



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

CLAYTON DE MOURA OLIVEIRA

A POLÍTICA DOS AFETOS: UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO
OBRA-CORPO-MUNDO COMO PRODUÇÃO DE POTÊNCIA DE VIDA

FORTALEZA

2019

CLAYTON DE MOURA OLIVEIRA

A POLÍTICA DOS AFETOS: UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO
OBRA-CORPO-MUNDO COMO PRODUÇÃO DE POTÊNCIA DE VIDA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- O46p Oliveira, Clayton de Moura.
A política dos afetos : uma análise da relação obra-corpo-mundo como produção de potência de vida / Clayton de Moura Oliveira. – 2019.
156 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa.
1. Afeto. 2. Política. 3. Estética. 4. Corpo. 5. Potência de vida. I. Título.

CDD 700

CLAYTON DE MOURA OLIVEIRA

A POLÍTICA DOS AFETOS: UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO
OBRA-CORPO-MUNDO COMO PRODUÇÃO DE POTÊNCIA DE VIDA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Ada Beatriz Gallicchio Kroef
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Mariana Tavares Cavalcanti Liberato
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A todos que empreendem no mundo uma atividade de diferença e abertura, que na experimentação fabulam uma nova e singular expressão na vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À vida, pela oportunidade de não saber mais um pouco sobre o seu mistério e encantamento dos encontros dos afetos.

À minha mãe, Joelina Loiola, pelo apoio, dedicação e amor de sempre, tão importantes na minha trajetória acadêmica.

Ao meu irmão, Jackson de Moura, pelo apoio tão fundamental para quem como eu escolhe a pesquisa acadêmica.

Ao meu irmão, Fabiano Moura, pela generosidade marcante do cotidiano.

Ao meu sobrinho, Bento Feitosa, que trouxe alegria e leveza, e, que dividiu com seu sorriso os meus dias de escrita.

Ao meu orientador, prof. Dr. Pablo Assunção, pelo acolhimento ao me receber no programa de pós-graduação em artes, pela coragem e desafio de orientar uma pesquisa que não está diretamente relacionada ao seu campo de estudo, e, principalmente, por ter tornado possível a realização deste trabalho e pela sensibilidade rara de ser encontrada na academia.

À prof^a. Dr^a. Mariana Liberato, pelas preciosíssimas e delicadas contribuições para a dissertação e pela gentileza dos afetos no reencontro.

À prof^a. Dr^a. Ada Kroef, pelo GEDEG, pela supervisão no estágio docente, pelas importantes contribuições para a dissertação e pelo encontro profícuo com a filosofia da diferença.

Ao prof. Dr. Wellington Junior, pelos desafios possibilitados em sala de aula, pela sabedoria das palavras, pelos afetos saltitantes e pela beleza do encontro.

Ao prof. Dr. Kaciano Gadelha, pela agencia de uma maior aproximação com a arte, pela densidade das discussões e pela crítica que faz estremecer o mundo.

Ao artista, David Glat, pela imersão nas ondas imagéticas do mundo e pela distorção no corpo que me fez acreditar em um novo modo de experimentar a vida.

Ao artista, Hélio Oiticica, pelo mergulho no mundo suprassensorial da invenção, e, principalmente, por expressar a ambiguidade que nos atravessa.

Aos artistas, Fauller Freitas e Wilemara Barros, pela generosa entrevista e pelo imenso aprendizado que suas palavras me conduziram.

À prof^a. Dr^a. Gi (Gisele Gallicchio), pela intensidade contagiante das discussões no GEDEG, e, fundamentalmente, pela elaboração do conceito de afeto em Spinoza que possibilitou-me compreender e catalisar a circulação dos afetos.

Ao Grupo de Estudos Deleuze e Guattari – GEDEG, que potencializa os afetos da diferença em mim.

Ao Laboratório de Arte Contemporânea – LAC, pelos encontros artísticos agenciados, e, principalmente pelo encontro colorante com Hélio Oiticica.

Ao meu querido professor e referência da graduação, prof. Ms. André Feitosa, pela contribuição imprescindível na catálise do projeto de mestrado, pelo encontro com o mundo da diferença, por insistir na magia de um mundo possível, e, fundamentalmente, por ter ajudado a manter o meu pensamento eruptivo em intensa atividade.

Ao prof. Ms. Yuri de Nóbrega Sales, pela orientação de modos estar no mestrado e pela contribuição e ampliação do meu potente lugar crítico no mundo.

Ao prof. Dr. Cavalcante Junior, pela sugestão do objeto de pesquisa para um projeto político em artes e pela gentileza de sempre.

Aos colegas de turma do mestrado, em especial, ao Gleydson Moreira, por acompanhar delicadamente as dificuldades iniciais da minha autoexigência no processo de pesquisa, pela sensibilidade e microcrítica do mundo, e, ao Júnior Pimenta, pela escuta sensível, pela presença crítica, e, não podia faltar: as caronas concedidas.

Ao meu estimado colega, Layton Maia, pelos encontros potentes, pela delicadeza que emana para o mundo, pela catálise dos afetos que me fazem vislumbrar a diferença e pela inteligência dos questionamentos que me fizeram ter um olhar mais honesto comigo mesmo.

À colega Alana Gabriela, pela delicada presença na fase pré-mestrado.

Ao colega Diogo Mendonça, pela presença e confiança no processo de seleção do mestrado.

Aos colegas Henrique da Silva e Lucas Dilacerda, pelo acesso a bibliografias já esgotadas ou em formato digital de difícil acesso.

À colega Bruna Nogueira, pela contribuição bibliográfica em espeleologia, e, pela gentileza do encontro.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, pela receptividade que possibilitou a realização do sonho da pesquisa.

À FUNCAP, pela bolsa de estudos concedida.

