há certo tempo: seria possível ainda em se falar em uma ontologia do processo da obra de arte⁶, depois da “ontologia da pura diferença”⁷ de Deleuze?

Quando se busca uma compreensão da obra a partir da investigação de seu processo geracional, evidencia-se uma correlação com a abordagem deleuziana à figura do *clinâmen* grego com a relação de causalidade da criação, pela seguinte análise:

O *clinamen* é a determinação original da direção do movimento do átomo. É uma espécie de *conatus*: um **diferencial da matéria**, e por isso mesmo um **diferencial do pensamento**, de acordo com o método da exaustão. Daí o sentido dos termos que o qualificam: *incertus* não significa indeterminado, mas não designável; *paulum*, *incerto tempore*, *intervallo minimo* significam ‘em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo pensável’.
(DELEUZE, 2015, p. 276). (itálico do autor, grifo meu).

O *clinamen* como um equivalente ao *conatus* é a potência singular de cada indivíduo, a potência de agir ou força de existir⁸, a potência de expansão que

⁵ *clinamen*: do latim = declinação (subs. masc.), inclinação, pendore. Em etimologia, *clinâmen* se aproxima por significado de “clínica”, de origem grega: em /*klinikós*/, que concerne ao leitor; /*kliné*/, leito, repouso; e /*klinô*/, inclinar, dobrar. Em Filosofia, *clinâmen* é a definição dada por Lucrécio (Tito Lucrécio Caro, ca. 94/93-55 a.C.) no poema *De rerum natura* ou “Da natureza das coisas”, a partir da doutrina atomista de Epicuro (341-270 a.C.), a qual nasceu nas bases do atomismo de Demócrito de Abdera, sendo porém Lucrécio quem nomeou de *clinâmen* o movimento imprevisível dos átomos, que ao se deslocarem no vazio e em queda, por seu próprio peso e na trajetória retilínea, desviam de modo lateral e espontâneo e cujo encontro desses átomos, de diferentes pesos e formas, produziram a matéria (DELEUZE, 2015, p. 276).

⁶ Aqui “Ontologia do processo da obra de arte” é expressa no sentido de um sistema regrador de disciplinas aplicadas à matéria de conteúdo poético e estético. (NA).

⁷ Expressão de David Lapoujade, que diz: “Deleuze formula explicitamente a hipótese de uma ‘ontologia da pura diferença’, que constituirá, como se sabe, uma das teses essenciais de Diferença e Repetição” (nota da pag. 23, do livro por ele organizado, “A ilha deserta” (pub. São Paulo: Iluminuras, 2006).

⁸ Deleuze traz a figura do *conatus* nas bases do pensamento filosófico de Benedictus de Espinosa (1632-1677) que o entendia como “um esforço de perseverar no ser. Porém, esse *conatus* [esforço] é, ele próprio, *potentia agendi* [potência de agir]. (...) [potência de agir ou força de existir]”, “A potência pela qual uma coisa singular qualquer, e consequentemente o homem, existe e opera, não é determinada senão por outra coisa singular, cuja natureza deve ser entendida pelo mesmo atributo pelo qual se concebe a natureza humana” (DELEUZE, 2017, p. 97, nr. 15).

cada um de nós possuímos de afirmação de si, e por isso de afirmação da vida. Há outros sentidos correlatos, como desejo, esforço, vontade, entusiasmo, força vital. Deleuze atualizará a teoria dos gregos antigos, atribuindo ao clinâmen a designação de “diferencial da matéria” e “diferencial do pensamento”.

O clinâmen como sendo a *Diferença* que une e *Repete* os dois termos de uma relação: matéria (o *ente*) e pensamento (o *ser*), afirmará que aquilo que difere é o que se coloca “entre o ser e o ente” (DELEUZE, 2018a, p. 103), se apresentando por meio da Dobra, uma abertura ou fenda “constitutiva do ser e da maneira pela qual o ser constitui o ente”⁹.

No entanto, como elemento diferencial não se restringe a ser apenas um termo viajante do tempo que se relaciona a uma teia de significados, como é o caso de *conatus*, ele nasce da filosofia atomista de Epicuro¹⁰, que designa ao clinâmen, ser o movimento de *desvio* do átomo que propicia o encontro com outro átomo, e que por isso, produziria a matéria, formando mundos.

O que proponho é uma aproximação a estes conceitos filosóficos no tocante à minha leitura do clinâmen, entendendo-o como fenômeno geracional nos processos artísticos de criação. Fato e ato se relacionando pela conjugação de fluxos e condutas inerentes à cosmologia estética dos artistas, de modo indissociável do caos – o labirinto, o inconsciente –, produzindo cadeias de processamentos intensivos, vertiginosos e volitivos, que se expandem por sucessivos e simultâneos *deslocamentos aberrantes em superfícies fissuradas*.

1. CAMINHO DA INVENÇÃO. O poder afirmativo da arte é ser ela criadora de sentidos. Mais que produzir imagens, formas ou conceitos, a arte propulsiona novos modos de existência, novas maneiras de viver, novas

⁹ NOTA SOBRE A FILOSOFIA DA DIFERENÇA DE HEIDEGGER em *Diferença e Repetição* (trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, 1ª. Ed., Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018a, nota 21, p. 103-104).

¹⁰ Ibidem nr.5, desta dissertação.

maneiras de amar, pois agencia fluxos desejantes multissensoriais e multidimensionais que abrem fronteiras e reivindicam novas conexões para o conhecer humano.

Nietzsche (1844-1900) dizia ser a arte a força ativa da potência do criar mundos, “estimulante da vontade de potência, excitante do querer” (NIETZSCHE *apud* DELEUZE, 2018b, p. 131). O artista como causa ativa de suas próprias ações, em quem a força afirmativa da vida que se manifesta enquanto agente operador da arte, de modo objetivo e intuitivo, agencia coisas ou estados de coisas, produzindo uma estética da existência sobre si e sobre o mundo. Colabora a partir de sua própria experiência de existir, a produção de uma vida bela, aquela que é constituída por forças vindas de dentro, que correspondam a toda sua potência, toda sua pulsão, a força totalizante de sua continuidade.



18 | Hélio Oiticica, *Dellrum Ambulatorion*, 1978, No evento “Mitos Vadios”. Foto: Sólton Ribeiro. (Waly Salomão, *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos*. 2015).

A Experiência Neoconcreta no Brasil é um belo exemplo desse poder afirmativo da arte que propõe novas formas de vida. Hélio Oiticica (1937-1980), [18], que era “leitor assíduo de Nietzsche” (BRAGA, 2015, p. 56) ousou propor uma arte de transformação, de transvaloração e redimensionalização de valores cristalizados pela racionalidade e materialidade objetiva, por meio da “experiência suprassensível”, e que a pesquisadora Paula Braga explica:

O alargamento das formas de compreensão do mundo para além do exercício intelectual e da submissão dos sentidos ao intelecto conduziria a uma proximidade com o núcleo do processo de criação e à possibilidade de criação do novo: não uma “nova obra de arte”, mas um novo entendimento de mundo. O suprassensorial seria uma expansão dos sentidos, na qual ‘a experiência se alça por sobre o objeto da mesma, se subjetiva, liberando supersensações, originais, mitigas, nunca antes movida. Oiticica quer provocar a junção única entre sentido e subjetividade em cada indivíduo, num efeito da obra de arte que ‘só com algo paralelo podemos comparar. (BRAGA, 2017, p. 57-58).

Onde lançaria o participante a um “estado de invenção” desencadeado, principalmente, nos *Parangolés* (FAVARETTO, 2017, p. 34), [19], isto porque, não foram concebidos apenas para serem vestidos, mas para serem incorporados (BRAGA, 2017, p 57) a fim de sintonizar as potencialidades da criação pela experiência estética, conectando corpo e sensibilidade, inteligível e sensível.



19 | Hélio Oiticica, **Parangolé P15 Capa 11**
– **Incorpo a Revolta**, 1967. Foto:
Claudio Oiticica.

Sem desejar cair em mero psicologismo de uma arte instrumentalizada à viabilizar um estado psíquico criativo, invoco para que a obra e o *Programa* de Oiticica sejam recebidos em sua proposta ética e estética das mais ambiciosas e valiosas para nossa cultura. Há uma conjugação de multiplicidades em que o que sobressalta e compõe a relação dos elementos opostos é o divergente, o desequilíbrio, a vertigem, e que, paradoxalmente, se realiza nos *entre-campos*, seja entre inteligível e sensível, apolíneo e dionisíaco, espaço da obra e superfícies táteis, trabalho alienado e prazer estético, natureza e cultura, entre arte e antiarte.

Por isso que entendo não se tratar de “junção única” entre sentido e subjetividade dos indivíduos, como expresso no texto de Braga, no sentido de unir ou integrar opostos, mas, a meu ver, o de estabelecer uma mediação, uma *simbiose* desses campos ou sistemas, que passam a coexistir, deflagrada pela diferença residual de seus elementos e descontínua em seu movimento, ou seja, por tudo aquilo que diferencia ou diverge um do outro, ao mesmo tempo em que seus elementos constitutivos entram em relação de coordenação recíproca entre os pares.

A “junção” implicaria uma síntese ou totalização de superação desses opostos, um amalgamento que eliminaria a autonomia das partes, o que evidentemente não acontece nos *Parangolés* de Oiticica, mesmo considerando que sua intenção seja a superação dos estratos de significância e subjetivação visando um estado “suprassensorial”.

A união entre sentido e subjetividade representaria uma disciplinarização intensiva dos corpos, pois desconsideraria a “onipotência do significante, bem como a autonomia do sujeito” (DELEUZE-GUATTARI, 2012a, p. 54). Além disso, significância (sentido) e subjetivação (subjetividade), “são completamente distintas de direito” (ibidem p. 55), apesar de estarem

sempre juntas, atuam de modos diferentes, seja em seu regime (irradiação circular x linearidade segmentar), seja em seu aparelho de poder (a escravatura generalizada despótica, o contrato-processo autoritário). (ibidem).



O que percebo em Oiticica é o atravessamento por esses estratos, da significância (sentido) e da subjetivação (subjetividade), que se faz por conjugação de fluxos que se cruzam e se aliam para formarem um terceiro termo mediador. Este terceiro termo mediador seria o “estado de invenção” libertado pela experiência estética.

Neste sentido que me aproximo de Oiticica, de sua proposta de *estado de invenção* provocado pela dinâmica de elementos partícipes da experiência estética da obra, propondo, justamente, a superação do dualismo por oposição ou junção de planos (estratos ou superfícies), para privilegiar o que se coloca no meio, na passagem de um plano para o outro, que se realiza no deslizar do percurso experimental, mediando corpos, sujeitos e materialidade, compreendidos ao contexto espacial da obra, o ambiente (a rua, a praça, a favela, o museu, o mundo), suscetível aos imprevistos do acaso, às investidas do caos.

É nesta gigantesca e complexa cadeia movente de situações de significações que emergem “*significantes flutuantes*”¹¹. Segundo Lévi-Strauss (1908-2009), nos *significantes flutuantes* se encontra “um sistema de interpretação que simultaneamente considere os aspectos físico, fisiológico, psíquico e sociológico de todas as condutas” (STRAUSS *apud* PASSETTI, 2008, p. 198), colocadas relacionalmente em jogo.

Neste encontro de mundos, de deslocamentos dos corpos por entre a multiplicidade de componentes *significantes flutuantes*, o *clinâmen* fundamentará as conexões afetivas desses cruzamentos, aparecendo como abertura para o outro, colocando os elementos sob fricção, quanto maior for a intensidade e vibração dos componentes, maior será o grau de potência

¹¹ O *significante flutuante* levi-straussiano se aproximaria do conceito de *devenir* deleuziano, que atuaria no chamado plano de consistência ou plano de composição, e nisto não haverá qualquer estranhamento, considerando que ambos partem da reflexão da diferença e multiplicidades de séries divergentes. (NA).

para o estado criativo, um movimento de desequilíbrio perpétuo da *transcodificação* ou *transdução*¹² da matéria de expressão.

20 | Lygia Clark, **Caminhando**, 1963-64. (Registros da ação). Fonte: Catálogo da exposição *On Line: Drawing through the Twentieth Century*, Museum of Modern Art, NY 2010-11.



Lygia Clark (1920-1988) em *Caminhando* [20], reúne componentes dimensionais transcodificadores, ao convidar o então expectador a participar da experiência, situando-o como *criador*. Oferece-se pela experiência a descoberta do corpo no corpo, materialidade do real percebendo espacialidades, texturas, formas e volumes, que são verificados à medida que avança a execução, o redimensionamento topográfico, os limites do

¹² Deleuze e Guattari em *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia 2*, consideram que: “A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro.” (tradução Suely Rolnik, vol. 4, São Paulo: Ed. 34, 2012, pag. 125).

plano escritural, um modo de comunicar pela aprendizagem dinâmica, concreta e confessional, que se opera enquanto é construído o trajeto.

Em *Caminhando* a potência da criação é ativada pelo aprendizado integral e consistente da proposta que carrega, ampliando a consciência espaço-estrutural do participante, ativando aberturas para possibilidades, tendências, subversões e desvios. Nesta situação orquestrada por Clark não há participante ideal, há apenas fatos, materialidades atuando sobre planos, independentemente dos desdobramentos posteriores.

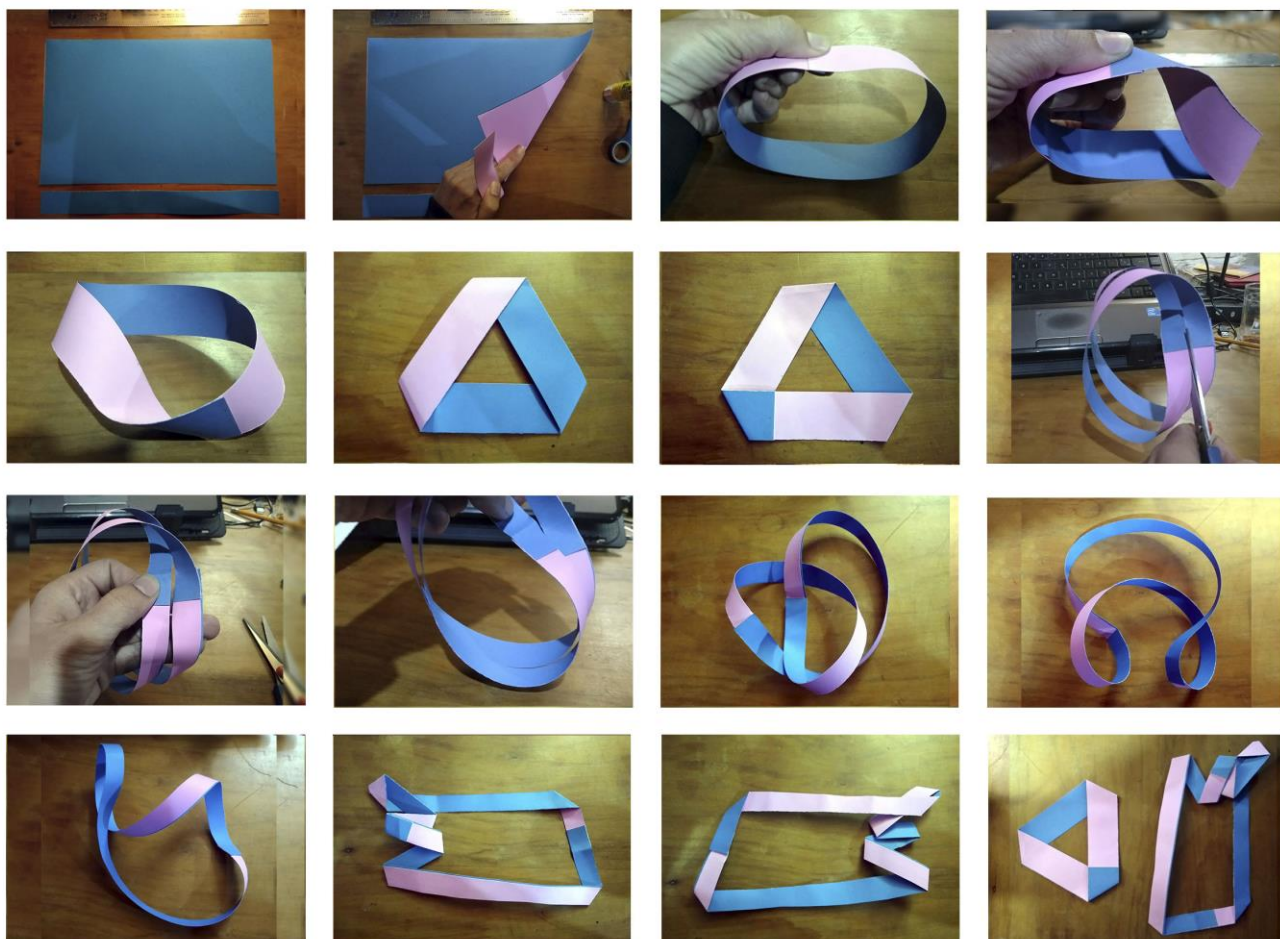
A potência da proposta da obra se encontra na ideia de se envolver atividades perceptivas em que são exploradas funções cognitivas dos sentidos visuais e táteis, no campo perceptivo do “espaço háptico”¹³, uma espécie de espaço nômade (DELEUZE-GUATTARI, 2012c, p. 217-219) em que são reunidas as funções ópticas e táteis (ibidem p 222), levando o participante a uma situação de amplificação sensorial e que promove abertura para as investidas da criação, invenção e descobertas.

O participante é colocado em *situação de criação*, à medida em que no desenrolar das ações que realiza, se vê pautado por decisões e escolhas, racionais e intuitivas, que transbordam a obra enquanto objeto-fim, processando as expressões de suas sensações, por meio de negociações subjetivas entre a tarefa dada e aquilo que queira fazer dela, evocando-se o processo, enquanto objeto-meio, pela experiência sensível.

Sobre o plano mínimo dos entrelaçamentos de execução é criada uma membrana invisível de combinações múltiplas de estratos e estados de atenção, de intensões e intensidades que se alternam durante a experimentação sensível com a matéria, realizando uma investigação plástica, topográfica e estética, conferida pela experiência empírica do conhecer pelo fazer.

¹³ Deleuze e Guattari atribuem ao “espaço háptico” na obra *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2* – a qualidade de “estatuto estético fundamental” (2012c, p. 217), que reuniria a função óptica da visão, com a função háptica do tato. “Háptico é um termo melhor do que tátil, pois não opõe dois órgãos dos sentidos, porém deixa supor que o próprio olho pode ter essa função que não é óptica.” (ibidem). O professor Kaustuv Roy, da *Louisiana State University, Baton Rouge*, Estados Unidos da América, in artigo *Gradientes de intensidade: o espaço háptico deleuziano e os três “erres” do currículo*, oferece uma definição de *espaço háptico* iluminada: “O espaço háptico é, assim, um espaço de afecto e não um espaço de medidas e propriedades, um espaço de acontecimentos e não um espaço de coisas; ele é ocupado por intensidades, ventos e ruídos, forças e qualidades tácteis e sonoras (...). Estalido do gelo e canto das areias” (trad. Tomaz Tadeu, pub. Revista Educação & Realidade, v.27, n.2, 2002, pag. 11). Disponível em <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25920>, acessado em 06/06/2020.

A proposta de *Caminhando* é tão sedutora que me levou a querer construir uma Fita de Moebius [21], para repetir a experiência proposta por Clark.



21 | Estudo **Fita de Moebius**, 2018. (papel colorido e adesivo de contato).