“Se pelo menos meu pensamento não sangrasse. Se pelo menos meu coração não tivesse memória. Como seria menos linda e mais suave a minha história”. (AH!... 2009)

RESUMO

Essa dissertação discute os afetos que as obras de arte agenciam no encontro com os corpos. Trata-se de compreender como a ação de tais afetos é capaz de promover uma política variativa, que possibilita aos corpos um movimento singular que criam novos modos de transitar na vida e no mundo. O estudo emerge dos processos de experimentação que algumas obras de arte contemporânea catalisaram no corpo-escrevente em movimentos de intensos estranhamentos com o dispositivo estético da arte, que abriram o campo de possíveis para a reinvenção da vida, deslocados dos dispositivos dominantes. A pesquisa é fundamentada no conceito de afeto elaborado por Benedictus de Spinoza, especialmente, na leitura contemporânea de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Brian Massumi. Na efetivação da dissecação afetivo-política da relação corpo-obra em estudo, realizou-se uma cartografia das experimentações do corpo-escrevente via afetos e sensações suscitados pelo encontro com as obras de David Glat, em particular com o modo de suas fotografias reorganizarem o barroco na visualidade contemporânea; em diversas obras de Hélio Oiticica, principalmente focando a produção de singularidade no advento do corpo-invenção em suas obras e no processo de sublimação da cor que lança no espaço-tempo uma atmosfera colorante no háptico suprassensorial; e por último, analisamos a poética cênico-coreográfica do espetáculo de dança *De-Vir*, da Cia Dita, no que concerne a dissolução das fronteiras entre o humano e o animal e a emergência do devir-animal. As ações afetivas das obras apontaram para uma composição virtual na relação corpo-obra-mundo, no agenciamento de singularidades que possibilitam a criação do novo na expressão dos corpos no mundo.

Palavras-chave: Afeto. Política. Estética. Corpo. Potência de vida.

ABSTRACT

This dissertation discusses the affections that the works of art negotiate in the encounter with the bodies. It is a question of understanding how the action of such affections is capable of promoting a variational policy, which enables the bodies a unique movement that create new ways of transiting in life and in the world. The study emerges from the processes of experimentation that some works of contemporary art catalyzed in the body-scribe in movements of intense estrangement with the aesthetic device of art, which opened the field of possibilities for the reinvention of life, displaced from the dominant devices. The research is based on the concept of affection elaborated by Benedictus de Spinoza, especially in the contemporary reading of Gilles Deleuze, Felix Guattari and Brian Massumi. In effecting the affective-political dissection of the body-work relationship under study, a cartography of the body-scribe experiments was carried out through affections and sensations elicited by the encounter with the works of David Glat, in particular with the way his photographs reorganized the baroque in contemporary visuality; in several works by Hélio Oiticica, mainly focusing on the production of singularity in the advent of the body-invention in his works and in the process of sublimation of color that launches in space-time a coloring atmosphere in the suprassensorial haptic; and finally, we analyze the scenic-choreographic poetics of the dance show *De-Vir*, by Cia Dita, regarding the dissolution of the boundaries between the human and the animal and the emergence of the animal becoming. The affective actions of the works pointed to a virtual composition in the body-work-world relation, in the agency of singularities that make possible the creation of the new in the expression of bodies in the world.

Keywords: Affect. Politics. Aesthetic. Body. Potency of life.

SUMÁRIO

| | | |
|-------|---|-----|
| 1 | POR UMA POLÍTICA DOS AFETOS NO <i>CONTINUUM DA VIDA</i> | 11 |
| 2 | “PÉROLAS IMPERFEITAS” A VIRTUALIDADE DA DISTORÇÃO | 28 |
| 2.1 | A distorção labiríntica | 31 |
| 2.1.1 | <i>Barroco contemporâneo: a colisão barroca</i> | 32 |
| 2.1.2 | <i>Movimento: deslocamento não-humano</i> | 40 |
| 2.1.3 | <i>Cor: a modulação da imagem</i> | 47 |
| 2.2 | A dobra afetiva de <i>Pérolas Imperfeitas</i> na relação com o corpo..... | 51 |
| 3 | A CONTIGUIDADE DA POTÊNCIA DE VIDA..... | 60 |
| 3.1 | O modernismo corpóreo de Hélio Oiticica | 62 |
| 3.2 | A atmosfera monóxida | 64 |
| 3.2.1 | <i>Monóxido de hidrogênio: o corpo-invenção</i> | 64 |
| 3.2.2 | <i>Monóxido de hidrogênio: a duração e o mergulho no virtual</i> | 66 |
| 3.2.3 | <i>Monóxido de hidrogênio: a aurora boreal</i> | 83 |
| 3.3 | A atmosfera afetiva da experimentação sensorial | 92 |
| 4 | INTERSTÍCIO ANIMAL-VITAL | 99 |
| 4.1. | O animalesco potencial da vida | 104 |
| 4.1.1 | <i>De-Vir: o devir-animal</i> | 104 |
| 4.1.2 | <i>De-Vir: a política animal</i> | 114 |
| 4.2 | A emergência afetiva do corpo selvagem | 121 |
| 4.3 | Política das sensações | 126 |
| 5 | À GUIA DOS AFETOS NO <i>CONTINUUM ATIVO</i> | 132 |
| | REFERÊNCIAS | 136 |
| | ANEXO A – <i>ALTAR MOR DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO, EXPOSIÇÃO PÉROLAS IMPERFEITAS, DAVID GLAT (2010)</i> | 139 |
| | ANEXO B – <i>FACHADA DA ORDEM 3ª DO CARMO, EXPOSIÇÃO PÉROLAS IMPERFEITAS, DAVID GLAT (2010)</i> | 140 |
| | ANEXO C – <i>FORTE DE SÃO MARCELO, EXPOSIÇÃO PÉROLAS IMPERFEITAS, DAVID GLAT (2010)</i> | 141 |
| | ANEXO D – <i>B32 BÓLIDE VIDRO 15, HÉLIO OITICICA, 1965-1966</i> | 142 |
| | ANEXO E – <i>SÊCO 27, HÉLIO OITICICA, 1957</i> | 143 |
| | ANEXO F – <i>METAESQUEMA, HÉLIO OITICICA, 1958</i> | 144 |
| | ANEXO G – <i>METAESQUEMA, HÉLIO OITICICA, DÉC. 1950</i> | 145 |