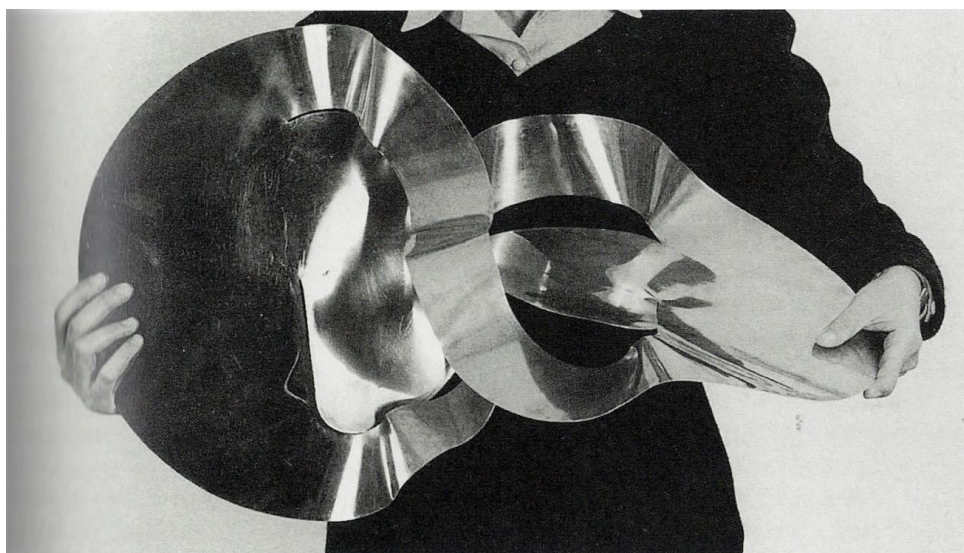
O papel integra o processo de criação como suporte para explorar planos bi e tridimensionais, permitindo a ampliação do campo imanente, colocando imagem-pensamento em relação às intencionalidades e potencialidades construtivas, por meio de exercícios que exploram conceitos matemáticos e paradoxais, como a fita de Moebius. (Relato da autora, julho/2018).

Neste limiar, a potência geradora do caos compõe a relação se, por um lado, pela possibilidade de encontrar na matéria suas qualidades internas e externas, suas medidas e superfícies, seus contornos e dobras, seus estreitamentos e extensões, por outro, a percepção se aguça e trabalha para uma expansão do estado de atenção, estimulando os sentidos a querer

superar as dificuldades do próprio corpo posto em diálogo interno e externo, amplificando-se sensações para a trama de significantes flutuantes e significados subjacentes.

Apesar da organização material e estética previamente estabelecida para o estudo plástico [21], minha ideia inicial era explorar pelo contato físico e concreto a experiência de construir um paradoxo, de modo simples e realizável. Uma objetividade voltada à percepção das nuances guardadas no interior da proposta de Clark, presentes inclusive em *O dentro e o fora* [22]:

22 | Lygia Clark, **O dentro e o fora**, 1963. (registro de performance). Fonte: Catálogo da exposição *On Line: Drawing through the Twentieth Century*, Museum of Modern Art, NY 2010-11.



As relações que marcam a unidade do interior e exterior é a repetição do vai e vem daquilo que ora está dentro e que ora está fora, ou também aquilo que é de dentro, mas que também é de fora, e vice-versa. Perceber a simples mudança de posição na trajetória e a alteração do plano perspectivo sobre a própria trajetória, colocada em contradição dos planos pela ideia de um dentro e um fora. Ambiguidade e abstração de uma matemática que não se fecha em dois planos, e que se abre à ponderação para um plano outro, formado por linhas abstratas que se entendem por limiares muito sutis, difíceis, que confundem a percepção.

De fato, durante a execução da experiência, e também depois, um povoamento de pensamentos se formou entorno das conexões com meu próprio processo de criação, guiados por algumas condutas intuitivas levadas a cabo, pelo “fazer para ver no que vai dar, o acaso” (ZAMBONI, 2006, p. 53), em certa medida.

2. FLUXO. A arte que se projeta em relações multidimensionais simultâneas é multissensorial, pois projeta múltiplas sensações, em que pouco importa a ordem cronológica de eventos, nesta linha *sui tempore*, passado e presente se sobrepõem um sobre o outro com a promessa de um porvir, um movimento de ida e volta descontínuo, pois marcado por paragens necessárias à fixação da linguagem.

O processo de criação artística possui caráter de simultaneidade de interações entre incontáveis elementos matéricos, físicos e virtuais, manipulados e arranjados pela atuação dos artistas. Carrega uma estética, regida pela multiplicidade e pluralidade de elementos estetizantes e estetizados, cuja raiz pode ser exprimida pela concepção do modelo mecânico do clinâmen, promovendo novas relações pelo desvio e declinação de elementos que desencadeiam novas composições e interações, a partir do pensar imaginativo.

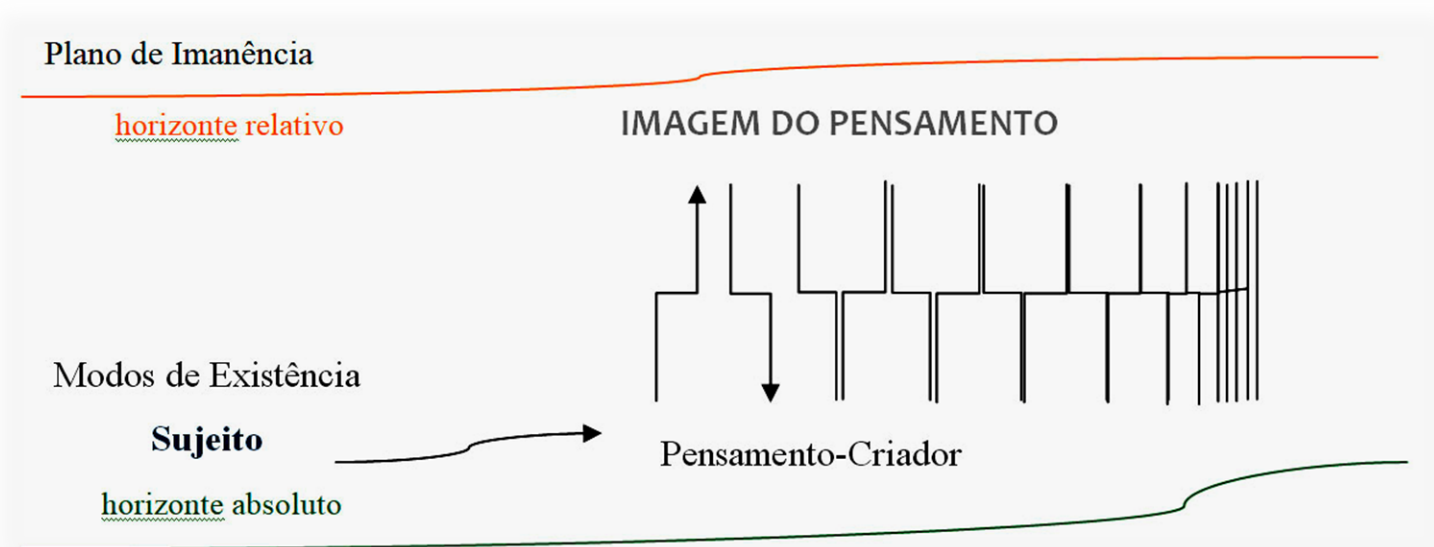
Deleuze e Félix Guattari (1930-1992), se debruçaram a estudar o pensamento em sua dimensão formativa e criadora. Para eles, o processo de efetuação do pensamento em condições específicas se dá primeiramente com a projeção de uma imagem mental, que chamaram de *imagem do pensamento*: “O pensamento reivindica ‘somente’ o movimento que pode ser levado ao infinito” (DELEUZE-GUATTARI, 2010, p. 47), posto que “*pensar e ser* são uma só e mesma coisa” (ibidem p. 48).

A existência se daria em dois planos, o do *Pensar*, na condição de imanência (potência de agir, existir, pensar), e o do *Ser*, na condição de natureza.

Clinâmen se observado como modelo mecânico, pode ser entendido como o movimento que gera conexões e relações de interações entre forças, convertendo-se em matéria e de matéria em expressão. (NA).

Para entender o pensamento que é criação, é mister compreender que ele se efetua de acordo com os modos de existência do ser-pensante. Seguindo o raciocínio deleuze-guattariano, será pelos modos de existência que o pensamento será efetinado, e o pensamento se efetua por meio daquilo que o afeta, numa retroalimentação contínua, perpétua e múltipla, num *plano de imanência*.

O plano de imanência é onde a imagem do pensamento estaria a engendrar-se, por um movimento infinito no 'horizonte relativo', que se distancia enquanto avança o sujeito, e no 'horizonte absoluto', onde o sujeito está contido, o plano de imanência (DELEUZE-GUATTARI, 2010, p. 47 a 49). A ilustração abaixo [23], demonstra graficamente a ideia do plano de imanência como sendo um campo de forças imanentes:



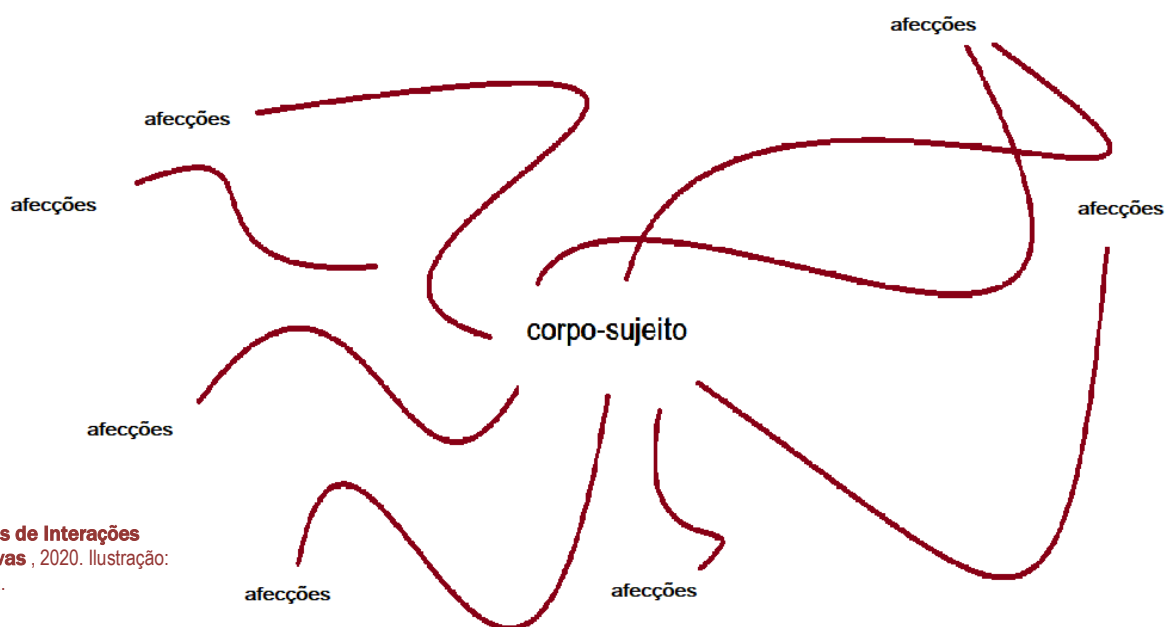
23 | Plano de Imanência, 2018-19. Ilustração: autora.

O atributo do pensamento, portanto, é ser movimento infinito duplo, um duplo infinito que se forma na dobra da projeção da imagem no horizonte relativo, e ao retornar para o horizonte absoluto onde permanece o sujeito, volta-se como pensamento criador, retornando e se dobrando novamente, sucessivamente e infinitamente, formando redundâncias de dobras sucessivas e reiteradas, que projetam a imagem do pensamento, ou imagem-pensamento "(curvatura variável do plano)". (DELEUZE-GUATTARI, 2010, p. 49).

O pensamento se forma em curvas que variam no plano de imanência, a partir do modo de existência do ser-pensante, que é ser vivente e afirma a sua essência (natureza de pensar), por meio do seu corpo que é sujeitado por *afecções*¹⁴ que o afetam o tempo todo.

O que coloco é que o pensamento terá potencial criador quanto maior for a capacidade que o corpo-sujeito tem de ser afetado, sucessiva e simultaneamente, por infinitos modos: “extensivo, variável e divisível” (DELEUZE, 2017, p. 224-225).

O filósofo holandês Baruch Espinosa (1632-1677), ao se perguntar o que pode um corpo, formulou sua filosofia para tratar os *afectos* como causa primeira do pensamento¹⁵ (ESPINOSA *apud* CHAUÍ, 1989, p. 97), pois seriam as *afecções* que atingem o corpo-sujeito que contribuiriam para a formação de seu modo de existir e que, portanto, o que marca seu modo de pensar, sua singularidade, subjetividade, sua visão de mundo, será o dinamismo das potencialidades intensivas e extensivas das forças *afectivas* implicadas no corpo-sujeitado, o formando e atualizando de modo acumulativo e ininterrupto.



24 | Fluxos de Interações Afetivas, 2020. Ilustração: autora.

¹⁴ “As *afecções* são as maneiras pelas quais as partes do corpo humano e, conseqüentemente, o corpo inteiro, é afetado” (ESPINOSA *apud* DELEUZE, 2017, p. 240, nr. 1).

¹⁵ Espinosa divide o conhecimento em três gêneros: o primeiro gênero é composto por *afetos*, *opinião* e *imaginação*, o segundo gênero *ideias adequadas*, que é a *razão*; e terceiro gênero *ciência intuitiva* (Espinosa, in “*Ética II*”, São Paulo: Nova Cultural, 1989, pag. 97, v. proposição XL e escólio II).

Neste exercício imaginativo: o corpo é atravessado ao longo de sua existência por infinidades modais de forças afetivas, sejam elas ativas (alegrias) sejam elas passivas (tristezas), [24]. Essas afecções afetam o corpo de maneiras distintas, e por isso, o que importa avaliar é seu “poder de ser afetado” (DELEUZE, 2017, p. 240). Afinal muito além do corpo se equiparar à uma máquina de recepção e emissão de mensagens, o corpo é também produtor de afetos, ele participa não apenas como um receptor de estímulos sensoriais (visão, tato, audição, olfato, paladar), mas participa ativamente das interações de duas dimensões internas: a dos *perceptos* e dos *afectos* (ibidem).

Os *perceptos* seriam percepções mais ligadas à ideia de “pacotes de sensações e relações que sobrevivem àqueles que o vivenciam”, e os *afectos* “não seriam os sentimentos, são *devires* que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro)” (DELEUZE, 1992, p. 175). É inevitável que nossa rubrica assinale como paradoxo da criação artística a concepção da coexistência de *perceptos* e *afectos*, em conexões múltiplas que se dobram e desdobram sem se repetir, sempre se transformando, se dividindo, se multiplicando, povoando.

De acordo com Deleuze e Guattari, não haveria dois mundos, o mundo sensível da sensação e o mundo inteligível da percepção, pois não é possível saber onde começa e acaba cada um deles, mas apenas singularidades que se estendem até as vizinhanças de outras singularidades numa ordem espaço-temporal que vai ao infinito (DELEUZE-GUATTARI, 2012c, p. 207).

O navegar artístico se encontra na singularidade da matéria de expressão, se produzindo por colisões em ambientes caóticos, cuja organicidade de elementos e compostos, muitas vezes se organizam por acúmulos, excessos e obsessões, estimulando a geração de pensamentos criadores. O ateliê [25] do artista brasileiro Paulo Bruscky (1949), traduz bem um modo de navegação torrencial por águas caudalosas:

Por seu conteúdo abrangente e arrumação instável, o ateliê de Paulo Bruscky espelha (e duplica, portanto) a natureza fluida de sua obra, a qual não se acomoda ou ajusta a lugar simbólico algum, definindo-se como processo e liberta de um único fim. (ANJOS, 2010, p. 227).

Perceptos – pacotes de sensações, espaço estriado – percepção visual.
Afectos – são devires, espaço liso, percepção háptica. (NA)



- 25 De cima para baixo: Ateliê de Paulo Bruscky (2004), disponível em <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ludmila.pdf>, acessado em 18/05/2020.; e
- 26 Escritório de Paulo Mendes da Rocha (Jornal El País, de 08/11/2018). Foto Ruy Teixeira.

Certamente os ateliês de artistas são espaços singulares de constante circulação de objetos e coisas. Propício a cruzamento de fluentes em que escoam poderosas forças *afectivas* e que encontram confluência pela ação do artista, sem sua atuação este campo de potências e possibilidades jamais se ergueria. Os ambientes corporativos que também exercem atividades de criação, seguem modos de organização muito parecidos com os ambientes artísticos, se diferenciando pelo destino dado por seu conteúdo e forma material.

O escritório do arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha (1928)¹⁶, [26], é constituído por um corpo múltiplo dobrado no tempo, tanto quanto no ateliê de Bruscky [25]. A semelhança entre ambos espaços é conferida pela presença maciça de arquivos que integram os espaços de trabalho e execução, não foram escondidos em lugares escuros, empoeirados e esquecidos. Passado e presente sobrepostos, em permanente interação, retroalimentando novos processos pela fisicalidade da memória presente.

Espaços configurados paulatinamente, de acordo com o uso que deles foi feito ao longo do tempo, refletindo o modo de vida, o temperamento, as necessidades advindas pelas atividades operadas, ora mais aleatórias, e caóticas, ora mais controladas e medidas.

A configuração espacial formada por paisagens vivenciadas acrescenta o *modus vivendi*¹⁷ ao *modus operandi* do objeto, influenciando os modos pelos quais os processos criativos se compõem com o caos, seguindo tendências ora mais intuitivas, ora mais prospectivas, tudo dependerá da maneira que artista e arquiteto determinam necessidade e realidade executiva.

Há um evoluir contínuo de mudança de estados que se segmentarizam na fronteira do intervalo, em tempos diferentes, seja no imperativo da acumulação e experimentação física, em Bruscky, seja no imperativo da

¹⁶ Sugestão para assistir na internet o vídeo que faz um *tour* pelo escritório do arquiteto, em: https://www.youtube.com/watch?v=Jb6Hia_S-NE.

¹⁷ O filósofo francês Henri Bergson em seu livro "A evolução criadora", de 1907, fala em um *modus vivendi* que é obtido gradualmente pela inteligência, adotando "o seu plano de estrutura, e a matéria o seu modo de subdivisão. Essa estrutura e essa subdivisão estão engrenadas uma na outra. Elas são complementares entre si e devem ter progredido juntas. E quer se afirme a estrutura atual do espírito, quer se formule a subdivisão atual da matéria, em ambos os casos não se sai do domínio do evoluído: nada nos é dito daquilo que evolui, nem tampouco da evolução." (BERGSON, 2010, p. 399).

função e formulação virtual em Rocha. Explico, acontece que a diferença entre cada uma dessas atividades se situa na qualidade da materialidade dos objetos produzidos nesses espaços; o primeiro, resulta obra (corpo integral) e, no segundo, projeto (corpo integrador), respectivamente expressos na organicidade e na funcionalidade, denotando modos próprios dos elementos tomarem os lugares em cada um dos casos. Portanto, estabelece-se uma relação de *intencionalidades* e *intensidades*, cuja dinâmica conjuntiva e disjuntiva de modos específicos e orgânicos, confere aos espaços o caráter de campo de individuação (DELEUZE, 2018a, 332-333), a partir de uma série de ações, ordenadas, desordenadas e caóticas que emergirá a potência que força o pensamento para a criação.

[...] as leis do pensamento são apenas a integração das relações entre fatos. Mas, quando formulo os fatos com a configuração que hoje têm para mim, suponho as minhas faculdades de percepção e de inteligência tais quais são hoje em mim, pois são elas que fazem o loteamento do real, que recortam os fatos no todo da realidade.
(BERGSON, 2010, p. 398-399).

Naturalmente, apenas usei estes dois exemplos para destacar um ponto de vista que entendo ser fundamental à reflexão para quem opera com criação e invenção. Não se pode falar em absoluto orgânico, tampouco em total funcional. O que ocorre são combinações mútuas que visam uma certa complementaridade entre orgânico e funcional, variando a intensidade e capilaridade que exercem um sobre o outro – em movimento contínuo num dado plano¹⁸ do vivido.

A filosofia analítica de Henri Bergson (1859-1941) diz que:

O instinto perfeito é a faculdade de utilizar e até construir instrumentos organizados, a inteligência perfeita é a faculdade de fabricar e empregar instrumentos não organizados.
(BERGSON, 2010, p. 158) (itálico do autor)

¹⁸ Para Bergson “um plano é o termo que se estabelece para um trabalho, que fecha o futuro cuja forma desenha [...]. Mas é mais fácil definir o método do que pô-lo em prática”. (2010, p. 122).

Portanto, o processo de criação se valerá da combinação entre instinto (intuição) e inteligência (percepção) sobre uma paisagem recortada em um plano de composição, construído ou produzido pelo artista, que atuará utilizando e empregando instrumentos, em estruturas ora mais ou menos estáveis, ora mais ou menos instáveis, para suas experimentações plásticas.

Pensando nisso, realizei um estudo chamado *Desenhos Imanentes* [27, pág. 36], vislumbrando a prática de uma experiência voltada a observar os fluxos de consciência e de pensamento que explorasse os reflexos sensório-motores, dentro de um ambiente produzido para a observação da intuição e da percepção, anulando a função óptica pelo cerrar dos olhos, para potencializar outros sentidos, seguindo três diretrizes:

1) *Variação modal da matriz motora:*

- alteração da velocidade de gesticulação da mão: aumentada e reduzida;
- inversão da base motora: mão esquerda (considerando ser destra).

2) *Variação instrumental:*

- alteração de estados psíquicos de consciência: uso de psicoativos;
- emprego de paisagem sonora: músicas sequenciais; e
- redução de instrumentos mediadores: somente caneta e papel.

3) Programa livre de motricidade:

- ausência de fundo temático e com foco dirigido à captação e conexão de fluxos e percepções, transferidos na linha contínua que emerge por *impulsos expressivos*, sem preocupação representacional ou vínculo figurativo.

O que se guardou desta ideia, foi o desejo de realizar a experiência por meio do desenho livre, ou mesmo parcialmente livre, afinal carregamos as marcas que nos modelam enquanto seres de expressão que somos. Refazer caminhos, reencontrar trilhas, reaprender a segurar a caneta, entortar a mão às vezes, desfazer equívocos de uma conformação escolarizada que domina e restringe a expressão. Preceitos e regras que incutem o mundo dos certos e errados e que extirpam o jeito próprio de projetar em desenho o que pensamos e sentimos. Colocar-se em *situações de criação* mais porosas, permite-se surgir processos mais libertos de amarras e por isso, mais inventivos, em que se instalam aspirações às descobertas, permitindo estados criativos, como nos termos proposto por Oiticica e Clark.



27 | **Desenhos Imanentes**, 2020. (aproximadamente 27,2 x 20,0cm cada um, marcador permanente sobre papel).

Entendo que seja importante pensar o *modus operandi* artístico numa conjuntura mais ampla do que apenas se orientar por marcadores já assimilados pelo corpo treinado. Mas que pesem o *modus vivendi* sob os quais é traçada a paisagem vivenciada, “sobrevindo a proposição” (DELEUZE, 2015, p. 13-24), de ações desrobotizadas que abram caminho para ramificar algo novo comunicável a ser compreendido e explorado.

3. ATO DE ESCOLHA. O livre pensar é o pensamento nômade, cuja implicação é a convivência com conceitos dissonantes, simultâneos e, possivelmente, por sua disseminação geradora de novas práticas. O pensamento nômade de uma *praxis* da diferença, invariavelmente, visará de-formar, trans-formar, desviar, por meio da *ação livre*, o predicativo do clinâmen (DELEUZE-GUATTARI, 2012c, p. 212-213).

Por uma perspectiva imaginativa ligada à física elementar da mecânica dos fluxos, Deleuze e Guattari¹⁹ consideraram o *clinamen* antigo como elemento diferencial que geraria os turbilhões e as turbulências, baseados numa hidráulica das “fluxões e dos fluxos” (ibidem p. 212). Um movimento de *declinação* do átomo que promove uma reação em cadeia de maneira isotrópica, isto é, de dentro para fora, expandindo seus efeitos a partir de seu centro (interior). Na página 38 [28], seguem duas ilustrações dos modos de expansão das fluxões, em espiral e turbilhão, partindo desse entendimento.

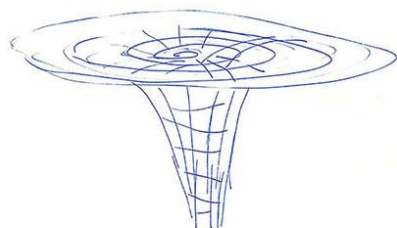
Parodiando Lucrécio²⁰, o clinâmen deleuze-guattariano poderia ser entendido como o movimento diferenciador que pertenceria a todos os corpúsculos (átomos, partículas, corpos). Uma qualidade, um **adjetivo** indissociável dos **corpos** (ente), uma potência originária da criação que se repete em todos os corpos originados, e

O clinamen entendido como princípio vital, determina a origem de todas as causas, pois é replicado nos subsequentes efeitos e recriado em todas as criaturas resultantes, tornando-se causa para outros efeitos sucessivos infinitamente. (NA)

¹⁹ No último capítulo do volume 5 de Mil Platôs, cap. 14. 1440 – O liso e o estriado, Deleuze, e Guattari, ampliam a análise anterior do *clinamen* feita há mais de dez anos, da primeira publicação no seu livro-solo *Lógica do Sentido*, de 1969, apresentando-o desta vez na dinâmica hidráulica do modelo físico de Michel Serres (La Nasissance de la physique dans le texte de Lucrèce) (2012c, p. 211-216).

²⁰ (Tito Lucrécio Caro, ca. 94-50 a.C.), poeta e filósofo romano que viveu no século I a.C., foi o responsável pela divulgação da filosofia de Epicuro, inserindo no poema *De rerum natura* (Da natureza das coisas) o atomismo epicurista em seus precisos termos técnicos e filosóficos, como bem observa Vivian Carneiro Leão: “A teoria atômica desenvolvida na Escola epicurista chega pronta à pena de Lucrécio. O poeta não se incumbiu de desenvolver os conteúdos filosóficos veiculados em sua obra, mas de difundir-los pelo mundo romano – o que não quer dizer que a empresa tenha sido menos árdua. *De rerum natura*, sob esse ponto de vista, pode assumir as feições de obra missionária, cujo designio é o de esclarecer e libertar à luz da razão.” (Resenha de LUCRÉCIO. *Da natureza das coisas*. Tradução de Luís Manuel Gaspar Cerqueira. Codex-Revista de Estudos Clássicos. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 1, 2017, pp. 224-229).

que ao ser atingido por outro corpo, permanece em franco estado de ricocheteamento entre os corpos, portanto, em contínuo movimento de transformação. Do encontro provocado pelo desvio da vertical retilínea, o corpo atingiria a tangente paralela, desenhando uma trajetória em linha-curva por arco helicoidal, como uma hélice, expandindo as **forças** (físicas) que entram em **conjugação**, em graus variados de magnitude, que provocaria o escoamento giratório das correntes de **fluxos**, apresentando um padrão circular ou espiral ao redor do centro de rotação, formando o **vórtice**, um rodaminho espiralado ou turbilhonado.



espiral



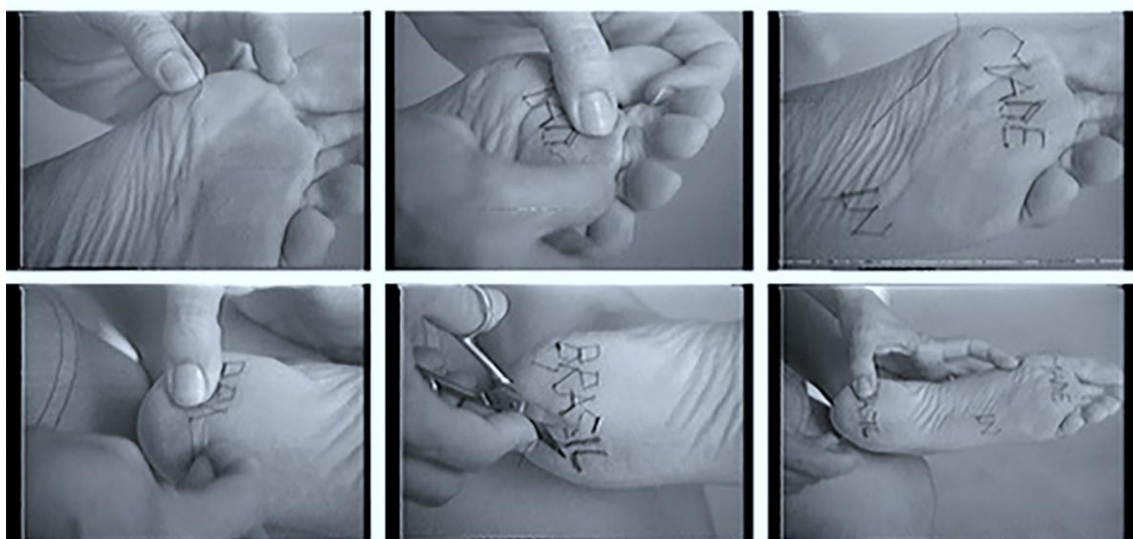
turbilhão

28 | **Modelo Hidráulico
Espirado e Hidráulico
Turbilhonar** (2019).
Ilustração: autora.

Não por acaso, introduzi os termos intertextuais destacando *adjetivo, corpos, forças, conjugação, fluxos*, para aproximar da realidade concreta: *corpos adjetivados que conjugam fluxos por forças ativas*. Em outros termos, o clinâmen nos indivíduos poderia ser compreendido como uma propriedade que se revelaria como autonomia, singularidade ou mesmo de alguma forma de liberdade que provocaria o surgimento de novas combinações, interações ou mesmo reiterações, produzindo novas formas ou ao menos implicando sobre elas transformações, modificações ou deformações, o algo novo pensável e escolhido, uma *ação livre*²¹. (DELEUZE-GUATTARI, 2012c, p. 213).

²¹ Para Bergson, "cada ato é o cumprimento de uma intenção" e o *ato livre* seria "um comportamento verdadeiramente nosso é o de uma vontade que não procura imitar a inteligência e que, permanecendo ela própria, isto é, evoluindo, chega por via de maturação gradual a atos que a inteligência poderá resolver indefinidamente em elementos inteligíveis sem, contudo, nunca o conseguir inteiramente: o ato livre é incomensurável com a ideia, e a sua 'racionalidade' deve ser definida por essa mesma incomensurabilidade, que permite achar nele toda a inteligibilidade que se queira." (2010, p. 63).

Falar em “ação livre” em arte seria uma quase redundância, ou um quase pleonismo, partindo da concepção de que em arte a ação livre é condição *sine qua non* para os artistas, pelo simples fato de que sobre seu objeto de atuação serem operados elementos estéticos. Mas seria quase, porque também é preciso considerar os aspectos que qualificam as ações, atos e condutas estéticas, que dizem respeito aos diferentes modos de expressões *poéticas* advindas dos artistas. Pelos modos diferentes e divergentes com que são operados elementos estéticos e poéticos, conferidos pela experimentação construtiva da obra e pelo sobressalto de singularidades comunicantes, a partir do seu centro de rotação geracional, é que constituiriam os *processos aberrantes*²².



29 | Letícia Parente, **Marca Registrada**, 1975. (quadros do vídeo de aproximadamente 10'33"). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA>, acessado em 06/06/2020.

A artista brasileira Letícia Parente (1930-1991), uma das pioneiras da videoarte no Brasil, em seus trabalhos, como em *Marca Registrada* [29], onde borda com agulha e linha a sola do pé as palavras “Made in Brasil”, propõe o deslocamento do foco do objeto-obra, para se concentrar no *corpo-processo*. O corpo é inserido

²² Assim nominado, porque neles se conjugam todos os regimes, todas as linhas de errância, todas as linhas de fuga, todos os desvios e desterritorializações, todos os blocos de sensações, de devires, de afetos, todos os desejos de modelação, de orientação e reorganização, em que são agenciados: trabalho (força motriz) e ação livre (causa motora). (NA)

diretamente no corpo da obra em todas as suas máximas adjetivas e diversificativas singulares. Corpo-movimento, corpo-biológico, corpo-social, corpo-político, corpo-mediador, corpo-indócil, corpo-evento. O professor e pesquisador Luiz Cláudio da Costa, ao se referir à *Marca Registrada* como “o vídeo mais conhecido e perturbador para a época” (COSTA, 2008, p. 29), analisa:

E´ interessante notar a ausência de composição, o desprezo pela estruturação, a improvisação tanto da câmera que observa quanto da performer que necessita refazer seus gestos quando um ponto de seu bordado se desfaz. Não há uma composição e nem mesmo construção de obra. Apenas o registro de uma ação familiar e sem grandes pretensões, ainda que a frase que Letícia borda em seu pé tenha sentidos simbólicos precisos vinculados ao contexto cultural e político da época. Mas o que imprópriamente nos perturba é o efeito, a variação do atual visado que não podemos fixar.
(ibidem)

Destaco o que aponta Costa quando diz “não há uma composição e nem mesmo construção de obra”, a qual me coloco de pleno acordo. Entendo que o que se apresenta é *processo*, aliás tudo é processo, pois não se estabelece um fixador, nem mesmo pela inscrição *Made in Brasil*. Perceba quão atualizada aos nossos tempos ela se faz presente. A obra se atualiza pela operação da artista de retirar quaisquer elementos identificadores sociais individualizantes (estratos tais como gênero, classe, etnia, entre outros).

Mas há um corpo com mãos que costuram um pé, deslocando-se do artigo definido “o” para o indefinido “um”²³. Um corpo desrostificado²⁴ em toda a ação. A ausência do rosto presentifica um corpo esvaziado²⁵, de estratificações de significância e subjetivação, revelando-se “pelo que ele é,

²³ Para Deleuze e Guattari “o artigo indefinido é o condutor do desejo”, pois “‘um’ ventre, ‘um’ olho, ‘uma’ boca: ao artigo indefinido nada falta, ele não é indeterminado ou indiferenciado, mas exprime a pura determinação de intensidade, a diferença intensiva.” (DELEUZE-GUATTARI, 2012a, p. 31).

²⁴ No sentido empregado por Deleuze e Guattari de desfazer o rosto, que é o tempo todo estratificado por “três grandes estratos”: o organismo, a significância e a subjetivação, é “desfazer todos os estratos, e as superfícies de estratificação que o bloqueiam ou rebaixam” (2012a, p. 25).

²⁵ Corpo esvaziado é o “corpo sem órgãos” que supera “três grandes estratos relacionados à nós, quer dizer, aqueles que nos amarram mais diretamente: o organismo, a significância e a subjetividade. A superfície de organismo, o ângulo de significância e de interpretação, o ponto de subjetivação ou de sujeição. Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão você será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será apenas um vagabundo.” (2012a, p. 25).

conexão de desejos, conjugação de fluxos, *continuum* de intensidades.” (DELEUZE-GUATTARI, 2012a, p. 27).

A atuação da artista se faz livre enquanto realiza “desvios dos gêneros artísticos, dos valores instituídos, dos comportamentos sistematizados, das instituições e burocracias dos saberes e poderes” (COSTA, 2008, p. 37).

É por isso, que toda ação livre implica um *ato livre*, de precisão de raciocínio como as de Deleuze, Guattari e Costa e que aproveito para trazer Bergson, antecessor a todos, que ofereceu, com grande clareza, conjecturas acerca do ato livre enquanto ato gerador ou causa geradora de todas subsequentes causas, efeitos que se tornam causas, o *elã da vida*²⁶:

o que fazemos depende daquilo que somos; mas é necessário acrescentar que somos, em certa medida, aquilo que fazemos, e que criamos continuamente a nós próprios. Essa criação de cada um por si próprio é, aliás, tanto mais completa quanto mais se pensa sobre aquilo que se faz.
(BERGSON, 2010, p. 21)

Assim, dizendo que o talento de um pintor se forma ou se modifica a partir das “influências das próprias obras que produz, por isso é preciso aprofundarmos nossa *consciência* sobre nós mesmos que “consiste em mudar; mudar em amadurecer; amadurecer em se criar indefinidamente.” (ibidem p. 22). O ato de escolha, portanto, implica em autoconhecimento e aprofundamento sobre aquilo que fazemos, que se revela à medida que agimos. É a causalidade bergsoniana do “só pensamos para agir” (2010, p. 59):

Foi no molde da ação que se moldou a nossa inteligência. A especulação é um luxo, ao passo que a ação é uma necessidade. Ora, para agir, começamos por nos propor um fim; fazemos um plano, em seguida passamos ao pormenor do mecanismo que o realizará. Esta última operação só é possível se soubermos com que podemos contar. Precisamos ter extraído da natureza semelhanças que nos permite antecipar o futuro. É, portanto, necessário que tenhamos aplicado, consciente ou inconscientemente, a lei da causalidade.
(ibidem).

²⁶ **Elã Vital:** A expressão francesa *élan vital* (em português, “elã vital”) é utilizada por Bergson para designar um impulso original de criação de onde provém a vida e que, no desenrolar do processo evolutivo, inventa formas de complexidade crescente até chegar, no animal, ao instinto e, no homem, à intuição, que é o próprio instinto tomando consciência de si mesmo e de seu dever criador. (JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, 5ª. Ed.).

Blocos de
devires formam
um rizoma.
(NA)

Mas essa causalidade não se funda numa causa central e fixa, cujo núcleo é Deus (Ser), mas se funda na causalidade contínua e heterogênea da duração concreta²⁷, da experiência do vivido, em permanente estado de mudança de estados afetivos, diante do mundo, e que se *revela* pelo impulso criativo emergido das fluxões. Essas *revelações* aparecem da combinação de forças, inclusive as físicas, porém as psíquicas, ligadas à percepção e intuição, é que possibilitará sua *formulação*.

A formulação de um projeto poético de obra surge aos poucos, da acumulação de revelações advindas pelas correntes de fluxo. Assim, o livre pensar é o livre agir, que se dá por um ato autodeterminado de se pensar para agir. Mas, para um agir que fuja à lógica do “ato caprichoso” (ibidem p. 63), aquele sem razão que o conduza, que oscila “mecanicamente entre duas ou mais soluções já feitas e acabar finalmente pela escolha de uma delas” (ibidem), vulgarmente conhecido pelo senso comum por “zona de conforto”, expresso por Bergson como a “vontade de imitar o mecanismo da inteligência” (ibidem).

Fugir à *vontade de imitar o mecanismo da inteligência* é algo de extrema dificuldade de se realizar. É primeiramente lutar contra a tendência interna repetitiva da inteligência que se forma a partir da nossa intuição e percepção por blocos de sensações, que constituem os devires. Mas afinal o que é o devir?

Devir é o vir a ser, é o tornar a ser algo, é o que está sempre em movimento, o processo, o entre, pois não está no passado, apesar de se projetar a partir dele, se pretende no futuro, sem ao menos ser certo sua efetuação, há no devir um ‘furtar-se ao presente’.
(DELEUZE, 2015, p. 2).

O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (1951), realiza uma interessante aproximação do devir deleuze-guattariano com o estatuto do totemismo de algumas etnias amazônicas, contribuindo com a seguinte definição:

²⁷ Deleuze em seu livro *Bergsonismo* (tradução de Luiz B.L. Orlandi, São Paulo: Ed. 34, 2012), entende que a memória é coexistente virtual da duração “essencialmente, a duração é memória, consciência, liberdade. Ela é consciência e liberdade, porque é memória em primeiro lugar. Ora, essa identidade da memória com a própria duração é sempre apresentada por Bergson de duas maneiras: ‘conservação e acumulação do passado no presente’.” (2012b, p. 43).

Um devir é uma relação molecular e intensiva que opera em um registro outro que o da relacionalidade combinatória das estruturas formais; ela opera nas regiões longe do equilíbrio habitadas pelas multiplicidades reais. (2008, p. 103).

Devo dizer que a leitura de Viveiro de Castro sobre o devir deleuze-guattariano é bastante precisa, mais clara ainda é a síntese que dela faz:

Se as semelhanças seriais são imaginárias e as correlações estruturais, simbólicas, os devires são, então, reais. Nem metáfora nem metamorfose; um devir é um movimento que desterritorializa ambos os termos da relação que se estabelece, extraindo-os das relações que os definiam para associá-lo através de uma nova 'conexão parcial'. (ibidem).

A partir do que observa Viveiros de Castro, do devir ser um “movimento que desterritorializa”, me permite dizer que o *clinamen* é uma qualidade conferida a todo devir. Sendo o devir molecular, ele pode ser entendido para além do olhar simbólico ou metafórico, mas como real expressivo.

A proposta de Deleuze e Guattari é a desterritorialização. O desterritorializar artístico, é o fazer *gestos-livres*, é o “desfazer o rosto”, desfazer cristalizações por desvianças, isto é, “produzir sucessivamente desvios padrão por desvianças para tudo aquilo que escapa às correlações biunívocas, e instaurar relações múltiplas para tudo que é aceito em uma primeira escolha e o que não é tolerado em uma segunda, em uma terceira, etc.” (DELEUZE-GUATTARI, 2012a, p. 50).

Estas relações biunívocas as quais se refere Deleuze e Guattari, são os *estratos* postos em contradição por oposição, são correlações do “sim e não”, em que se exclui ou se aceita colocando-se em relação, elementos e lhes atribuindo valores opostos, rico-pobre, déspota-subalterno, homem branco-homem negro, busca-se estabelecer universalidades elementares por correlações binárias, sempre dois a dois (ibidem p. 49).