| | |
|---|-----|
| ANEXO H – RELEVO ESPACIAL, HÉLIO OITICICA, 1960 | 146 |
| ANEXO I – BILATERAL EQUALI, HÉLIO OITICICA, 1959 | 147 |
| ANEXO J – NÚCLEO NC5, HÉLIO OITICICA, 1960 | 148 |
| ANEXO K – B34 BÓLIDE BACIA 01, HÉLIO OITICICA, 1965-1966 | 149 |
| ANEXO L – BÓLIDE SACO 02 “OLFÁTICO”, HÉLIO OITICICA, 1967 | 150 |
| ANEXO M – PENETRÁVEL “MACALÉIA”, HÉLIO OITICICA, 1978 | 151 |
| ANEXO N – PENETRÁVEL PN 28 “NAS QUEBRADAS”, HÉLIO OITICICA, 1979 | 152 |
| ANEXO O – PENETRÁVEL “GAL”, HÉLIO OITICICA, 1969 | 153 |
| ANEXO P – NININHA E JERÔNIMO DA MANGUEIRA VESTEM [WEARS] PARANGOLÉ P08 CAPA 05 “MANGUEIRA” [PARANGOLÉ P08 CAPE 05 “MANGUEIRA”], HÉLIO OITICICA, 1965 | 154 |

1 POR UMA POLÍTICA DOS AFETOS NO *CONTINUUM* DA VIDA

“Nem todo organismo é cerebrado, e nem toda vida é orgânica, mas há em toda a parte forças que constituem microcérebros, ou uma vida inorgânica das coisas”. (GILLES DELEUZE; FÉLIX GUATTARI, 1992, p. 273)

A presente dissertação emerge da experiência do corpo-escrevente com as obras de arte em seu amplo raio de ação nos corpos. Em vista disso, o corpo-escrevente se colocará como corpo-experimentação dos deslocamentos que as obras de arte fazem atravessar o seu corpo, deixando-o suscetível ao movimento de outras modalidades de mundos, que não o enrijecimento da vida cotidiana e dos dispositivos de verdade construídos no âmbito da presença humano no mundo. Nessa perspectiva, a pesquisa se processa na cartografia dos atravessamentos afetivos que se estabelecem na relação corpo-obra-mundo, pautada no pressuposto de que as multiplicidades dos corpos compõem o mundo, desde as partículas mais simples às mais complexas.

Desse modo, a materialização escrita deste trabalho se fundamenta nas experiências de estranhamento do corpo-escrevente agenciados pelas obras de arte contemporânea. Sob a égide de tais deslocamentos experienciais na relação corpo-obra, o corpo-escrevente vislumbrou nesse processo uma ação afetiva que poderia transformar a sua experiência sensível com o cosmo. Em vista disso, pretendemos investigar como esses movimentos afetivos operam na relação corpo-obra, além de compreender como o dispositivo estético das obras de arte operam mobilizações nos corpos. Por conseguinte, analisar se tais deslocamentos transmutam os corpos em seus trânsitos no mundo, passíveis de produzir uma potência de vida nos corpos. Por potência de vida, compreendemos um deslocamento dos corpos que os colocam em contínua variação e experimentação¹ do mundo, que aumentam a sua potência de agir. Nessa perspectiva, é um estado de invenção em que o movimento de

¹ Neste estudo, é de fundamental importância estabelecer uma diferenciação entre a experiência e a experimentação. A ideia de experiência na dissertação, refere-se aquilo que já está dado na experiência dos corpos. Ou seja, o movimento empírico dos corpos que é produzido ao longo do seu percurso na vida. Dessa maneira, trata-se de um acúmulo experiencial que se confunde com a apreensão de conhecimento que conduz os corpos a optar por uma melhor forma de agir no mundo de acordo com a experiência vivida. Assim, trata-se de uma conceituação que possui zonas de delimitação, ou seja, uma fronteira que determina um limite para a ação dos corpos no mundo. No que concerne experimentação, temos um movimento completamente inverso. Pois, trata-se de um trânsito dos corpos para além daquilo que está dado. É um mergulho dos corpos no imprevisível, que cria fendas de instabilidade. Sendo um contínuo movimento de partículas assignificantes em um fluxo de intensa velocidade, que abre para a esfera da invenção e da produção do novo. Na experimentação, não há um estabelecimento de um limiar ativo. Somente um *continuum* caótico capaz de criar novos mundos no movimento em direção ao infinito. É o âmbito da multiplicidade em zonas de indeterminação e indiscernibilidade, onde os corpos se movimentam no *continuum* da vida.

produção do novo ocorre a todo instante, ou seja, os corpos estão sempre em uma atividade dinâmica agenciadas pelo contínuo movimento dos afetos que povoam os corpos.

Nesse prisma, por meio de uma leitura filosoficamente embasada no que concerne os conceitos de afetos, política, potência, corpo e variação, agenciados pelos autores: Spinoza, Massumi, Deleuze e Guattari, edificaremos uma lente possível para a compreensão dos atravessamentos afetivos proporcionados pelas obras de arte em estudo. Para isso, retomaremos as sensações e deslocamentos afetivos experimentados pelo corpo-escrevente na ocasião do encontro com as obras nas exposições e apresentações, bem como as novas experimentações que as mesmas suscitam mediante a análise cartográfica via arquivos digitais, como fotografias, vídeos e entrevistas. Dessa maneira, investigaremos as obras de vários artistas, como: as fotografias, *Altar Mor da Igreja de São Francisco*, *Fachada da Ordem 3ª do Carmo* e *Forte de São Marcelo*, de David Glat; *Metaesquemas*, *Bólides*, *Relevos Espaciais*, *Bilaterais*, *Núcleos*, *Penetráveis* e *Parangolés*, de Hélio Oiticica; e por fim, o espetáculo de dança, *De-Vir*, da Cia Dita.