Buscar novos modos para compor e provocar a emergência de devires-estético-poéticos outros. Provocar relações moleculares da matéria, misturar compostos, manipular materiais e instrumentos, realizar toda a travessia deslizando sobre espaços estriados para situar-se em espaços lisos da

criação, foram os pontos considerados no registro procedimental de realização da obra *Sem Título*, da série *Totêmica*, [30].

30 | Registros do processo da criação até a instalação da obra **Sem título**, da série **Totêmica**, 2018. (exibida na 7ª. Edição do LOTE, no Instituto de Artes – UNESP, São Paulo, em 2018).
Fotos: autora.



Assim para mim, tanto quanto o é para Deleuze e Guattari, fazer gestos-livres não é “uma coisa à toa” (2012a, p. 64), é “desfazer o rosto”, refazer as linhas de significância e subjetividade, gradual, e necessariamente por meio de

[...] todos os recursos da arte, e da mais elevada arte. É necessária toda uma linha de escrita, toda uma linha de picturalidade, toda uma linha de musicalidade... Pois é pela escrita que devimos animais, é pela cor que devimos imperceptíveis, é pela música que devimos duros e sem recordação, ao mesmo tempo animal e imperceptível: amoroso. Mas a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas da vida. (ibidem p. 63).

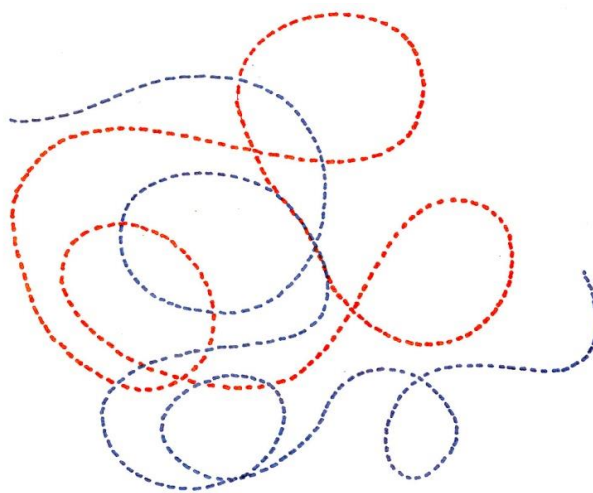
4. DOBRA. É preciso dobrar. Dobrar primeiramente a vontade de imitar o mecanismo de nossa inteligência, e redobrar se ainda não for suficiente, porque, se assim não for, renuncia-se as forças plásticas da arte, cujo princípio é a dobra. Estendendo o princípio da dobra a todas as coisas do mundo, orgânico ou inorgânico, interno ou externo, oferece-se às células, à mente e ao próprio corpo, sua continuidade e expansão, isto é, a potencialização das multiplicidades e funcionalidades sinápticas.

A dobra, tem a função de alterar a essência das coisas, uma vez que no plano da imanência os objetos seriam modificados em sua recepção e em sua aferição e percepção, perdendo sua forma estática ou inerte e ganhando modulação variável e contínua, permitindo uma condição cósmica relacional dinâmica com todos os outros organismos, mais precisamente em relação aos pontos de vista dos indivíduos em sua disponibilidade política, cultural, espacial e temporal.

Pensando nisso, trouxe a obra *O-R-I-E-N-T-A-T-I-O-N* (2018), [31], para, a partir dela, propor os estudos de *Dobragens Virtuais* [32, 33 e 34], a sequência de operações de arranjos por: **combinação recíproca, repetição segmentar e recombinação divergente**. Visando observar três momentos de escolhas compositivas, na investigação formal e material, tendo partido da proposta de “linha ativa”²⁸ de Paul Klee (1879-1940), cujo preceito é o brincar solto do ponto em movimento, investigando suas inflexões, coordenadas e curvaturas.

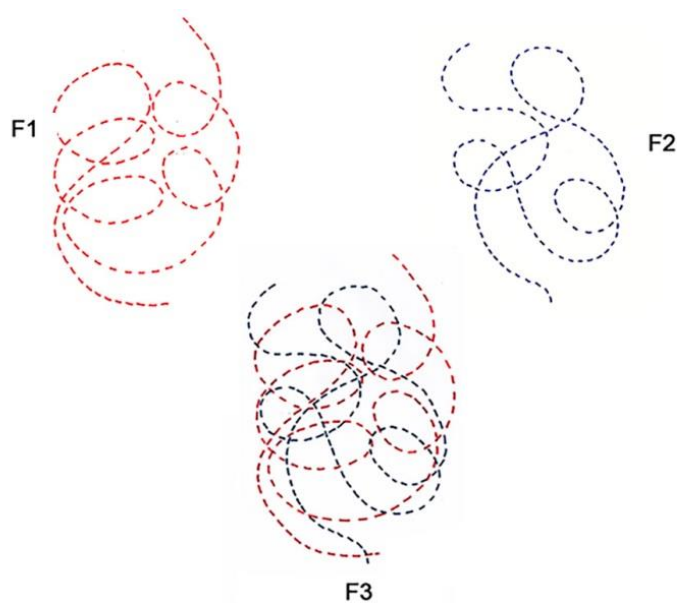
²⁸ Em uma série de exercício, Paul Klee propõe a *inflexão da linha ativa*, “o ponto posto em movimento por uma força exterior” (G. Deleuze in “*A dobra: Leibniz e o barroco*”. Trad. Luiz B.L. Orlandi, Campinas/SP: Papirus, 2012, pag. 31.).

31 | **O-R-I-E-N-T-A-T-I-O-N**, 2018.
(23,0x20,0 cm, hidrográfica
sobre papel).



Combinação Recíproca [32]. Desenhando à mão, em dois tempos, tomei dois segmentos de linhas contínuas irregulares em F1 e F2 ²⁹. Ao operar a combinação entre os segmentos, sobrepondo-os um sobre o outro, encontro a forma de F3, cujo entrelaçamento propicia o aumento de entropia visual pela soma dos pontos de inflexão dos ângulos, das figuras que se encontram em interação.

32 | Estudo **Dobragens Virtuais – Combinação Recíproca**, 2018.



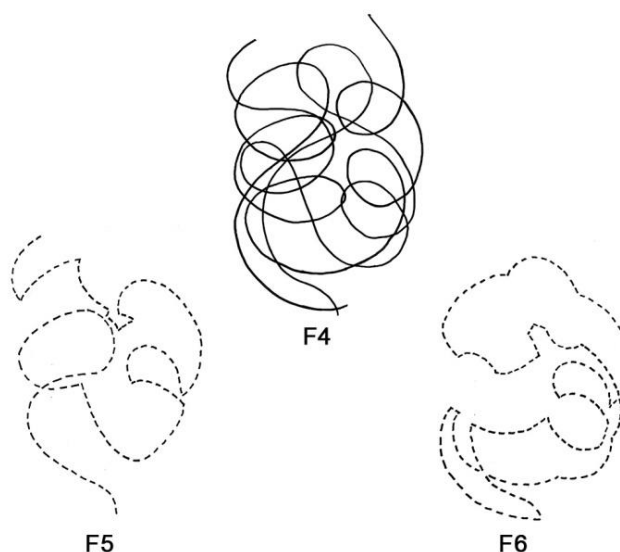
A interação entre F1 e F2 se faz pela dobra de formas, que tanto pode ser dirigida a um estado transitório ou instável, ou a um estado transitivo ou exploratório. Este estado exploratório é onde as linhas de fuga se projetam, é onde acontece a passagem para outro estado que será constituído com o processo de estabilização. (NA)

²⁹ A lógica cíclica das etapas em que é utilizado o desenho, poderia ser substituído por quaisquer outras linguagens expressivas, seja em música, pintura, literatura, poesia, entre tantas outras, considerando o recorte espaço-temporal possível às particularidades de suas escrituras. (NA).

Repetição Segmentar [33]. Posteriormente, quando se chega a uma estabilização da interação de F3, corporifica-se a figura F4, passando para o estado *exploratório* em que são extraídas de F4, duas diferentes formas-trajetos em: F5 e F6.

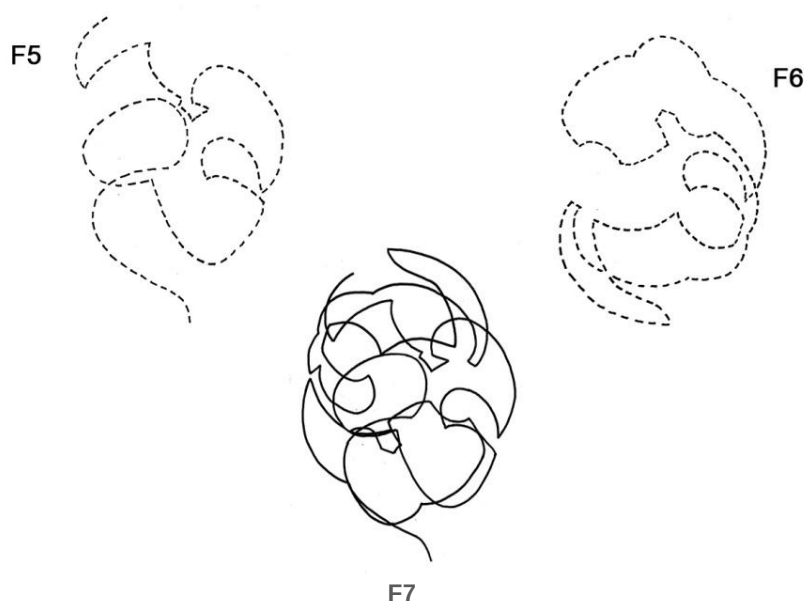
33 | Estudo **Dobragens Virtuais – Repetição Segmentar**, 2018.

Esta ação também poderá ser encarada como atos preparatórios ou mesmo exercícios perceptivos, em que são investigados, à miúdo, segmentos repetidos da forma-trajetos que os originou. (NA)



Recombinação Divergente [34]. Num momento seguinte, ao operar novo arranjo entre F5 e F6, inverte a posição espacial de F6 em 180° espelhado, mantendo a posição original de F5, reconduzindo nova interação em que é precipitado o rizoma na forma-trajetos resultante em F7.

34 | Estudo **Dobragens Virtuais – Recombinação Divergente**, 2018.



O intuito dos exercícios de dobragens virtuais foi destacar os diferentes estados de interação entre séries divergentes, onde vemos um *estado transitório ou instável* nas combinações recíprocas (F3), um *estado transitivo ou exploratório* nas repetições segmentares (F5 e F6), e finalmente, um *estado rizomático* nas recombinações divergentes (F7). Nas recombinações divergentes que se constroem rizomas, os termos da relação se divergem por inversão de posição simétrica. F5 diverge em conteúdo e forma de F6.

O que interessa observar nas operações é aquilo que se apresenta nas passagens espaço temporais e nas transições estruturais moventes da linha de fuga, isto é, as linhas abstratas que atuam a favor do divergente, daquilo que se apresenta no entre-formas, no entre-campos compositivos das qualidades expressivas da matéria.

Localizar *meio* e *modo* de atuação das formas expressivas agenciadas nas ações livres dos artistas é trabalhar não pela lógica do modelo ou decalque (DELEUZE-GUATTARI, 1995a, p. 29), mas operar por cartografias ou “mapas” (ibidem, p. 30). “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (ibidem). Porta múltiplas aberturas que lhe permite novas recombinações e rearranjos, tanto no que se refere ao elemento diferencial ou diferenciador (clinâmen) no que tange a forma de conteúdo e forma de expressão operados, quanto nos agenciamentos de fluxos advindos a cada dobragem, operando-se transcodificações (cruzamentos transversais de códigos) em que vigorem “a técnica e a linguagem, a ferramenta e o símbolo, a mão livre, a laringe flexível, o ‘gesto e a palavra’” (ibidem, p. 98).

Os estudos a seguir foram concebidos como dobragens físicas, conforme a sequência abaixo [35], em que abordo técnicas de dobragem e recorte.

35 | Sequência de Dobras
Transversais, 2018.
(70x70cm).



Ainda de um modo semelhante como com os retalhos de madeira, da experiência com o trabalho Desvios da Obra, foi começar a trabalhar com o papel que em geral ainda eu via mais como aparato para o desenho ou como suporte para a pintura, do que como elemento compositivo para um trabalho, isso mudou quando tomei contato com dobradura durante a época que dava aula de arte para crianças. Então comecei a fazer uma série de experimentos com papel em variadas gramaturas e cores.
(relato da autora: abril/2018)

A sequência de imagens [35] é um exemplo de recortes por dobras transversais que conferem circularidade às linhas retilíneas do quadrado, que se cruzam entre as verticais (linhas latitudinais) e as horizontais (linhas longitudinais), que estão nas dobras do triângulo (transversais), conforme podem ser melhor visualizadas em [36]:

36 | Exercício de **Dobras Transversais**, 2018. (40x40cm).



Juntamente com os exercícios de recorte, cuja preocupação se circunscrevia apenas no recortar, foram exploradas algumas características físicas, como maleabilidade e variação de gramaturas, do guardanapo [36] ao *canson* [37]. Realizei testes e pequenas amostragens para tomar esses procedimentos como **mapa-decalque** de meu caminho de criação, e nele produzir conexões, interferências e bifurcações que garantissem a permanência do rizoma.

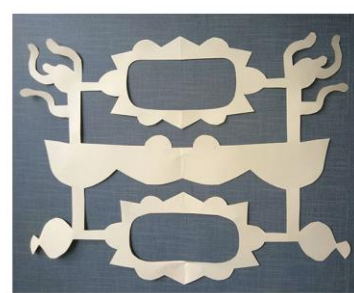
37 | Exercício de **Dobras Duplas Latitudinais** -, 2018. (30,0x15,5cm).



Admitindo o *recorte-livre* como metáfora operacional para a *ação livre*, proponho um percurso de criação gradual, constituído por amplas experimentações, formais e materiais, guiadas por pequenos desvios de elementos compositivos, uma libertação que avança aos poucos, mas que pretende o gesto-nômade:

quanto mais liberto o gesto, mais desterritorializado será o plano de composição para que se encontre as marcas territoriais da matéria de expressão por linhas de errância (DELEUZE-GUATTARI, 2012b, p. 123).

Dos exercícios de recortes novas *formas-relevos* surgiram com o *canson*, com *Dobras Simples* em linha latitudinal, em contraste com o fundo cinza [38], depois com fundo neutro monocromático [39]:



38 | Exercício de **Dobra Simples Latitudinal**, 2018. (medidas variadas).



39 | Exercício de **Sobreposições Monocromáticas**, 2018. (29,7x42,0cm).

- 40** À direita: exercício de **Sobreposições Monocromáticas Quentes**, 2019. Abaixo, exercício de **Variações Cromáticas**, 2018. (29,7x42,0cm).
- 41**



Posteriormente, com sobreposições monocromática quentes [40], e, finalmente, com sobreposições cromáticas variadas [41].



Estes foram alguns exercícios selecionados dentre outros vários desdobramentos decorrentes desses estudos de dobras e formas-relevo simétricas, com algumas variações cromáticas e composicionais, sobre as quais permitiram identificar traçados que, à medida que eram reproduzidos pela repetição do modo de feitura, reiteravam um modo de decalcar formas que passariam a se entender como *mapa rizomórfico*³⁰, abrindo canais para encontrar afluentes, conexões ou mesmo bifurcações. Deleuze e Guattari contrapõem ao “modelo árvore-raiz”, o “decalque transcendententes” do rizoma-canal (1995a, p. 42):

O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: um age como modelo e como decalque transcendententes, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico. Não se trata de tal ou qual lugar sobre a terra, nem de tal momento na história, ainda menos de tal ou qual categoria no espírito. Trata-se do modelo que não para de se erigir e de se entranhar, e do processo que não para de se alongar, de romper-se e de retomar. [...] o móvel que não paramos de deslocar. (ibidem).

A arte constituiu-se em territorialidades próprias, diferentemente do conceito de desterritorialização, que diz respeito à superação dos estratos pelos indivíduos. No contexto da arte em si e seus modos de criação, fala-se em componentes territorializantes, “marcas territoriais” como os *readymades* (DELEUZE-GUATTARI, 2012b, p. 130), onde ocorre a imanência de devires expressivos ou qualidades expressivas das matérias pela máxima: “De qualquer coisa, fazer uma matéria de expressão”. (ibidem).

Essas qualidades ou devires são propriedades ativas que determinam as ações do movimento dos artistas. Figura como causa e como efeito tanto no produzir quanto no interagir e manipular coisas e objetos, propiciando um resultado materializado, corpóreo ou incorpóreo, que se efetua a partir da sua própria qualidade declinante e que qualifica todo um cosmos estético da obra, e mais profundamente de seu processo criador.

³⁰ Para Deleuze e Guattari “ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos.” (1995a, p. 34).

Deste modo, concebendo o processo criador sob o aspecto molar e molecular do devir, passo a observar os agenciamentos artísticos como articulações e desarticulações libidinais manifestas em *Deslocamentos Aberrantes*.

ITINERÁRIO 2

Deslocamentos Aberrantes



Pele a pele, corpo a corpo, dobra a dobra. Na alusão ao processo de criação como um corpo vivo dançante, cujo mapa coreográfico é desenhado no limite e na perspectiva de ser movente, este itinerário dedica-se em reunir os agenciamentos propulsores dessa dança de invenção, ainda enquanto transpira, vibra e pulsa.

Mostrarei alguns recortes temporais das articulações desse corpo movente, das maneiras conceptivas aos modos operativos, partindo dos projetos poéticos: *C O R P O L E N T O* (2018) e *Escultura Dançante*, este em duas variações, *Dança Aérea v.1* (2018-19) e *Dança Aérea v.2* (2019). Onde destaco os aspectos construtivos, técnicos e instrumentais de efetuação das obras, além dos incidentais, incorporados no processo.

Com efeito, os desdobramentos e reminiscências imanentes que se alastraram ou margearam outros trabalhos, exercem o preponderante papel de conectores ético-estéticos, pois concentro o olhar nas condutas e nos gestos, que guiaram as seleções e escolhas transponíveis às linguagens da arte, sob os quais traduzem em miúdos, o espírito incisivo que almejo suscitar, um meio próprio do *modular aberrante*.

1. ARRANJOS. Entendo o arranjar artístico como o agenciar desejos, e a constituição de territorialidades artísticas sua consequência imediata, uma vez estar em seu cerne operações de **torções** objetivas, **modulações** subjetivas e **bifurcações** gestuais, em que são deslocados objetos, materialidades e instrumentos, desviados de seu destino para serem transportados para o campo estético por feitos poéticos. Um ampliar e esticar medidas, instaurar desmedidas, acordos, acordes e negociações com as forças do caos, às forças do querer emotivo, afetivo, conjugal.

O arranjar, aqui expresso, tem muito a ver com o algo que se passa no enlace amoroso fatal, de querer transbordantes, o prolongamento daquilo que dura para além do ponteiro, do ponto, mas naquilo que cadencia as paragens, o ritmo.

Colocar em relação variadas materialidades para denotar na ação de *contra-efetuação*, o movimento criativo, qualidades expressivas permeadas por cruzamentos e conexão de fluxos moventes (forças, potências e devires), construídos por linhas abstratas circulares, abertas e sensíveis aos acoplamentos de segmentaridades lineares, pois não podemos deixar de esquecer a intermitência de eventos que alimentam retroativamente o objeto em sua dimensão espaço-temporal, de modo sequencial e, às vezes, simultâneo.

Neste sentido, utilizando materiais e suportes escolhidos de meu entorno doméstico, reuni variáveis extraordinárias contidas nas ordinárias. Em outras palavras, busquei nos objetos ordinários, suas potencialidades extraordinárias, trazendo à superfície do ordinário a profundidade expressiva do extraordinário, de maneira a possibilitar variações e experimentações, submetidas às técnicas, todo um conjunto de esforços e leis físicas para um expressar poético-visual componível.

Assim, a observação dos retalhos de papel acumulados no chão do ateliê [43], desencadeou o desejo perene de trabalhar a técnica da dobragem com recorte do papel, no campo tridimensional. Talvez uma maneira de desviar da conduta que até então se dirigia ao campo bidimensional, atendendo a uma função matricial nos projetos, em termos muito semelhantes como os da gravura.

43 | Registro de experimento compositivo com retalhos de papel (2019).



O corpo disforme que se apresentava me levou a pensar nas estruturas externas dos invertebrados, dada uma certa semelhança com alguns tipos de exoesqueletos. De modo que me vi induzida a observar organismos dessa

natureza, principalmente suas estruturas, visando uma interposição viável à estrutura da escultura que pretendia construir. A solução que melhor atendeu essa expectativa, preservando a complexidade e multiplicidade dos planos em relação, foi conectá-los por meio de uma linha flexível em algodão, apenas atravessando os pontos de encontros dos planos seriados.

Esse exercício perceptivo e imaginativo, decorrente da imagem dos acúmulos desordenados de planos sobrepostos, me levaria a pensar os desenhos recortados, não apenas como *elementos estruturais* para uma composição que receberia um suporte e uma técnica, mas de pensá-los como *elementos estruturantes*, acumulando a qualidade funcional de suporte, responsável pela sustentação da obra, ao mesmo tempo em que qualificaria o próprio objeto estético.

Após uma laboriosa pesquisa com materiais diversos, submeti à técnica da dobragem recortada, uma gama variada de suportes plasmáveis, desde a variados tipos e gramaturas de papeis, como cartões, papelões, embalagens, acetados, polímeros (também em variações cromáticas e gramaturais), até testes com tecidos e não-tecidos. Todavia, surpreendentemente, foi com o papel higiênico que cintilaram as *rendas* [44].



44 Reprodução do teste com papel higiênico: **Alongamento de Dobras.** (2020).



De fato, o papel higiênico conferiu à *C O R P Φ L E N T O* [47], performatividade, maleabilidade e leveza que confesso não imaginava encontrar. Uma revelação que se apresentou à primeira “abertura” da dobra recortada, como chamo o momento posterior ao do recorte.

A potencialidade de se trabalhar com um material de tão fácil acesso, talvez o material mais ordinário dos ordinários, só me impulsionava a produzir cada vez mais rendas. Diariamente, entre os intervalos com outras atividades, ficava horas dobrando e recortando, meditando sobre as formas possíveis a serem extraídas, descobertas. A única regra de invenção era sempre tentar produzir uma renda distinta da outra, pela máxima: *de cada tira recortada, uma renda diferente da outra*; por mínima diferença que apareça entre as semelhanças evidentes [45].

45 | Fitas de rendas de papel (2019).



Quanto mais produzia séries e séries de rendas, mais aprendia sobre suas propriedades matéricas, no seio da dupla materialidade, corpórea (físicas) e incorpóreas (linguagem), vislumbradas durante a execução como preparação de algo ainda por vir, a construir.

Seguindo um pouco a ideia das estruturas dos invertebrados, muito inspirada nos deslocamentos das águas vivas³¹, realizei alguns esboços [46], para ajudar a

³¹ Uma curiosidade, as águas-vivas são consideradas como os únicos animais imortais do planeta, dada sua capacidade de regeneração celular. (SILVEIRA, Evanildo da. A misteriosa água-viva de apenas dois centímetros que cientistas acreditam ser imortal. BBC Brasil, São Paulo, 12/02/2018. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-43011009>, acessado em 18/07/2020).

pensar como poderia estruturar uma matéria tão sensível às forças da natureza, como as forças do vento e da gravidade, buscando fugir do ardiloso caminho da representação, mas com o intuito de *imitar* estruturas ou mecanismos de sustentação, visando orientar uma montagem por amontoamentos de tiras de rendas [47].

46 | Esboços do projeto
CORPΦLENTO
(2018).



47 | **CORPΦLENTO**, 2018. (cerca de 3,0x0,5x0,5m, papel e tira em malha algodão). Trabalho exposto na 7ª edição do L.O.T.E., no Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, em 2018. Foto: autora.



Há inúmeras maneiras de se dobrar e extrair formas libertas de chassis. Fazer dobras transversais e paralelas, recortando-as, tornaram uma constante, primeiramente para incorporação do programa do desenho modular espelhado, mas depois para aprimoramento técnico e procedimental para projetos tridimensionais.
(Relato da autora, 2018).

2. VARIAÇÕES. Uma coisa que leva a outra. Impossível delimitar as possibilidades de variações sobre uma matéria dada sem cair num cálculo diferencial de derivadas infinitas. As linhas de cruzamentos são infinitas, por isso, sua realização se dar no campo virtual da abstração. Não temos como ter uma experiência do infinito, apenas podemos pensar sobre ele.

Portanto, o que me soa propositivo é olhar para os detalhes dos campos matéricos e conjugar neles *conexões*, vigorosas o suficiente para ocorrerem mutações, sem deixar de ser leves, flexíveis e desaceleradas. Conexões abertas e sensíveis aos deslizamentos segmentarizados, que escapem de um centro concêntrico de dominância, mas deem vazão às linhas de fuga.³²

Com isto, o movimento natural foi realizar experimentações com pigmentos coloridos nos papeis [48]:

48 Experimentações com pigmentos quentes sobre papel (2019).



³² Esta é uma visão tecida nas bases da análise sobre *micropolítica* e *segmentaridades* que Deleuze e Guattari abordam em *Mil Platôs*, enxergam como problemática as “grandes representações coletivas”, porque suporia a “similitude de milhões de homens”. Visão esta inspirada em Gabriel Tarde (1843-1904) que, segundo os autores, “se interessava mais pelo mundo do detalhe ou do infinitesimal: as pequenas imitações, oposições e invenções, que constituem toda uma matéria sub-representativa. [...] uma microimitação parece efetivamente ir de um indivíduo a um outro. Ao mesmo tempo, e mais profundamente, ela diz respeito a um fluxo ou a uma onda, e não ao indivíduo. *A imitação é a propagação de um fluxo; a oposição é a binarização, a colocação dos fluxos em binaridade; a invenção é uma conjugação ou uma conexão de fluxos diversos.* E o que é fluxo, segundo Tarde? É crença ou desejo (os dois aspectos de todo agenciamento); um fluxo é sempre de crença e de desejo. [...] A imitação, a oposição, a invenção infinitesimais são, portanto, como *quanta* de fluxo, que marcam uma propagação, uma binarização ou uma conjugação de crenças e de desejos.” (DELEUZE-GUATTARI, 2012a, p. 107-108). (itálico dos autores).

Acrescentar a cor, pigmentando os papeis, me levou a pensar as relações geradas no plano visual compositivo. Observando as rendas coloridas colocadas ao lado das brancas [49], uma questão pairou sobre o espaço perceptivo visual: em que medida a cor geraria competição ou complementação cromática na experiência perceptiva visual, e em que intervalo poderia permear linhas de fuga? Isto me fez repensar a relação *figura-fundo*, na perspectiva das divergências e confluências, escassez e abundância, *forma e matéria*.



49 | Rendas brancas e pigmentadas instaladas entre o mezanino e o pavimento térreo do ateliê (2019).

Neste sentido, Deleuze e Guattari, ao analisarem as relações da materialidade, apontaram dois regimes de multiplicidade distintos, um da *matéria-forma* e outro da *matéria-fluxo*, amparando cada um deles a um sistema teórico e científico específico.

A *matéria-forma* seguiria o *modelo molar*³³, signatário da *ciência maior*, que trabalha o regime dos sólidos, da circularidade concêntrica e homogênea, das repartições e distinções binárias (2012c, p. 12), que se baseia em uma essência

³³ Segundo Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, a relação *matéria-forma* diz respeito ao *modelo hilemórfico*, adotado pela “ciência régia de Estado [...]”, que implica ao mesmo tempo uma forma organizadora para a matéria, e uma matéria preparada para a forma; com frequência mostrou-se como esse esquema derivava menos da técnica ou da vida que de uma sociedade dividida em governantes-governados, depois em intelectuais-manuais.” (DELEUZE-GUATTARI, 2012c, p. 30), (sublinhado meu). Ainda, trazem a denúncia de Gilbert Simondon (1924-1989), ao modelo *matéria-forma* como sendo maculado de insuficiência tecnológica, “dado que este supõe uma forma fixa e uma matéria considerada como homogênea. É a ideia de *lei* que garante uma coerência a esse modelo, já que são as leis que submetem a matéria a tal ou qual forma, e que, inversamente, realizam na matéria tal propriedade essencial deduzida da forma. Mas Simondon mostra que o modelo *hilemórfico* deixa de lado muitas coisas, ativas e afectivas.” (SIMONDON *apud* DELEUZE-GUATTARI, 2012c, p. 96).

fixa ideal (ibidem, p. 35), constituída por leis universais que criam espaços homogêneos, cujo cerne é o imperativo da força gravitacional e do espaço euclidiano³⁴ (ibidem p. 39).

Diferentemente, a *matéria-fluxo*, segue o *modelo molecular* da *ciência menor* ou *ciência nômade*:

um gênero da ciência, ou tratamento da ciência, que parece muito difícil de classificar, e cuja história é até difícil seguir. Não são ‘técnicas’, segundo a acepção costumeira. Porém, tampouco são ‘ciências’, no sentido régio ou legal estabelecido pela História. Segundo um livro recente de Michel Serres, pode-se detectar seu rastro ao mesmo tempo na física atômica, de Demócrito a Lucrecio, e na geometria de Arquimedes. (Deleuze-Guattari, 2012c, p. 25)

Na ciência nômade, o imperativo da teoria dos sólidos da ciência maior é atravessado por quatro, indissociáveis, modelos da ciência nômade:

- 1) pelo modelo hidráulico de fluxos e turbilhões, provocados pelo clinâmen (o desvio angular de átomos), declinação curvilínea que se dá entre uma reta e uma curva, e entre a curva e sua tangente (ibidem p. 25-26);
- 2) pelo modelo de devir e heterogeneidade, cuja natureza em si é oposta ao estável, eterno, idêntico e constante (ibidem), marcado pelo acoplamento de *acontecimento-afectos*, cuja essência corpórea é vaga, relativa ao caos;
- 3) pelo modelo geométrico arquimediano, ligado “à máquina de guerra” (ibidem p. 26-27) que opera por um método de exaustão que calcula a passagem da reta, e suas paralelas, para a curvatura da linha, isto é, pela aplicação do método do esquadreamento; e
- 4) pelo modelo problemático, da multiplicidade de afecções dos eventos, onde não se opera por deduções, gêneros, ou diferenças específicas, mas parte-se de um problema aos seus “acidentes que o condicionam e o resolvem” (ibidem).

³⁴ Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari, associam esse sistema, operado pelos aparelhos de Estado, à lógica do espaço estriado, “o espaço dos pilares. Ele é estriado pela queda dos corpos, as verticais de gravidade, a distribuição da matéria em fatias paralelas, o escoamento lamelar ou laminar do que é fluxo” (2012c, p. 39), é aquele que “regula a correspondência biunívoca entre dois corpos segundo o modelo do campo gravitacional. [...] O espaço euclidiano depende do célebre postulado das paralelas, mas as paralelas são primeiro gravitacionais, e correspondem às forças que a gravidade exerce sobre todos os elementos de corpo suposto preencher esse espaço. É o ponto de aplicação da resultante de todas essas forças paralelas que permanece invariante quando se muda sua direção comum ou se faz girar o corpo (*centro de gravidade*). [...] a força gravitacional está na base de um espaço laminar, estriado, homogêneo e centrado; ela condiciona precisamente as multiplicidades ditas métricas, arborescentes, cujas grandezas são independentes das situações e se exprimem com a ajuda de unidades ou de pontos (movimento de um ponto a outro).” (ibidem).

Trago esta sistemática, do pensamento de Deleuze e Guattari, para confronto com a questão prática que se apresentou em relação às rendas brancas e coloridas no espaço compositivo e suas variações. E, na reunião desses modelos, principalmente, pela concepção do modelo problemático, traduzir o enfrentamento cotidiano vivenciado, em lidar com os obstáculos da produção e atuação prática no trabalho.

O modo orgânico e fluídico de organização, que se move entre acidentes e ultrapassagem desses obstáculos, sejam eles: a) lidar com o triunfo do branco sobre uma paisagem multicolorida, em muitos casos determinante, comparando com a renda colorida; b) sujeitar variações de ambientes, de disposição e modelagem; c) identificar como e em que condições ocorrem conexões adequadas, precárias ou inadequadas.

Diante desses apontamentos e observando as linhas verticais e as formações longitudinais retas das rendas, e sem dúvida pensando na força atuante da gravidade, experimentei uma outra maneira de dispor as rendas coloridas [50].

50 | Processo de experimentação compositiva com rendas terrosas (2020).



A mudança de ambiente de fato favoreceu o encontro com outras multiplicidades artísticas compartilhadas no ateliê coletivo de residência artística no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, ocasião em que iniciara minha participação, certamente contribuiu para minha mudança

de postura em relação ao próprio trabalho. Creio que posso afirmar que este experimento [51], decorreu de maneira circunstancial, à medida que me instalava no espaço, aspirava à conversação plasmática com as coisas que circulavam naquele ambiente.



51 | Experimento compositivas com rendas terrosas (2020).

Todavia, este processo encontra-se interrompido dada à grave circunstância de chegada da pandemia global provocada pelo novo coronavírus, COVID-19³⁵. Portanto, a aguardar as próximas recombinações construtivas.

³⁵ O experimento foi realizado no ateliê coletivo da residência artística do Instituto de Artes da UNESP, em meados de março de 2020. Portanto, antes do isolamento social provocado pela pandemia global de COVID-19, o SARS-CoV-2, iniciada em dezembro de 2019. Neste momento era impossível imaginar a devastação e miséria a qual estaríamos determinados. Hoje, 08/08/2020, registram-se no Brasil **99.702 mortes**, e no mundo **718.530 mortes**, cuja fonte observa que estes números dizem respeito somente aos casos testados, o que podemos imaginar estar o dobro ou triplo dos números oficiais. (Fonte: O Wikipedia explica que publica os dados coletados de “ministérios da saúde, The New York Times e outras fontes confiáveis, que podem ser adicionadas ao longo do tempo com atribuição. Os casos são atualizados constantemente com informações de recursos do mundo todo. Os relatórios sobre a situação diária também estão disponíveis no site da Organização Mundial da Saúde (<https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/situation-reports>), (https://en.wikipedia.org/wiki/Template:COVID-19_pandemic_data), <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=n%C3%BAmeros+do+covid+no+brasil>), **acessado em 20/07/2020**.

3. TENSIONAMENTOS. Quebrar o espaço euclidiano, com a produção de curvaturas variáveis sobre o plano de composição, tem sido uma intensão levada aos poucos.

Ainda na direção da relação *matéria-fluxo*, Félix Guattari³⁶, oferece uma análise precípua à matéria, no que diz respeito a superação do “dualismo sem saída” (GUATTARI, 2012, p. 118), que alimenta as oposições entre inteligível e sensível, e precisamente entre objetividade e subjetividade. Essencialmente, Guattari propõe a supremacia do “paradigma estético processual” (ibidem p. 122) nos seguintes termos:

O novo paradigma estético tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instância criadora, em inflexão de estado de coisas, em bifurcações para além de esquemas pré-estabelecidos e aqui, mais uma vez, em consideração do destino da alteridade em suas modalidades extremas. Mas essa escolha ética não mais emana de uma enunciação transcendente, de um código de lei ou de um deus único e todo-poderoso. A própria gênese da enunciação encontra-se tomada pelo movimento de criação processual. (ibidem p. 123)

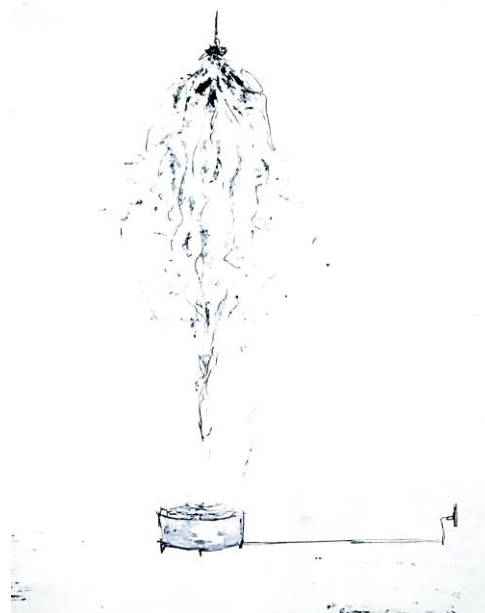
Como colocado por Guattari, o paradigma estético estaria destituído de um início ou de um fim, de um “destino” ou de uma transcendência metafísica, ele estaria inscrito no “movimento de criação processual”, que é sempre meio. Neste sentido, compondo um inventário de gestos sucessivos e sucedidos por descobertas que se revelaram no debater-(me)se entre tudo que aparece como dificuldade, forçando minha inteligência e intuição a cavar saídas.

Por isso, o postulado de Deleuze e Guattari em superar os preceitos da dicotomia opositiva do dualismo monástico do sim-não, bem-mal, inteligível-sensível, matéria-fluxo, para um entendimento de que toda enunciação esteja no *movimento*, na complementaridade da “matéria em fluxo” ou do fluxo da matéria. Imputando ao ritmo, a cadência e a motricidade dos graves (perda de vibração) o papel de coeficientes da potência processual, as dimensões de *intensidade* e *intencionalidade* das atuações dos artistas.

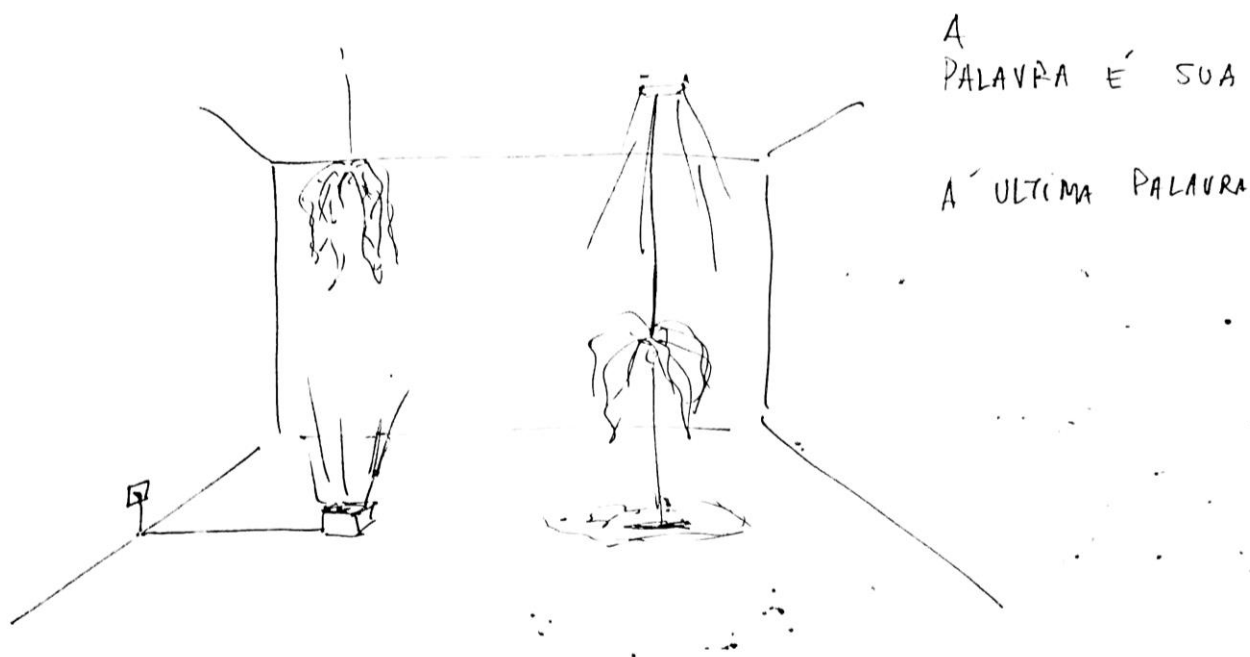
De modo que o projetar é sempre uma manifestação de *intensões* e *intenções*, cujo princípio é regido pela liberdade no exercício de imaginação e invenção e

³⁶*Caosmose: um novo paradigma estético*, publicado pela primeira vez no Brasil em 1992, ano de morte do autor. (trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, São Paulo, Editora 34, 2012, 2ª edição).