A obra de arte emerge como veículo estético que traz em seu corpo uma política em potencial, visto que os afetos as quais são compostas operam uma catalisação² de novas experimentações e sensações nos corpos que dimensionam novas possibilidades de atuação no *continuum* da vida. Sendo assim, do ponto de vista político, os afetos que são articulados na relação corpo-obra potencializam nos corpos uma vibração que expande sua vitalidade, agenciamento de uma força que ativa no corpo movimentos que intensificam a criação e a invenção, que denominamos como a política dos afetos. Uma vez que as ações que os afetos colocam em operação nos corpos, engendram singularidades que fazem emergir a novidade que altera o fluxo do corpo-escrevente no mundo.

A arte compõe-se esteticamente dessa vitalidade enquanto uma força de movimento que dispõe de um traço peculiar, caracterizado por uma potência de variação que agencia no mundo e nos corpos deslocamentos que o fazem variar. Daí emerge nossa proposta de uma política da obra de arte. Uma vez que a arte contemporânea tem o poder de ruptura com o instituído, por sua natureza subversiva, transgride a rigidez e a fixidez que os dispositivos civilizatórios fizeram intensificar com o advento da modernidade. Sobretudo com

² “A Química concebe os *catalisadores* como *substâncias que possuem a propriedade de aumentar a velocidade de uma reação, sem sofrerem modificações químicas*. As reações em que atuam são chamadas de *processos de catálise*. A *catálise* consiste numa modificação de velocidade de uma reação química pela presença e atuação de uma **substância que não se altera** no processo. Neste estudo, o sentido para o termo *catalisador* diferencia-se da Química, na medida em que é proposto como uma zona de intensidades sem centro, que modifica as velocidades e a direção dos fluxos com capacidade de possibilitar novas configurações, **modificando-se radicalmente no processo**” (KROEF, 2017, p. 74, grifo da autora).

a filosofia de René Descartes (1596-1650), que se tornou a grande corrente filosófica que direcionou o desenvolvimento do pensamento ocidental e dos pilares da revolução científica ocorrida nos séculos subsequentes, sob a égide fundamental da razão. Com isso, os dispositivos discursivos de verdade e a moral impostas pela sociedade, pelo conhecimento científico e a igreja católica, ganharam uma dimensão assustadora, determinando o modo de vida ocidental com uma força jamais vista na história.

É indiscutível a potência variativa da obra de arte, mas não podemos nos furtar da constatação de que a arte também pode ser produzida e utilizada com o intuito mantenedor dos sistemas rígidos e fixos da sociedade, engendrados pelas classes dominantes e opressoras do sistema vigente. No entanto, entendemos que a arte contemporânea, possui essa potência de promover rupturas com o sistema que mantém a vida aprisionada pelas determinações dominantes instituídas ao longo dos séculos, para assim engendrar deslocamentos que propiciam a invenção de novos possíveis capazes de potencializar a vida em novas direções. É esta arte que nos interessa investigar aqui, através dos afetos que emergem na relação com o corpo-escrevente que possibilitam uma relação criativa com o mundo.

Inicialmente, este trabalho nasce das experiências do corpo-escrevente com as obras de arte que viabilizaram no corpo movimentos singulares de experimentação da vida e que permitiram o acesso a sensações completamente novas, até então obstruídas no percurso de vida do corpo-escrevente pelos processos dominantes que visavam controlar, determinar, reduzir, cristalizar e enrijecer os modos do corpo-escrevente estar no mundo. A reflexão do corpo-escrevente, entretanto, foi mostrando caminhos mais gerais para uma análise política da arte como ação no mundo.

Os processos dominantes da civilização moderna de alguma maneira podem empobrecer a vida, limitando-a em um raio de ação extremamente restrito, ao submetê-la aos meios de produção circunscritos por regimes de significação tutelados pelos interesses da sociedade capitalista e do Estado. Trata-se de recursos opressores que visam unicamente exaurir os recursos de vida e viabilizar o consumo desenfreado, pautados em uma promessa de felicidade que quanto mais se busca, mais distante parece estar. Dessa maneira, a “felicidade” emerge como um grande produto do capital, signo que garante e perpetua o ciclo no consumo.

Nessa conjuntura, a arte contemporânea emerge como um ato político. Por imprimir no seu dispositivo estético um movimento de resistência às correntes que nos amarram a esse sistema genocida, os quais são tão sutis que não percebemos o como nos atravessam em cada ação que realizamos no cotidiano. O incômodo e outros efeitos da arte

são modos de fazer variar os processos enrijecidos e cristalizados do sistema, produzindo micromovimentos que fazem a diferença ao afetar os corpos que criam possibilidades outras de sentir a vida deslocando-se dos enquadramentos definidos pela religião, estado, ciência, economia, sociedade e política. É importante ressaltar que não se trata de a arte ser um campo de salvação, mas um movimento de tensionamento, de problematização da experiência, de ebulição do sensível e intensificação de modos de percepção, que nos deslocam da negação da realidade que aprisiona a vida na imobilidade. A arte cria um problema por meio dos afetos que ela faz engendrar nos corpos.

Por conseguinte, esta pesquisa interessa-se por ressaltar uma visão político-filosófica da obra de arte e de sua força mobilizadora na relação com os corpos. A chave aqui é a emergência de afetos neste encontro que impulsiona no corpo uma desestabilização que o coloca em variação. Em outras palavras, há um engendramento de uma política na relação corpo-obra-mundo que faz emergir um deslocamento que catalisa uma ação que provavelmente não seria gestada se não fosse a ocorrência de tal encontro.

Então, é essa incursão nas virtualidades dos afetos engendrados pelas obras de arte que esta dissertação busca evidenciar, para assim revelar os processos que se desdobram na relação obra-corpo-mundo em vista de uma promoção de potência de vida, em que a arte se torna uma mola propulsora que fomenta nos corpos modos de experimentação da vida enquanto uma política que não determina a direção dessas sensações, mas que se desloca dos vetores de significações que determinam um modo correto e verdadeiro de transitar na vida. Para assim, oportunizar o engendramento de modos criativos e inventivos na relação com o mundo.

A relação do corpo-escrevente com a arte começou a se transformar com o ingresso no curso de Psicologia (UniFanor/Wyden) em 2010, onde um grupo de estudos apresentou nos processos artísticos um modo de compreender a constituição subjetiva em determinados contextos históricos. Assim, os movimentos dos corpos nas mais diversas expressões artísticas apontavam para uma disposição desses corpos na sociedade. Isso ascendeu no corpo-escrevente um deslocamento que foi tornando-o cada vez mais próximo da arte, estabelecendo uma relação com as obras que possibilitou o acesso a atravessamentos no corpo diferentes daqueles que estava habituado no cotidiano. Na realidade, mais do que isso, as obras de arte acionaram no corpo uma experiência do sensível que permitiram acessar percepções do fluxo da vida que alteraram o modo de perceber o mundo e as pessoas, principalmente naquilo que sentimos, pois são processos singulares de cada um de nós e que mostraram que nossos corpos não carregam uma verdade única e imutável, mas que se

transforma a todo instante, uma experiência nova e incomum nas relações que estabelecemos com o mundo.

Em vista disso, há um ponto marcante que se tornou um divisor de águas nessa relação nova que se instaurou entre o corpo-escrevente e as obras de arte. Foi a visita à exposição de fotografias “Pérolas Imperfeitas” do artista David Glat, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, na cidade de Fortaleza, em 2010, onde a fotografia *Altar Mor da Igreja de São Francisco* (ANEXO A, p. 139) desencadeou uma experiência para a qual jamais o corpo-escrevente conseguiu atribuir significado, pela estranheza das sensações e pela força afetiva que atravessaram meu corpo.

Para Suely Rolnik (2002), as sensações que atravessam o corpo na sua relação com o mundo, opera um algo a mais que o campo subjetivo não é capaz de compreender, em razão da dimensão psicológica não comportar tais elementos no seu repertório de reconhecimento. Esse aporte psicológico, que se pauta em um “eu” dotado de “memória, inteligência, percepções, sentimentos”, dispõe de um dispositivo que regula e proporciona nossa localização na cartografia de significações que permite uma estabilidade funcional no mundo e um transitar nos seus mais diversos cenários (ROLNIK, 2002, p. 270). Segundo a autora, esses elementos diferenciais que superam a esfera da subjetividade na relação que estabelecemos com o mundo, é a esfera do “corpo vibrátil”, que ela aponta como uma dimensão desativada da subjetividade em razão do modo de vida vigente. Sendo elementos diferenciais que experimentamos no corpo deslocado da percepção (que se encontra aprisionada ao visível) e o experimentamos por sermos por eles atravessados, consistindo em afetos deslocados dos sentimentos (que se dirigem apenas ao eu). É esse deslocamento subjetivo que Rolnik denomina, sensação:

[I]sso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento. Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha. Para nos livrarmos do mal-estar causado por esse estranhamento nos vemos forçados a “decifrar” a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. Ora a decifração que tal signo exige não tem nada a ver com “explicar” ou “interpretar”, mas com “inventar” um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação [...] (ROLNIK, 2002, p. 270).

Quando se opera uma sensação no corpo empreende-se que um estímulo ocorreu para desencadear tal movimento sensacional. O deslocamento provavelmente se deve pela presença de um afeto que suscitou uma mobilização que engendrou um estranhamento no corpo. De acordo com Brian Massumi (1995), é de fundamental importância traçar uma diferenciação teórica no que tange os afetos e as emoções, diante da constatação de que não

existe no repertório científico, cultural e teórico, uma forma específica de discutir o afeto, uma vez que todo o repertório disponível tem origem nas teorias de significação.

Por consequência, existe uma tendência de tomar um caminho mais fácil e confortável, em vista de se desvencilhar do estranhamento e assegurar uma estabilidade psicológica, atribuindo ao afeto uma compreensão que caiba no conjunto do sistema de cognição vigente, desconsiderando os avanços obtidos pelo pós-estruturalismo. Por isso, o afeto é tratado mais comumente e superficialmente como sinônimo de emoção. Isto é um equívoco, pois, para Massumi (1995), afeto e emoção possuem efeitos e intensidades que constituem uma lógica completamente diferentes, seguindo ordens absolutamente distintas. Na perspectiva do autor, as emoções e sentimentos são conteúdos subjetivos, possuem a qualidade de sua experiência definidos pela sociolinguística, portanto mantendo-se vinculada à esfera pessoal. A emoção e o sentimento se referem a uma intensidade qualificada, que se encontram dispostas dentro de uma circunscrição semântica e com progressões semióticas formadas e derivadas de ações narrativizáveis, possuindo função e significados, portanto inseridas dentro de um sistema de reconhecimento. O afeto, por sua vez, não é qualificável dentro de uma estrutura passível de ser compreendida pela teoria cultural habitual. O afeto é da ordem do inconsciente, do campo da virtualidade, mas opera um efeito ou ação no corpo (MASSUMI, 1995, p. 88, tradução nossa).³