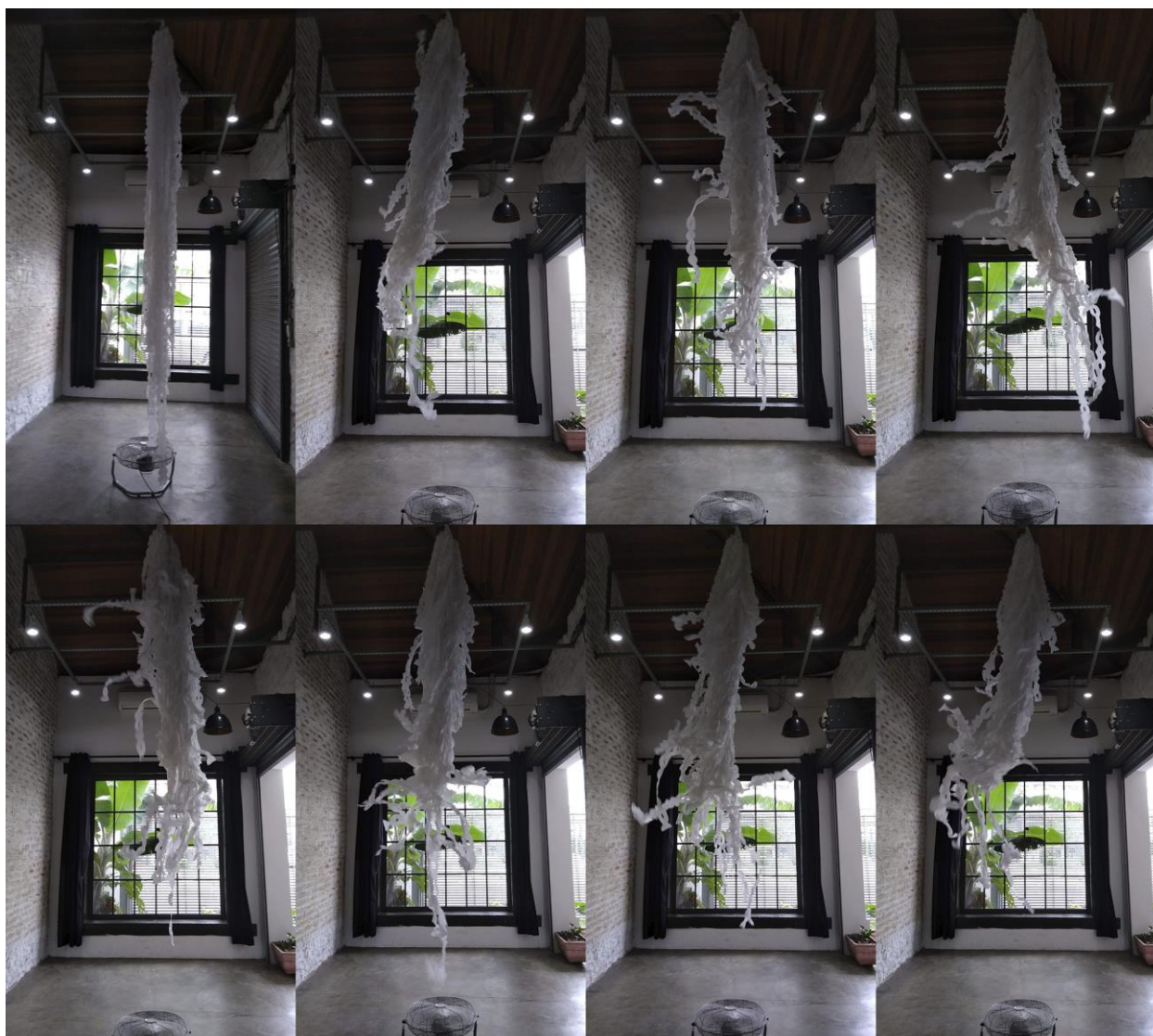
neste caso, um remanejar ideias e imitações. Assim se deu o projeto cinético de *Esculturas Dançantes*, 2019, cujos esboços [52] expressam projeções mentais a respeito de um conteúdo vivenciado, memorizado e corporificado a partir do projeto imediatamente anterior, em *C O R P O L E N T O* [47]. Uma coisa que leva a outra, que leva a outra, e assim sucessivamente.



52 | Esboços para *Esculturas Dançantes* (2018).

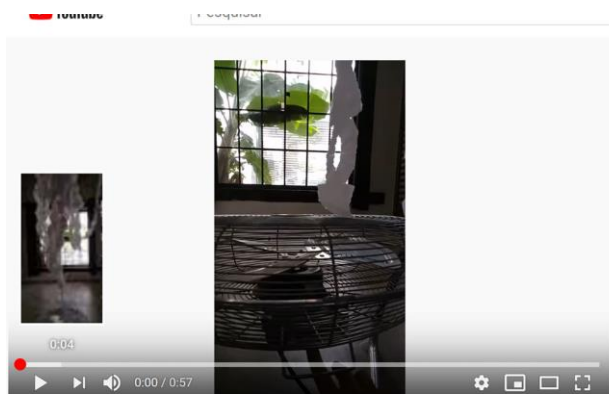


Realizando no ano de 2019 minha primeira montagem de escultura cinética com o trabalho *Dança Aérea v1* [53], cujo vídeo da performance encontra-se disponibilizado em <https://www.youtube.com/watch?v=9Urx5Y2tbsI>.

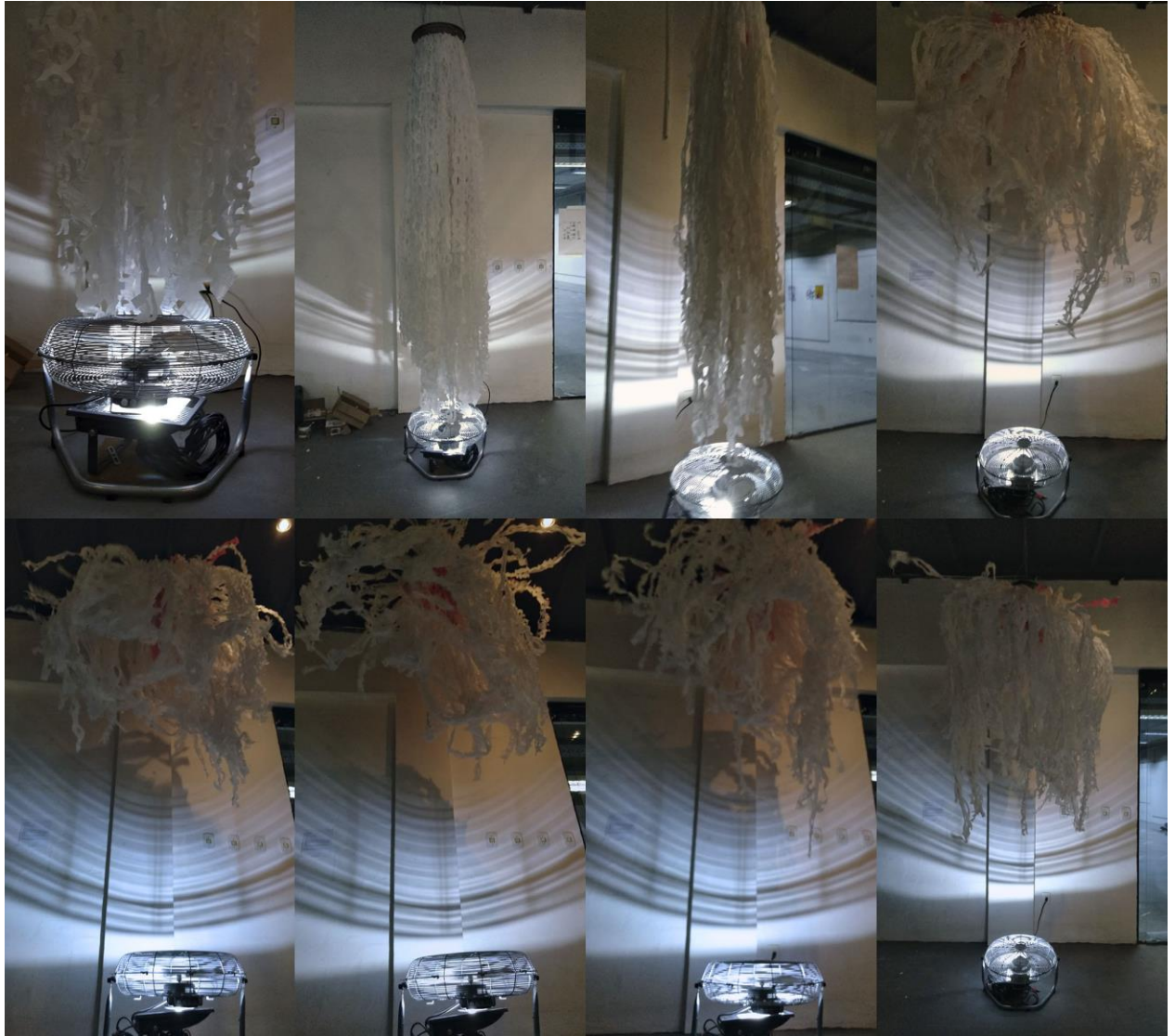


53

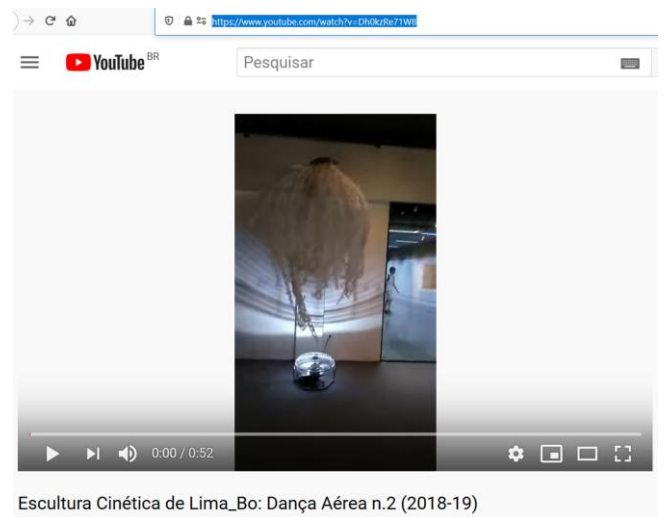
DANÇA AÉREA N.1, 2019. (cerca de 4 metros de comprimento, com ocupação do espaço aéreo de aproximadamente 2m², papel recortado, ventilador elétrico). Trabalho disponível na plataforma youtube em <https://www.youtube.com/watch?v=9Urx5Y2tbsI>



Escultura Cinética de Lima_Bo: Dança Aérea n. 1 (2018)



- 54** | **DANÇA AÉREA N.2**, 2019. (cerca de 3m de comprimento, com ocupação do espaço aéreo de aproximadamente 2m², papel recortado, ventilador elétrico e temporizador eletrônico). Trabalho apresentado na mostra "Zonas de Compensação 6.0", que aconteceu no Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, em 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dh0kzRe71W8>



A segunda versão de *Dança Aérea* [54], ocorreu em decorrência da mostra Zonas de Compensação 6.0, em 2019, no Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.

Trabalho este também disponibilizado pela plataforma Youtube, de um trecho em vídeo, do trabalho em ação: <https://www.youtube.com/watch?v=DhOkzRe71W8>.

Nesta última versão de *Escultura Dançante*, realizei alguns acréscimos ao projeto, justamente em função da redução das medidas do espaço expositivo disponibilizado na Galeria do Instituto. De modo que alterei o suporte de suspensão das rendas, na primeira versão, as rendas eram traspassadas por um cordão em algodão que amarrava as fitas. Na segunda, costurei cada fita sobre o fundo de um prato plástico de plantas. Além disso, as extensões das fitas também foram encurtadas, cerca de 1,5 metro menor, praticamente metade da extensão da primeira versão. Coloquei uma iluminação abaixo das hélices do ventilador, com um temporizador eletrônico, que acionava o ventilador num intervalo de 59 minutos, funcionando durante 1 minuto. Portanto, seguindo o horário de funcionamento da galeria, aconteceram 8 apresentações, durante 5 dias de duas semanas de permanência da exposição.

Apesar de ter sido a última versão, o projeto *Esculturas Dançantes*, permanece em desenvolvimento para novas acareações e desdobramentos.

Por outro lado, enquanto realizava esses experimentos tridimensionais com papel higiênico, também trabalhava com as dobragens de recortes com projetos bidimensionais. De maneira que não posso deixar de considerar as experiências que se deram na tensão dessas duas linguagens, neste entre-campos lúdicos, do reino de incertezas, indeterminações e aberrações.

ITINERÁRIO 3

Superfícies Fissuradas



“Nós estamos particularmente curiosos para explorar o labirinto, nós nos esforçamos para conhecer o Sr. Minotauro, do qual contam coisas terríveis; o que nos importa o vosso caminho que sobe, vosso fio que conduz para fora, que conduz à felicidade e à virtude, que leva a vós, eu o temo... Vós podeis nos salvar, com a ajuda desse fio? E nós, nós vos suplicamos insistentemente: enforcai-vos nesse fio!”

Friedrich Nietzsche

Na mitologia, o fio de Ariadne é o que permite o deslocamento no labirinto, é o que conduziu Teseu à glória. Todavia, nesta passagem dosada pelo mel da ironia nietzschiana, o fio prendia Ariadne ao que é menor à mulher, enquanto amante do homem, enquanto presa a ser “mãe, irmã, esposa do homem, mesmo que seja do homem superior” (Deleuze, 2018b, p. 236). Ao passo que ao ser abandonada por Teseu, o homem-superior, Ariadne “sente chegar uma transmutação que lhe é própria: a potência feminina liberada, tornada benfazeja e afirmativa, a anima.” (Deleuze, 2018b, p. 236). O fio deixa de ser o fio negativo do ressentimento e da moral, para ser o fio da afirmação, da dupla afirmação da aliança nupcial entre Dioniso e Ariadne, onde a primeira afirmação é de Dioniso³⁷, que se diz ser o próprio labirinto³⁸, “o touro, o devir e o ser” (ibidem p. 237). Mas o ser do devir só pode ser afirmado pela segunda afirmação, a afirmação da potência feminina liberta por Ariadne (ibidem). Imagino o grito de libertação de Ariadne: “enforcai-vos nesse fio!”³⁹.

O fio condutor que anima o desenrolar desta pesquisa, pretende conectar o dentro com o fora e, por seu retorno, o fora com o dentro. Apresento, assim, mostras dessas relações dinâmicas expressivas, emergidas nesses encontros, que nada mais são que encontros entre objetividade e subjetividade, matéria (conteúdo) e fluxos (forças), potência criadora do caos e potência criativa do desejo (de ética, de estética, de poética), que se expressam nos seus processos criativos.

³⁷ “Eu sou teu labirinto”, afirma Dioniso (NIETZSCHE *apud* DELEUZE, 2018b, p. 237). Considerando a construção discursiva de Deleuze, que parafraseia os recursos filosóficos utilizados por Nietzsche ao trabalhar a tragédia grega, Dioniso é o labirinto, o labirinto é o inconsciente, e o fio de Ariadne o que conduz e reconduz, ao mesmo ponto, entre o fora-dentro, entre o consciente e o inconsciente, é sempre circular. (NA).

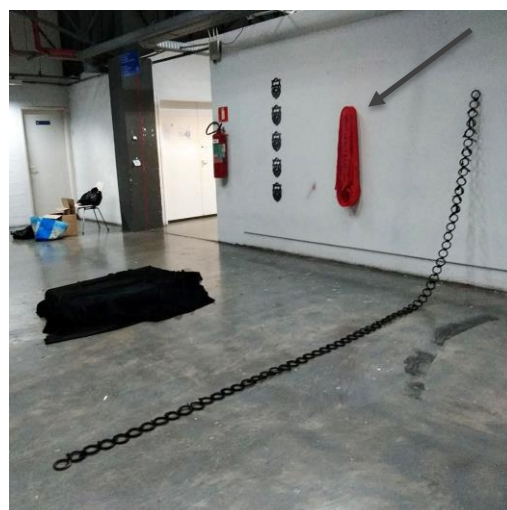
³⁸ Deleuze assim interpreta o *labirinto*: “O labirinto é uma imagem frequente em Nietzsche. Designa primeiramente o inconsciente, o si; só a Ariadne é capaz de nos reconciliar com o inconsciente, de nos dar um fio condutor para sua exploração. Em segundo lugar, o labirinto designa o próprio eterno retorno: circular, não é o caminho perdido, mas o caminho que nos reconduz ao mesmo ponto, ao mesmo instante que é, que foi e que será. Mais profundamente, do ponto de vista do que constitui o eterno retorno, o labirinto é o devir, a afirmação do devir. Ora, o ser sai do devir, se afirma do devir, na medida em que a afirmação do devir é o objeto de outra afirmação (o fio de Ariadne).” (2018b, p. 237).

³⁹ Nietzsche é revelado por Deleuze não como um pensador misógino ou anti-feminista, muitas vezes acusado por seus textos, ao contrário, encontra na reunião de sua obra, toda uma crítica contra o as forças reativas imputadas à condição da mulher. (NA).

Partindo um pouco das imagens do labirinto, de suas superfícies dobradas, estriadas e lisas, de intensões e projeções espelhadas, pretendo apresentar trabalhos que se voltaram para investigações das superfícies (tecido, vinil, carpete), gravadas com inscrições conjugadoras, combinadas por *instrumentos transcodificadores*, sejam eles elementos cortantes (tesoura, estilete), perfurantes (agulha), aderentes (tinta, verniz, canutilho), nivelantes (esquadro, lixa), gravadores (carvão, giz, grafite, crayon), sejam eles elementos atualizadores-virtuais (conceito, devir). Instrumentos estes entendidos como agenciamentos voltados aos enunciados gráficos (mapas-decalques), modulados e traduzidos para os termos das fissuras produzidas sobre a matéria calcada.

1. MOVIMENTOS RANDÔMICOS. O caos está na fissura. A fissura é um efeito do caos, mas também um efeito do tempo. Tempo que apreende o *ser* enquanto verbo, aprende a gravar em movimento – duração e acontecimento – deixando sobre o corpo-sujeito-substantivo-objeto-outro, rastros de modulações que compõem devires, blocos de devires – motor à explosão, vento, batida do coração. Deslizamentos de terras permanente, rompimentos de canais – abertura para o outro – clinâmen da estrutura-plano-movediço - espaço eco-sensorial multitribal, como *modus* de produção transversal.

56 | **Topografia da Pintura**, 2018. (medidas variadas, tecido, pigmentos, linha em algodão e suporte de sustentação). Trabalho exibido na 7ª. Edição do LOTE, no Instituto de Artes – UNESP, São Paulo, em 2018).



⁴⁰ Neste registro, *Topografia da Pintura* encontra-se entre dois outros trabalhos meus, o primeiro, da esquerda para a direita, *Sem Título* da série *Totêmica*, citado no primeiro itinerário, e terceiro *Curvatura Variável*, de 2017, produzido antes do projeto de pesquisa. (NA).

Os movimentos randômicos, seriam os movimentos que atravessam a produção da obra pelas forças do caos, assimilados e até esperados dentro do processo criador⁴¹. *Topografia da Pintura* [56], neste sentido, foi o trabalho que mais forças randômicas atuaram em conjunto com os manejos técnicos e fundamentos teóricos. Nele estão concentrados gestos e tessituras, que tornaram possível encontrar a forma do trabalho, após algumas rejeições às primeiras tentativas de composição.

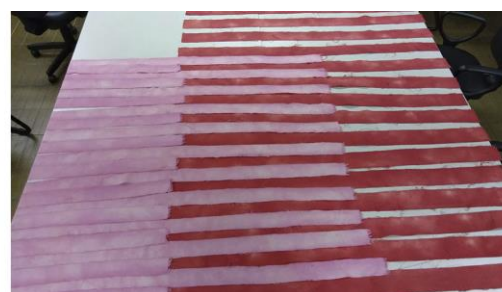
Minha ideia inicial era expandir a superfície de dois pedaços de tecido de algodão cru, que tinha guardado há um bom tempo, recortando-os em faixas. Depois do processo de coloração, por meio de fervura do tecido com corantes químicos, uma parte vermelha e outra rosa, as faixas apresentaram em suas bordas, fiapos e pequenas franjas desfiadas [57].



57 Fases da produção de *Topografia da Pintura*, 2018.

Após a secagem e aplicação de goma nas faixas, realizei alguns experimentos de montagem, emparelhando-as e sobrepondo-as [58].