Sob o prisma de Massumi o afeto atravessa o corpo de forma autônoma em uma intensidade que é sentida imediatamente na pele, superfície corporal que realiza a interface do corpo com o mundo (MASSUMI, 1995, p. 85). Segundo o autor, uma pesquisa científica foi realizada em que relatos apontaram sentir um primeiro pulso na pele, no entanto, meio segundo antes que essa informação chegasse ao cérebro. Ou seja, há um intervalo de tempo entre a absorção do estímulo no corpo e seu reconhecimento no cérebro. Esse evento fez com que os pesquisadores deduzissem hipoteticamente uma organização sensacional antes que uma compreensão pudesse ser definida em ações e reações da consciência. Desse modo,

³ [...] The problem is that there is no cultural-theoretical vocabulary specific to affect. Our entire vocabulary has derived from theories of signification that are still wedded to structure even across irreconcilable differences (the divorce proceedings of poststructuralism: terminable or interminable?). In the absence of an asignifying philosophy of affect, it is all too easy for received psychological categories to slip back in, undoing the considerable deconstructive work that has been effectively carried out by poststructuralism. Affect is most often used loosely as a synonym for emotion. But one of the clearest lessons of this first story is that emotion and affectif affect is intensity-follow different logics and pertain to different orders. [...] An emotion is a subjective content, the socio-linguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning. It is intensity owned and recognized. It is crucial to theorize the difference between affect and emotion. If some have the impression that it has waned, it is because affect is unqualified.[...] (MASSUMI, 1995, p. 88)

cérebro e pele são melhor definidos como órgãos de ressonância. Sendo que o corpo está totalmente aberto para a absorção de impulsos tão rápidos que não podem ser percebidos, por se tratar de uma vibração que está inconsciente, ou seja, deslocada da mente. Esse tempo de meio segundo, na realidade se trata de um excesso, em que vontade e consciência são dispositivos limitativos que diminuem drasticamente a complexidade dos estímulos que nos atravessa, para garantir uma expressão funcional (MASSUMI, 1995, p. 89-90, tradução nossa)⁴. Ainda na perspectiva do autor temos:

O corpo não apenas absorve pulsos ou estímulos discretos; ele atravessa os contextos, atravessa as volições e cognições que não são nada se não situadas. Intensidade é associal, mas não pré-social - inclui elementos sociais, mas mistura-os com elementos pertencentes a outros níveis de funcionamento, e combina-os de acordo com uma lógica diferente (MASSUMI, 1995, p. 90-91, tradução nossa)⁵.

Com isso, esclarecemos que o afeto é uma ação sobre o corpo que, no entanto, não pode ser significado dentro de um repertório comum e reconhecido pelos dispositivos cognitivos humanos e as funções dita superiores. Configura um estranhamento que força aos limitados recursos humanos produzir criativamente uma versão reduzida da experiência que o impulsiona à invenção de novos significados que estruture tal estímulo no conjunto de conteúdos que garante uma funcionalidade no sistema vigente. Pois o afeto é da esfera da virtualidade, sendo que a atribuição de qualquer significado a ele faz emergir uma atualização que estabiliza o desconforto gerado, mas que produz uma variação.

Uma obra de arte como a fotografia *Altar Mor de São Francisco* (ANEXO A, p. 139) é capaz de promover deslocamentos ao colocar em operação os afetos no encontro que estabelece com o corpo-escrevente. A virtualidade dos afetos presentes entra em cena e fazem movimentar as afecções cristalizadas no corpo-escrevente, conferindo-lhes esse movimento ao impulsioná-las de sua inércia, arrancando-as de um estado de morbidez, estimulando uma potencialização que imprime uma nova ação na vida.

⁴ Experiments were performed on patients who had been implanted with cortical electrodes for medical purposes. Mild electrical pulses were administered to the electrode and also to points on the skin. In either case, the stimulation was felt only if it lasted more than half a second: half a second, the minimum perceivable lapse. If the cortical electrode was fired a half-second before the skin was stimulated, patients reported feeling the skin pulse first. The researcher speculated that sensation involves a "backward referral in time – in other words, that sensation is organized recursively before being linearized, before it is redirected outwardly to take its part in a conscious chain of actions and reactions. Brain and skin form a resonating vessel. Stimulation turns inward, is folded into the body, except that there is no inside for it to be in, because the body is radically open, absorbing impulses quicker than they can be perceived, and because the entire vibratory event is unconscious, out of mind.[...] (MASSUMI, 1995, p. 89-90).

⁵ "The body doesn't just absorb pulses or discrete stimulations; it infolds *contexts*, it infolds volitions and cognitions that are nothing if not situated. Intensity is asocial, but not presocial-it includes social elements, but mixes them with elements belonging to other levels of functioning, and combines them according to different logic" (*Ibid.*, p. 90-91).

Spinoza (1632-1677) é reconhecidamente o primeiro grande estudioso a se dedicar na elaboração de uma teoria dos afetos, de modo a compreender a sua natureza e a sua ação nos corpos. Mas, antes de prosseguirmos na discussão afetiva, é fundamental ressaltar que o autor rompe com a tradição do dualismo cartesiano. Tese do filósofo francês René Descartes (1596-1650), que afirma que “o homem é composto de duas substâncias, a alma ou substância pensante, e o corpo ou substância extensa” (JAQUET, 2011, p. 15). Para o autor, há uma primazia do pensamento sobre a extensão, onde a segunda está subjugada a primeira. Inclusive, os afetos estariam subjugados ao atributo pensamento. Na perspectiva spinozana há somente uma única e mesma substância de infinitos atributos, onde pensamento e extensão são os únicos acessíveis ao homem. Desse modo, mente e corpo são inseparáveis, e constituem uma mesma substância que expressa duas formas. Mas, diferentemente de Descartes, o filósofo holandês as colocam em igualdade, onde nada acontece a uma, sem que a outra não seja imediatamente impactada. Assim, pensamento e extensão não operam qualquer relação hierárquica. Como afirma Spinoza (2016, p. 115) no escólio da proposição 21: “a mente e o corpo, são um único e mesmo indivíduo, concebido ora sob o atributo pensamento, ora sob o da extensão. É por isso que a ideia da mente e a própria mente são uma só e mesma coisa [...]”. Em vista disso, o empreendimento spinozano da existência de uma única substância, denomina-se monismo, em oposição ao dualismo cartesiano. E, ainda, na ótica do autor, a razão é um aspecto fundamental para uma compreensão rigorosa e a produção de um conhecimento efetivo do terceiro gênero, que discutiremos mais a frente, sobre os afetos em convergência com o *continuum* da vida. Em suma, a unidade mente e corpo é basilar na compreensão dos afetos, que o filósofo efetua na *Ética* pelo método geométrico.

Como racionalista, Spinoza (2016) realiza uma imbricação de conceitos, que encadeados por uma distribuição geométrica, vão dando inteligibilidade aquilo que o filósofo define por afeto. Nesse empreendimento, a primeira coisa que se deve lançar mão, é o entendimento do que seja causa adequada e causa inadequada. A primeira, segundo o autor se refere a algo cujo o efeito pode ser compreendido de maneira precisa e diferenciada por si mesma. Já a segunda, a causa inadequada ou parcial, trata-se do efeito que não pode ser apreendido por ela mesma. Por conseguinte, temos uma ação quando somos a causa adequada de algo que ocorre em nós e ou fora de nós, cujo podemos explicar pela nossa natureza. No movimento oposto temos as paixões, quando a nossa natureza não explica o que sucede, ou seja, não é a causa adequada, senão parcial do evento, implicando causas exteriores

(SPINOZA, 2016, p.163). Deleuze (2002) um dos grandes leitores de Spinoza, compreende os encontros dos corpos da seguinte maneira:

[...] [Q]uando encontramos um corpo exterior que não convém ao nosso (isto é, cuja relação não se compõe com a nossa), tudo ocorre como se fosse a potência desse corpo se opusesse à nossa potência, operando uma subtração, uma fixação: dizemos que a nossa potência de agir é diminuída ou impedida, e que as paixões correspondentes são de tristeza. Mas, ao contrário, quando encontramos um corpo que convém a nossa natureza e cuja relação se compõe com a nossa, diríamos que sua potência se adiciona a nossa: as paixões que nos afetam são de alegria, nossa potência de agir é ampliada ou favorecida. Esta alegria ainda é uma paixão, visto que tem uma causa exterior; permanecemos ainda separados de nossa potência de agir, não a possuímos formalmente. Esta potência de agir não deixa de aumentar de modo proporcional, “aproximamo-nos” do ponto de conversão, do ponto de transmutação que nos tornará senhores dela, e por isso dignos de ação, de alegrias ativas (DELEUZE, 2002, p. 33-34).

Então, para o filósofo holandês, os afetos são “as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (SPINOZA, 2016, p. 163). Em outras palavras, os afetos são encontros dos corpos cujo a causa adequada impulsiona para a ação, quando são da mesma natureza, aumentando ou estimulando sua potência de agir; ou o movimento inverso, quando o encontro de corpos de natureza diversa são causas inadequadas, diminuindo sua ação, ou seja, o padecimento por uma paixão. Desse modo, quando uma dessas afecções tem uma causa adequada, o afeto é definido como uma ação, na situação inversa, tem-se uma paixão.

Podemos empreender, a partir da compreensão filosófica spinozana de afeto, que as afecções são marcas deixadas pelos afetos nos encontros estabelecidos entre os corpos, que passam a constituir sua essência atual. Então, essas marcas, que são as afecções, modificaram a ação dos corpos no mundo que manterão o mesmo modo de agir, até que novos afetos similares às afecções atuais nos corpos, deem movimento às afecções fixadas e conduzam nessa ativação uma transformação nessa essência que a modificará, produzindo uma ação nova na vida, que se atualiza em uma nova essência.

As transformações dos corpos são relativas as afecções das quais mudam o movimento dos corpos no mundo. Spinoza concebe tal deslocamento engendrado pelas afecções, como modo. Sobre este, define o filósofo: “Por modo compreendo as afecções de uma substância, ou seja, aquilo que existe em outra coisa, por meio da qual é concebido” (SPINOZA, 2016, p. 13). Isso significa que no encontro dos corpos, estes serão marcados por afecções que configurarão um novo modo de agir. Essa alteração provocada no encontro é o novo modo de agir daquele corpo. Como diz Deleuze (2002, p. 23): “há uma única substância que possui uma infinidade de atributos, *Deus sive Natura*, sendo todas as ‘criaturas’ apenas

modos desses atributos ou modificações dessa substância”. No entanto, o humano conhece apenas dois desses infinitos atributos, o pensamento e a extensão. Os modos são derivações desses dois atributos, sendo por exemplo, o corpo um modo da extensão e a mente um modo do pensamento. Mudanças no pensamento ou na extensão, que atravessam simultaneamente um e o outro.

Então, serão as transformações que afetam o corpo e a mente do humano, que darão uma nova configuração de seus modos. Ou seja, as afecções são consequência daquilo que os corpos produziram no encontro, imprimindo um novo movimento, uma modificação. Assim sendo, os modos são as novas maneiras da mente e do corpo se expressarem. Então, os modos existem como afecções dentro da substância única e infinita. Deleuze (2002) explica que os modos são constituídos pelas afecções que mostram as modificações dos corpos, bem como os efeitos de outros modos sobre o corpo. Logo, as afecções são marcas corporais que no encontro dos corpos, abrangem simultaneamente tanto a natureza do corpo afetado quanto a natureza do corpo afetante. Tais afecções corporais são modos que indicam o estado do corpo e da mente afetados, que apontam uma mudança aumentada ou diminuída do estado anterior do corpo. Assim, configura um processo de transição de uma afecção a outra, que dão uma potência maior ou menor aos corpos.