58 Experimentos de composição para *Topografia da Pintura*, 2018.



⁴¹ Cecilia Almeida Salles, em seu livro *Redes da Criação: construção da obra de arte*, ao tratar sobre a *matéria-prima* conjectura que os recursos criativos surgem "como os modos de lidar com as propriedades dessas matérias-primas, ou seja, modos de transformação. Há uma potencialidade de exploração dada por elas e, ao mesmo tempo, há limites ou restrições que o artista pode se adequar ou burlar, dependendo do que ele pretende de sua obra. [...] Toda essa ação sobre as matérias-primas gera seleções e tomadas de decisões. Estamos no campo dos *flashbacks*, *flashforwards*, colagens, fragmentações, linearidade da narrativa, narrativas interpoladas, pincelada densa ou fina, câmera lenta, ausência de pontuação, jogos combinatórios, saturação de imagens, uso de processo randômico, transições de imagens etc." (2008, p. 84).

No entanto, achei que aquilo que aparecia não era ainda a ideia de expansão que pretendia, ainda que essa pretensão sequer tivesse alguma imagem. Somente, quando comecei a enrolar as faixas para o transporte e guarda, que me dei conta que poderia mudar meu ponto de vista em relação às faces da fita, nem frente, nem costas, mas para sua lateralidade.

No rolo que se formou [59], a superfície das laterais eram fantasticamente emaranhadas, grotescas, os fiapos torcidos e rebeldes esparramados nas linhas circulares de camadas que se sobrepunham uma sobre a outra, produziam fendas por entre as bordas frinchadas e aglomeradas, criando um efeito nas bases daquilo que geralmente é descartado pelas máquinas overloques. Pensei na hora: ainda bem que não alinhei as fitas!

59 | Experimento de montagem para
Topografia da Pintura, 2018.
(42x42x12cm, tecido algodão, pigmentos e
suporte).



Ao costurar as faixas sequencialmente, primeiro as rosas e depois as vermelhas, formou-se uma longa fita, pouco mais de 40 metros de extensão se colocada em linha reta. Por isso, durante a montagem para a mostra no L.O.T.E., ocorrida no Instituto de Artes, procurei compensar essa extensividade, enrolando as faixas como na primeira montagem [59], porém

alongando-as em linhas elípticas, nas passagens sobre o eixo, para que aparecessem pontuações graves e fendas mais agudas [60].



60 | Processo de montagem de **Topografia da Pintura**, 2018. (dimensões variadas, tecido algodão, pigmentos e suporte).

A partir de *Topografia da Pintura* [56], e pelos fios que se desfiavam das laterais das faixas é que comecei a pensar em trabalhar com alguma técnica que repetisse esses efeitos, revertendo-os para a frontalidade do tecido e, a partir disso, aprender a submetê-los a variados tecidos, onde pretendia recombina-los com os mapas-decalques.

2. CONTRA-EFETUAÇÕES. A natureza do clinâmen é manifesta nos movimentos randômicos. Por isso, aquilo que nos é revelado, é somente aquilo que queremos que nos seja revelado, e o que quer que queiramos, teremos que lidar com uma infinidade de possibilidades expressivas e multiplicidades de formas. A necessidade patente é saber o que se quer.

Com efeito, percepção e intuição constituem chaves importantes para tal questão, sob as quais pude comentar ao longo do itinerário 1, deste texto. Contudo, acrescentando o ponto de vista ético-estético, oferece-se complexações objetivas à tais complexos subjetivos, que ressoam para além dos espectros individuais do sujeito-subjetivo, ampliando para estratos coletivos de subjetividade. Nesses termos, sabe-se o que se quer, sabendo o “o que a vontade quer” (DELEUZE, 2018b, p. 103)⁴², e o que interessa perguntar é “o que quer **quem** pensa isso?” (NIETZSCHE *apud* DELEUZE, *ibidem*), (negrito meu).

o que uma vontade quer não é um objeto, mas um tipo, o tipo de quem fala, de quem pensa, de quem age, de quem não age, de quem reage etc. Só se define um tipo determinando o que quer a vontade nos exemplares desse tipo. (*ibidem*).

A radicalidade do método nietzschiano se encontra nas bases de uma genealogia que se preocupa em buscar o *tipo*, um exemplar comum que seja para além das qualidades humanas, o “além-do-homem”⁴³. Por isso o maior dos problemas a ser superado é a própria vontade de *representação*.⁴⁴ Superar a vaidade e a vontade

⁴² “Não nos devemos enganar com a expressão: *o que a vontade quer*. O que uma vontade quer não é um objeto, um objetivo, um fim. Os fins e os objetos, até mesmo os motivos, são ainda sintomas. O que uma vontade quer, segundo sua qualidade, é afirmar sua diferença ou negar o que difere. O que se quer são sempre qualidades: o pesado, o leve...” (NIETZSCHE *apud* DELEUZE, 2018b, p. 103).

⁴³ *O além-do-homem* é a vontade de potência, é a vontade que busca a potência, não a potência de viver ou “vontade de existência”: tal vontade – não existe!” (*ibidem* p. 104), mas a potência de querer o *acontecimento*, no sentido do que faz o “*Amor fati* [...]”. Que haja em todo acontecimento minha infelicidade, mas também um esplendor e um brilho que seca a infelicidade e que faz com que, desejado, o acontecimento se efetue em sua ponta mais estreitada, sob o corte de uma operação, tal é o efeito da gênese estática ou da imaculada concepção. [...]. O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é o que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera. Segundo as três determinações precedentes, ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece. [...] Filho de seus acontecimentos e não mais de suas obras, pois a própria obra não é produzida senão pelo filho do acontecimento.” (Deleuze, 2015, p. 152).

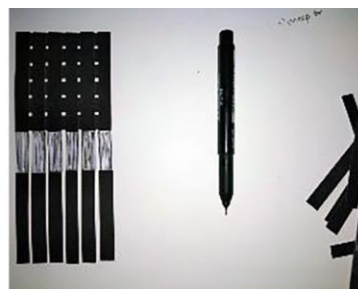
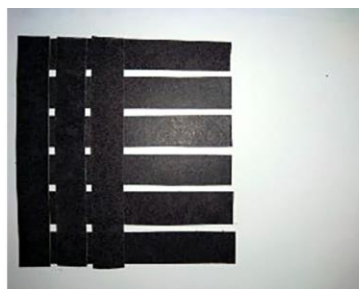
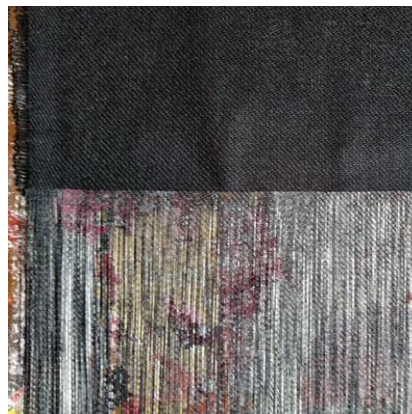
⁴⁴ O cerne do problema da *representação* em Nietzsche, encontra-se na seguinte axiomática: “Quem concebe a vontade de potência como uma vontade de ser reconhecido? Quem concebe a potência como o objeto de uma reconhecimento? Quem quer essencialmente representar-se como superior até mesmo representar sua inferioridade como uma superioridade? É o doente quem quer ‘representar a superioridade de uma forma qualquer’. ‘É o ‘escravo’... que procura *sedutoramente* obter boas opiniões sobre si; é também o escravo que em seguida se prosterna perante essas opiniões, como se jamais as tivesse provocado. – Seja dito mais uma vez: a vaidade é um atavismo’. O que nos é apresentado como a própria potência é apenas a representação da potência que o escravo cria para si mesmo. O que nos é apresentado como o senhor é a ideia que dele tem o escravo, é a ideia que o escravo tem de si mesmo quando se imagina no lugar do senhor, é o escravo tal como é quando triunfa efetivamente: ‘esse necessitar do que é nobre é radicalmente distinto das necessidades da alma nobre mesma, e inclusive um sintoma eloquente e perigoso da sua ausência’” (NIETZSCHE *apud* DELEUZE, 2018b, p. 105-106).

de ser reconhecido (dinheiro, honras, poder, reputação) que é a expressão do tipo demagogo (DELEUZE, 2018B, p. 106).

O afastamento à armadilha da representação é substituí-la pela *reconhecimento*, reconhecida na filosofia nietzschiana como *transvaloração de todos os valores*, que em outras palavras é a “vontade de potência como *criação* de valores novos.” (ibidem p. 107). Aproximando a este preceito, no que diz respeito às linguagens expressivas da arte, o de criar valores estéticos, que se daria por *contra-efetuações* aos valores estéticos instituídos. Não no sentido de oposição, mas no sentido de conjugar com os valores estéticos estabelecidos, elevando seus coeficientes à máxima potência. É sempre um agregar, recompor, recombina, juntar, reunir.

De modo que nesta dificuldade, perene a todos artistas, me lancei a trabalhar no projeto *Caminho para o Altar*, de 2018, fazendo uso de práxis típicas da escultura, como o entalhar, só que transcodificado para o desfiar. A experiência executiva de *Caminho para o Altar*, primeiro trabalho que realizei os vazamentos das superfícies do tecido, é precedido por alguns estudos de trama e experimentos [61], até chegar na fase de produção do mapa-decalque e desfiamento [62].

61 Fase prospectiva do projeto **Caminho para o Altar**, 2018.

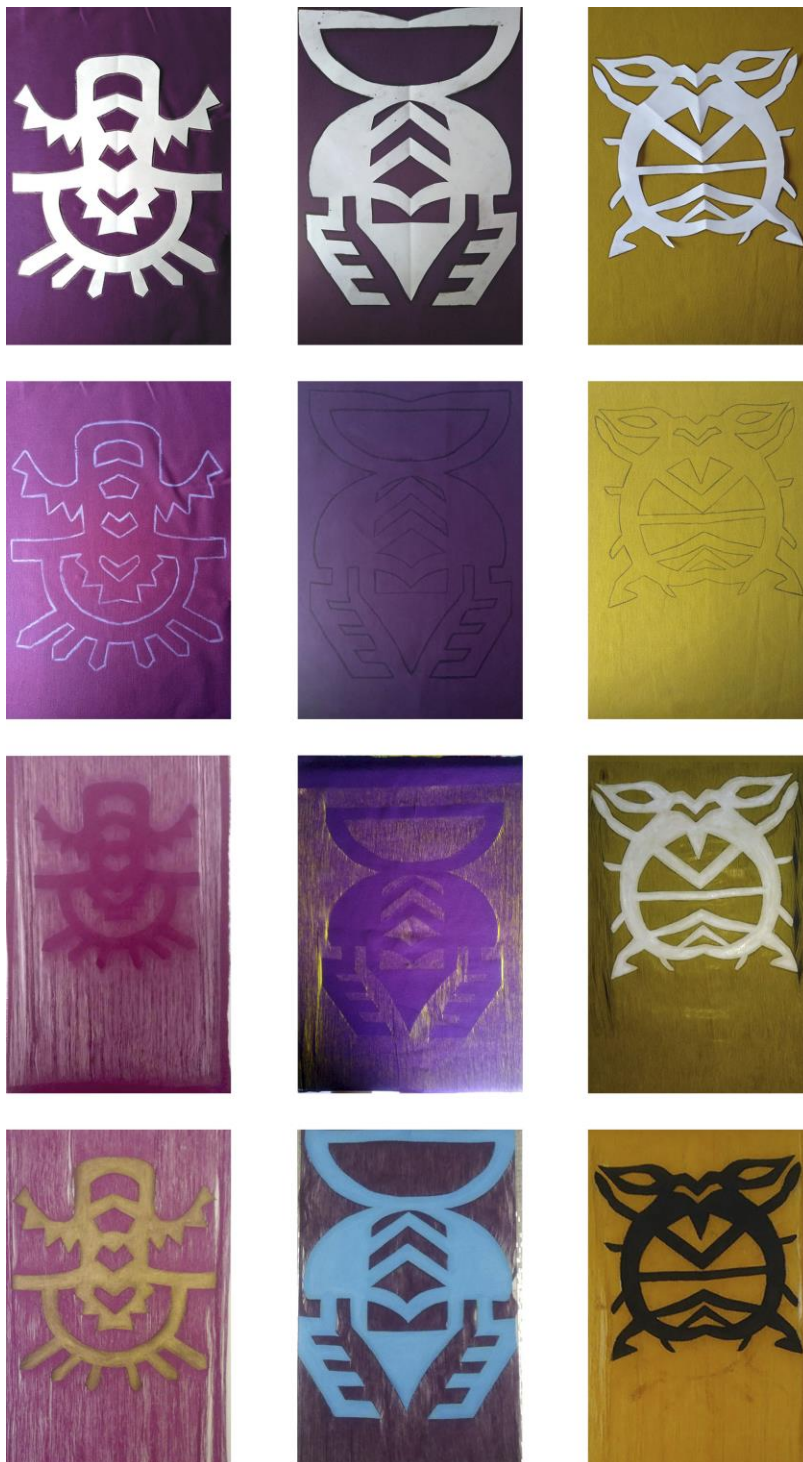




62 Fase executiva até a montagem de **Caminho para o Altar**, 2018. (dimensões variadas, tecido algodão, suportes e varão de cortina e cabo de vassoura). Este trabalho participou da 2ª. Mostra de Práticas Híbridas, na Galeria do Instituto de Artes da UNESP, o trabalho foi instalado no painel do saguão de acesso à galeria.

Após a experiência de ter passado por *Caminho para o Altar*, comecei a trabalhar em paralelo, dois novos projetos. Um, *sem título* definido, trata-se de um tríptico, cujas unidades foram concebidas em dimensões menores, porém realizei dois importantes acréscimos ao procedimento técnico, a pintura sobre as formas entalhadas [63], e o bordado nas laterais, com canutilhos de vidro arrematados com as agulhas utilizadas para o traspasse das contas [64].

63 Fase do processo de **Sem Título - Tríptico**, 2019-20.



64 | Detalhes de **Sem Título - Tríptico**, 2019-20.

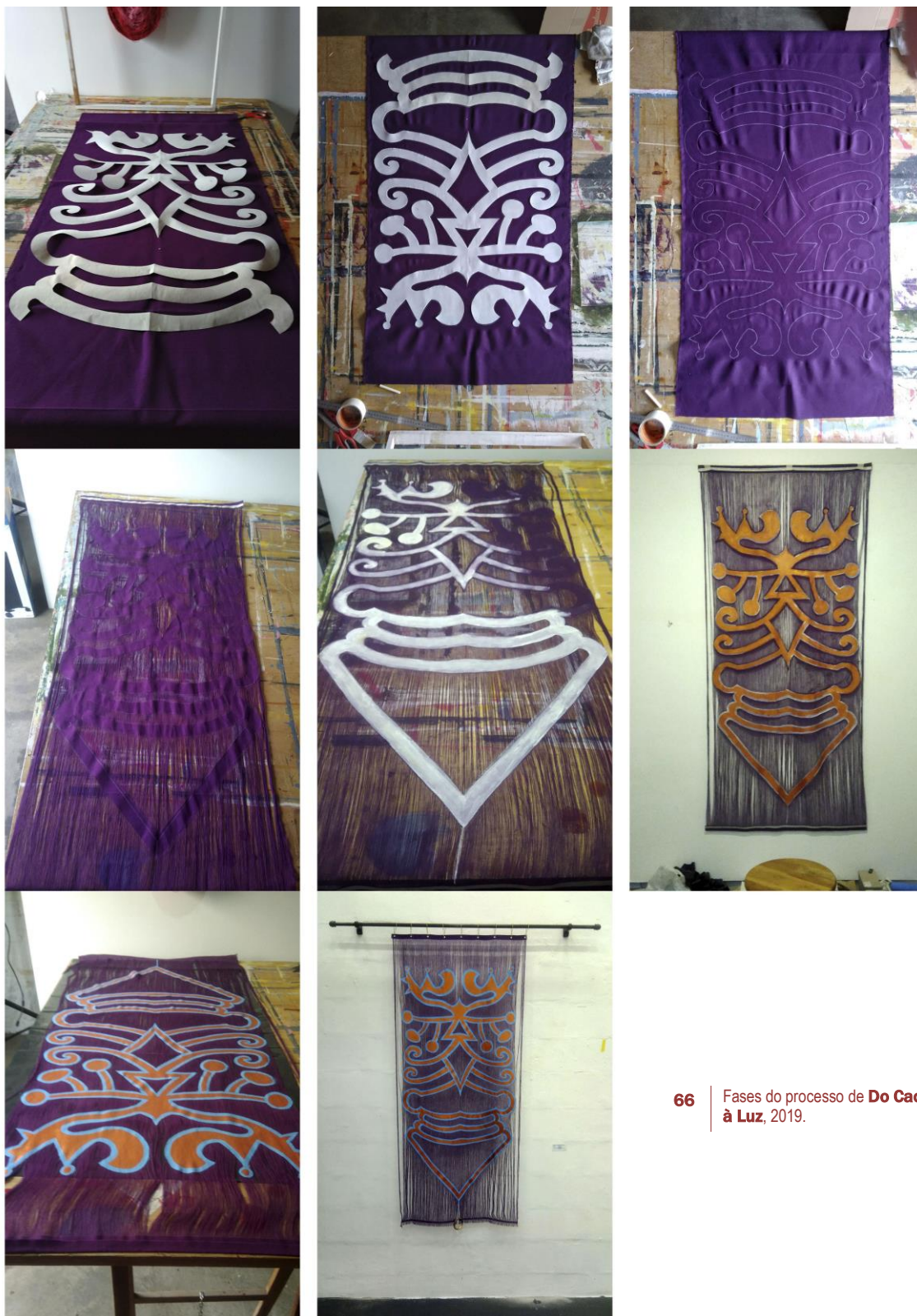


Como não foi possível realizar o registro fotográfico da composição das unidades do tríptico, abaixo [65], realizei a disposição de acordo com a ordem cronológica de finalização dos trabalhos, produzidos individualmente, do começo ao fim, na sequência que segue da esquerda para a direita.



65 | **Sem título - Tríptico**, 2019-20. (medidas variadas, tecido desfiado, acrílica, canutilhos de vidro, suporte em madeira, agulhas de costura).

O outro projeto que iniciei após *Caminho para o Altar*, foi *Do Caos à Luz*. Nele, os desafios técnicos se deram em função do aumento das dimensões do tecido, e por isso, a necessidade de aumentar, proporcionalmente, as dimensões do mapa-decalque [66].

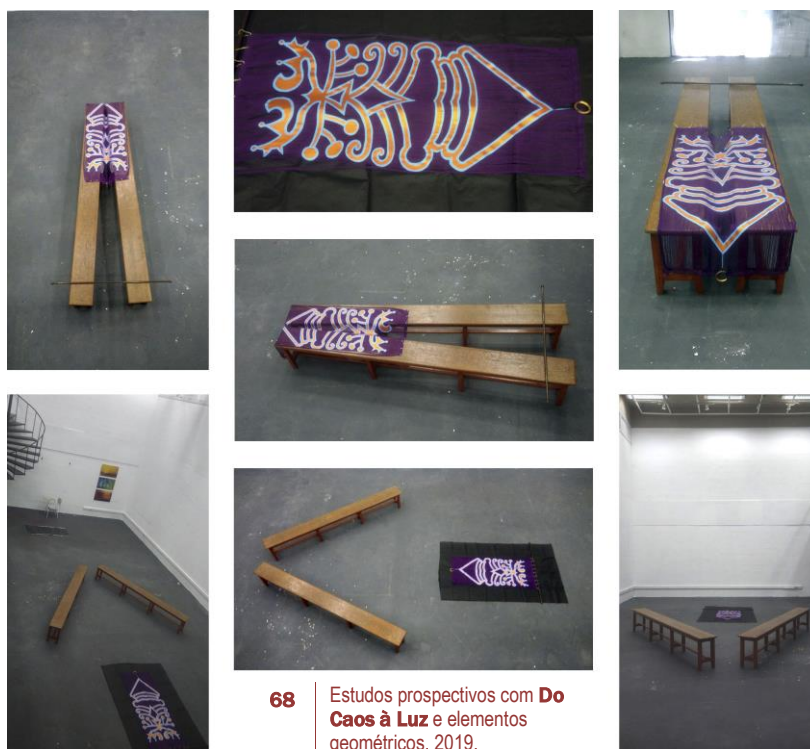


66 | Fases do processo de **Do Caos à Luz**, 2019.

Do Caos a Luz participou da Jornada de Pesquisa em Arte da UNESP, do programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes, de 2019 - 3ª Edição Internacional [67], onde pude realizar alguns estudos prospectivos do espaço quase vazio da galeria, durante a desmontagem da exposição [68].



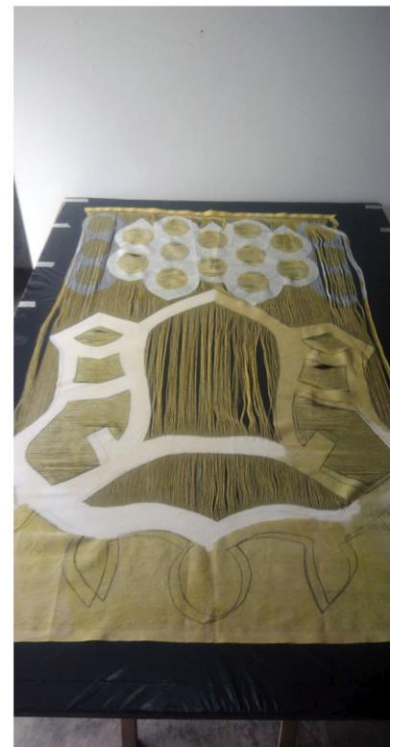
67 | **Do Caos à Luz**, 2019. (1,75mx,1,40m, tecido desfiado, acrílica, argola em madeira, argolas, suporte e varão de cortina).



68 | Estudos prospectivos com **Do Caos à Luz** e elementos geométricos, 2019.

Colocar-me em estado de experimentação, de olhar para os fluxos de forças que atravessam os processos ao longo das experiências práticas, foi criando um modo particular de operar os agenciamentos artísticos empregados. Em princípio, impostas pela matéria trabalhada, as qualidades das tramas dos tecidos e ainda os limites fabris das dimensões desses tecidos, que seguem o padrão da fábrica. Em segundo lugar, as questões que a própria pintura começava a trazer, principalmente as de natureza técnica, produzindo investigações de composições químicas eficientes à conservação e sustentação da forma.

Assim, trago o último trabalho produzido com a técnica de vazamento de tecido por desfiamento, com o título *Insular* [69], em que substituo o tecido tingido pelo fabricante, e realizo a pintura do que seria o fundo (a parte que é desfiada), como pode ser observado na sequência abaixo, com os tons em branco e amarelo.



69 | Fases do processo de **Sem Título - série Insular**, 2019-20.

O intuito foi oferecer à pintura, um movimento pictural mais intenso, fazendo aumentar os contrastes dos efeitos produzidos entre os fios claros e os mais escuros.

Além disso, agreguei inversões da direção das linhas desfiadas, em campos específicos da composição, conforme se vê na sequência abaixo [70], onde são cruzados os campos de linhas horizontais com os campos de linhas verticais.



70 | Detalhe dos campos de linhas horizontais e verticais de **Sem Título - série Insular**, 2019-20.

À superfície da pintura, quis produzir efeitos de iluminação que pudesse remeter à ideia de espelho, elemento construtivo base dos mapas-decalques [71].



71 | Detalhe da pintura entre os campos de linhas horizontais e verticais de **Sem Título - série Insular**, 2019-20.

Em contrapartida, a preocupação era produzir maiores ondas vibracionais para as cores que iriam vestir aquelas formas [72].

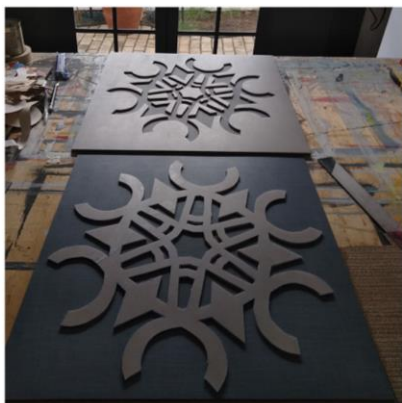
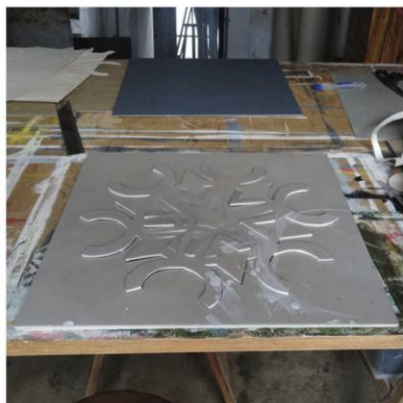
72 | Detalhes da pintura entre os campos de linhas horizontais e verticais de **Sem Título - série Insular**, 2019-20.



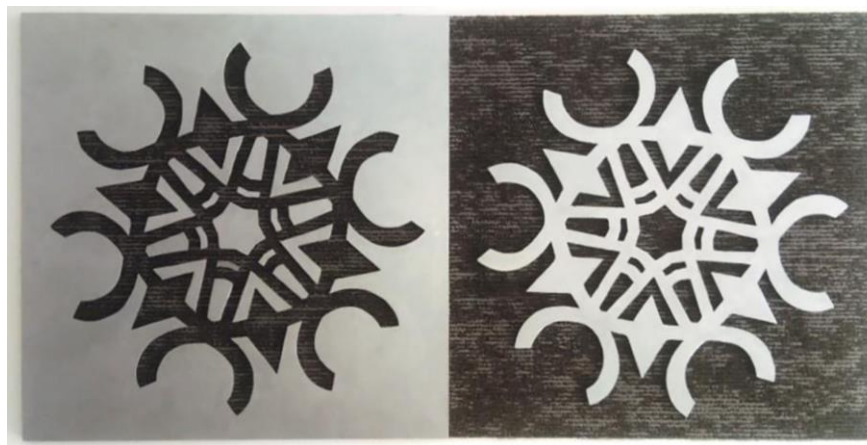
Este trabalho foi um dos mais laboriosos, nos seus aspectos compositivos e técnicos, além dos elementos fortuitos incorporados, sobre os quais seria dispendioso detalhá-los. O fato é que a maior dificuldade é determinar o momento preciso onde chega-se ao platô da curva enquanto se está em pleno desenvolvimento processual. Uma angústia digna aos artistas trágicos, que fazem da obra como um jogo de dados, cuja regra são lances únicos, para cada fase do jogo.

3. RESSONÂNCIAS. Neste último momento deste itinerário, abro esta chave para trazer dois trabalhos oriundos das últimas investigações realizadas durante o percurso desta pesquisa, onde proponho a recombinação de elementos divergentes. O campo de investigação continua sendo as superfícies das obras, tanto em relação ao seu conteúdo concreto, formal e físico, quanto ao seu ponto de vista conceitual, virtual e geométrico. Entretanto, nele realizo alguns aprofundamentos procedimentais, a partir de experimentações técnicas e uso de recursos poéticos de invenção.

O primeiro processo é *Dentro-Fora-Fora-Dentro*, de 2019-2020, onde trabalhei com um mapa-decalque de dobras em linhas transversais. Como pode ser observado na sequência de imagens abaixo [73], demarquei sobre uma placa descartada de piso vinílico, linhas que delimitavam em dois planos a reprodução do conteúdo do mapa decalcado. Isto feito, profilei, manualmente com estilete, as linhas demarcadas, extraíndo o conteúdo que compunha o plano único anterior, decompondo-o em planos que repetiam as formas (semelhantes), porém de modo invertido, isto é, espelhado (desiguais, divergentes).



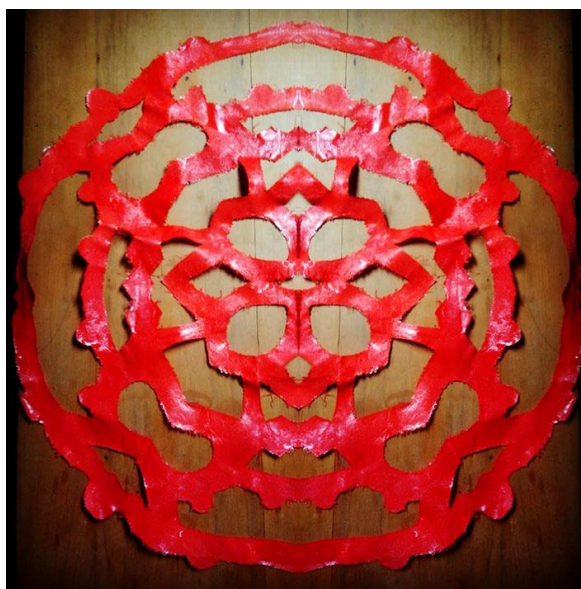
74 | **Dentro-Fora-Fora-Dentro**, 2019-20. (80x16cm, placa vinílica, carpete, acrílica, cera, e pimentos metálicos).



Em *Dentro-Fora-Fora-Dentro* [74], trabalhei as duas faces da superfície lisa do vinil com aplicação de cera de carnaúba, com pigmentos metálicos prateados, no intuito de deixar as superfícies mais espelhadas, e com isso favorecer um maior rebatimento de luz sobre os planos. Enquanto na espessura do degrau, cerca de 0,5 milímetro, cobri com tinta acrílica preta, pretendendo, justamente o efeito inverso, isto é, redução de luz, e com isso favorecer a combinação com a superfície almofadada do carpete que recebe as partes partidas.

O segundo processo, *Expansão da Linha*, de 2019-2020, segui procedimentos bastante semelhantes aos de *Dentro-Fora-Fora-Dentro*, no que diz respeito ao modo de decomposição dos planos. Todavia, agora, requalificando o mapa-decalque e fazendo dele a própria superfície a ser trabalhada. A imagem abaixo [75], é uma recriação digital do que teria sido a unidade formal do *mapa da matriz* original, perdida após separação em duas partes. Assim, dupliquei a imagem de uma das partes, reposicionando-as de modo espelhado, para uma face frontal fictícia.

75 | Reprodução digital do que seria a forma original de **Expansão da Linha** antes da divisão em metades, 2020.



A face frontal das metades fracionadas, foram submetidas a três processos de pintura. Primeiro o tecido passou por um processo de coloração química térmica, em que o tecido fica submerso em meio aquoso, pigmentos e fixadores de cor (vermelho), submetendo à temperatura de 100° C, durante 1 hora. Depois de seco, apliquei verniz acrílico com pigmentos vermelhos e por último cobri com silicone líquido translúcido, conferindo um engomado mais rígido, porém ainda flexível. A partir disso, costurei faixas alongadas (1 metro), entre os pontos de cisão, desfiando-as para formar um intervalo de *linhas sensíveis* [76].

76 | Fases do processo de **Expansão da Linha**, 2020.



77 | Detalhe de experimentação de montagem para **Expansão da Linha**, 2020. (dimensões variáveis, tecido, resinas, silicone e pigmentos)



Chamei de *linhas sensíveis* àquelas que compõem o intervalo entre as partes partidas, porque considerei as possíveis variações de posições para futuras montagens para o trabalho, como no exemplo da última imagem da sequência da página anterior [76], em que as partes foram sobrepostas na base de uma mesa, ou então, reaproximando as partes espelhadas e, assim, produzindo torsões emaranhadas das linhas sensíveis [77]. *Contra-efetuações* elásticas de uma forma volúvel aos encontros de fluxos de forças externas, abertas aos corpos de *outrem*⁴⁵, porém transitórias nos acoplamentos com outros elementos, por

⁴⁵ Deleuze “não é o eu, é o outrem como estrutura que torna a percepção possível. [...] Povoando o mundo de possibilidades, de fundos, de franjas, de transições, - inscrevendo a possibilidade de um mundo espantoso quando ainda não estou espantado ou então, ao contrário, a possibilidade de um mundo tranquilizante quando, eu, me encontro realmente assustado com o mundo, - envolvendo sob outros aspectos o mesmo mundo que se mantém diferentemente desenvolvido diante de mim, - construindo no mundo um conjunto de bolhas que contêm mundo possíveis: eis o que é outrem.” (2015, p. 319).

combinações e composições propícias às estranhezas semânticas de sua semiótica vaga e fissurada.

Ao passo que, se considerarmos que toda estrutura em si comporta a iminência de fissuras, e sendo a fissura o que põe em risco a vida, como aquilo que anuncia a *morte*, então, encontraríamos sentido nas palavras de Fitzgerald (1896-1940) de que “toda vida é, obviamente, um processo de demolição”⁴⁶.

Diante desta fatalidade, então recorro ao pensamento flutuante de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa, iluminado!)⁴⁷, percebo sua objeção a toda lucidez dessa verdade irreduzível, e me ponho a pensar: mesmo diante de minha perplexidade de saber que *não sou nada*, que fracassei antes e que fracassarei depois, que *a história não marcará nem um*, muito menos a mim, o que restará *senão estrume de tantas conquistas futuras*; apesar de tantas razões para não crer *nem em mim, nem em nada*, vendo adiante a proeminência da opacidade do mundo, da embriaguez da doçura, da bondade interessada e da obediência servil, do consolo de sujeitar-me à existir como *deusa grega, patrícia romana, princesa de trovadores, marquesa do século dezoito, cocote célebre do tempo de nossos pais*, ou não sei mais o que vier a ser concebido para aquilo que me rebaixa; e mesmo invocando espíritos que invocam espíritos, *invoco a mim* mesma e mesmo não encontrando nada, e tudo seguir à *nitidez absoluta* da realidade banal das ruas, dos carros, das lojas, das pessoas, das roupas, dos *pets...* e tudo isso me condenar ao exílio; ainda assim, que me fiz aprendiz do poeta fingidor, aprendi que *o mundo é para quem nasce para o conquistar*, para quem afirma a vida fingindo ser devires, que *só possui qualidades e pensa, deita* e se dedica à pequena grandeza de *ver a roupa suja* que sou e que passarei.

⁴⁶ Citação de Deleuze ao escritor estadunidense, Francis Scott Key Fitzgerald, à obra “A Fissura” (*The Crasck Up*), In: La Fêlure (tradução francesa Gallimard, 1936, p. 341). (2015, p. 157).

⁴⁷ As marcações itálicas no corpo do texto, são referências diretas ao poema *Tabacaria* de Fernando Pessoa. (Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/163>, acessado em 03/08/2020).

CONSIDERAÇÕES [FINAIS]

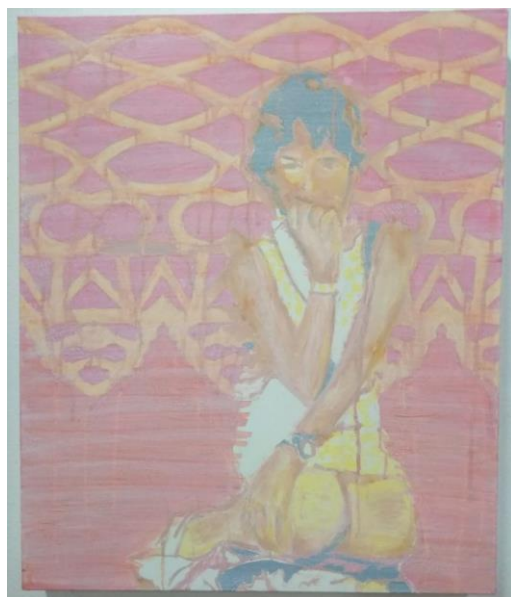
Talvez o *clinamen* seja apenas uma palavra grega impossível a nós, alheios àquele mundo grego antigo e longínquo. Talvez. Mas como não acreditar na fé de Lucrécio, um poeta romano que não mediu esforços para divulgar o pensamento de um subversivo grego, que além de tudo era um hedonista! As ideias epicuristas eram renegadas tanto na Grécia platônica, quanto na Roma cristã. – E, como não creditar votos a Marx, Michel Serres, Lacan, Deleuze e Guattari, que dedicaram boa parte de suas vidas, estudando uma filosofia esquecida, escondida e atacada pelo *status quo*? Após passar por todo o percurso da pesquisa e poder confrontar outros pensadores que – apesar de não referirem diretamente o *clinâmen* em suas reflexões – pude relacionar suas ideias aos princípios epicuristas e estoicistas, como Espinosa em afetos, Bergson em *elã vital*, Nietzsche em vontade de potência, força ativa e eterno retorno, Deleuze e Guattari em elemento diferencial do devir. Quanto a mim, o que posso dizer é que o *clinâmen* assumiu os espectros da *coragem* e do *amor fatal*. Digo, não basta somente sensibilidade, virtuosismo, inteligência, intuição, ou mesmo revolta, a tudo isto é preciso a força da coragem e do amor *fati*. Coragem para assumir as limitações, sem se render a elas, buscar estratégias de enfrentamento do medo, da tristeza, das paixões e dos fracassos, que na melhor das hipóteses, significará seguir o caminho mais laborioso, mais lento, mais difícil, no entanto, o caminho precípua à beleza da liberdade. O amor *fati* é muito diferente do amor apequenado, abnegado, não fala em renúncia, sacrifício ou negação. No amor fatal tudo é afirmação, assunção, desejo. Coragem-Amor-Fatal como elemento diferencial é o que faz a diferença para *quem* “nasce para conquistar a vida”, diferente do ressentido que se esquia por trás de querer justificá-la à própria covardia. CORAGEM-AMOR-FATAL, nisto toda uma ética-estética que foge a lógica do amar-odiar, mas do desejar.

Pensar sobre o que se faz.

Fazer sobre o que se pensa.

Colocar-se aberta para o reino da indeterminação.

Eis a axiomática a uma possível ontologia do processo da obra de arte.



78 | **Autorretrato_Pensadora**, 2018. (60x50cm, tela, verniz acrílico, pigmentos).

Que há de se manifestar, de alguma forma, o devir-artista que habita cada um de nós... e Coragem-Amor-Fatal para fazer valer a vida que vale a pena ser vivida!

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ANJOS, Moacir dos. **As ruas e as bobagens**: anotações sobre o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica. São Paulo: Revista ARS, v. 10, n. 20, p. 22-41, 14 nov. 2012.

_____. **O Ateliê como Arquivo**. (In: Crítica. Coordenação Luiza Mello e Marisa Mello). Rio de Janeiro: Automatica, 2010. Disponível em http://www.automatica.art.br/images/arte_bra_moacir_dos_anjos_mail.pdf

BRAGA, Paula. **A cor da Música**: há uma metafísica em Hélio Oiticica. In: Dossiê Hélio Oiticica. São Paulo: Revista ARS, v. 15, n. 30, p. 49-62, 2017.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**, por uma estética da globalização. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Espinosa**: Vida e Obra. (In: SPINOZA, Benedictus de. *Pensamentos Metafísicos; Tratado da Correção do Intelecto; Tratado Político; Correspondência*. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí, tradução de Marilena de Souza Chauí, Carlos Lopes de Mattos e Manuel de Castro. 4ª. ed.). São Paulo: Nova Cultural, 1989.

COSTA, Luiz Claudio Costa. **Letícia Parente**: a videoarte como prática da divergência. (In: Preparações e tarefas; Letícia Parente. Curadoria e organização de André Parente, versão para o inglês de Daniela Faria). São Paulo: Paço das Artes, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018a.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

_____. **Espinosa e o problema da expressão**. Tradução de GT Deleuze – 12, coordenação de Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

_____. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. Campinas, SP: Editora Papirus, 2012a.

_____. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012b.

_____. **A ilha deserta**. Organização de David Lapoujade. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia 2, volume 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012a.

_____. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia 2, volume 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012b.

_____. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia 2, volume 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012c.

_____. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia 2, volume 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995a.

_____. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia 2, volume 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995b.

_____. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Junior e Aberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

ESPINOSA, Baruch. **Tratado da Correção do Intelecto**: Ética II. (In: Espinosa: Vida e Obra. Prefácio, seleção de textos de Marilena de Souza Chauí, tradução de Carlos Lopes de Mattos e Manuel de Castro). São Paulo: Nova Cultural, 1989.

FAVARETTO, Celso. **O grande mundo da invenção**. (In: Dossiê Hélio Oiticica). São Paulo: Revista ARS, v. 15, n. 30, p. 33-47, 2017.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2008. Disponível em <https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/el%C3%A3-vital>.

PASSETTI, Dorothea Voegeli. **Lévi-Strauss, antropologia e arte**: minúsculo – incomensurável. São Paulo: Edusp; Educ, 2008.

ROMAGNULO, Sergio. **A dobra e o vazio**: questões sobre o Barroco e a arte contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?** E outros escritos. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação**: construção da obra de arte. Vinhedo/SP: Ed. Horizonte, 2008.

SCIACCA, Michele Federico. **História da Filosofia I**: Antiguidade e Idade Média. Tradução de Luís Washington Vita. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1967.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. **Xamanismo Transversal**: Lévi-Strauss e a cosmopolítica amazônica. (In: Lévi-Strauss: leituras brasileiras. Organização de Ruben Caixeta de Queiroz e Renarde Freire Nobre). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.