Nesse movimento, as afecções de um estado a outro, não se dão isoladamente, mas em relação, que estimulam o novo estado. Essas variações contínuas da potência de agir do modo existente que se denomina afeto (DELEUZE, 2002, p. 55). Dessa maneira, as afecções indicam o estado atual ou essência atual do corpo que ao encontrar com outros corpos são postos em movimento produzindo assim uma nova essência. Como diz Spinoza (2016, p. 239), “por afecção da essência humana compreendemos qualquer estado dessa essência quer seja inato ou adquirido, quer seja concebido pelo atributo do pensamento ou apenas pelo da extensão, quer, enfim, esteja referido, ao mesmo tempo, ambos os atributos”. Assim, a compreensão dos afetos “é, portanto, analisar simultaneamente o homem enquanto modo do atributo pensamento e enquanto modo do atributo extensão” (JAQUET, 2011, p. 104). Na perspectiva de Deleuze (2002, p. 56), “um modo existente define-se por certo poder de ser afetado. Quando encontra outro modo, pode ocorrer que esse outro seja ‘bom’ para ele, isto é, se componha com ele, ou, o inverso, seja ‘mau’ para ele e o decomponha”. Assim, na primeira situação temos um aumento de potência, qualificado como um modo de existência bom; e, na segunda situação temos uma diminuição, qualificado como um modo de existência mau (DELEUZE, 2002, p. 29; 56).

Em outras palavras, pela compreensão de Spinoza sobre os afetos, o humano não é dotado de uma essência rígida, fixa e inata, como defendem outras correntes filosóficas, em que a essência permanece constante e determinará toda a vida do indivíduo. Ao contrário, na visão de Spinoza, o indivíduo é portador de afecções que indicam sua essência atual, que podem sofrer mutações ao serem postas em movimento, quando se deparam com um afeto ou mais afetos que as desalojem e transmutam seu estado atual, que, ao modificar, atualizará em uma nova essência, imprimindo assim um modo diferente de estar no mundo.

Na perspectiva de Spinoza, “o esforço pelo qual cada coisa se esforça em perseverar em seu ser nada mais é do que sua essência atual” (SPINOZA, 2016, p. 175). Assim sendo, o corpo se esforça por manter as afecções que são consequência dos afetos que o marcaram, enquanto essas afecções não forem deslocadas por afetos que atualizem sua essência, este corpo tenderá indefinidamente a ser determinado por tais afecções. Como afirma, Spinoza, “o desejo é a própria essência do homem, enquanto esta é concebida como determinada, em virtude de uma afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira” (SPINOZA, 2016, p. 237). Em outras palavras, os afetos atravessam o homem e determinam a maneira em que este vai agir no mundo; ou seja, o homem é conduzido pelos afetos que impulsionam o seu corpo e conferem a este uma potência de ação. Isso ocorre quando o humano ainda está aprisionado pela paixão, no primeiro gênero do conhecimento. Assim sendo, determinado pelos corpos que os circundam.

Nesse movimento nos quais os corpos se deslocam entre a ação e paixão, Spinoza ao longo da sua elaboração da teoria dos afetos concebeu os gêneros de conhecimentos possíveis ao modo humano, que indicam seus modos de existência no mundo a partir das relações que estabelece com seu próprio corpo, com os outros corpos e com a natureza. O primeiro gênero de conhecimento é denominado de gênero da experiência vaga ou gênero da consciência, onde esta é a determinação dos encontros dos corpos em que a consciência é nada mais que um efeito de tais encontros. Desse modo, a consciência é instituída pelas marcas dos encontros entre os corpos, por conseguinte não é um corpo ativo, mas conduzido e determinado pelas paixões das forças exteriores (ULPIANO, 1988). Segundo Deleuze (2002, p. 64), o “primeiro gênero exprime as condições naturais de nossa existência enquanto não temos ideias adequadas; é constituído pelo encadeamento de ideias inadequadas e afectos-paixões que delas decorrem”.

Já o segundo gênero do conhecimento é empreendido pelas noções comuns, onde os corpos buscam compreender “a composição das relações, o esforço da Razão no intuito de organizar os encontros entre os modos existentes sob as relações que se compõem, e ora o

desdobramento, ora a *substituição* dos afetos passivos por afetos ativos decorrentes das próprias noções comuns” (DELEUZE, 2002, p. 64). No segundo gênero, no entanto, o conhecimento opera apenas as relações daquilo que já existe, podendo conhecer as coisas para além das marcas (ULPIANO, 1988). Porém, não pode “determinar a essência singular de cada um a partir da ideia da essência dos atributos extensão e pensamento [...], tratando de uma definição racional e não intuitiva dos afetos” (JAQUET, 2011, p. 116).

Por fim, o terceiro gênero possibilita conhecer a essência e a singularidade dos corpos, pois diferentemente do segundo gênero, compreende seus modos singulares nos atributos. Em vista disso, é o “terceiro gênero que incide sobre a essência de Deus, sobre nossa essência singular e sobre todas as essências singulares das outras coisas” (DELEUZE, 2002, p. 64). “E a função dele é como a matemática altamente rigorosa e, ainda, de ultrapassar aquilo que está dado. Dessa maneira, obtêm o poder de invenção e criação de novos modos de vida, novas linhas, novos modos de pensamento” (ULPIANO, 1988).

Para Spinoza, “não há, na mente, nenhuma vontade absoluta ou livre: a mente é determinada a querer isto ou aquilo por uma causa que é, também ela, determinada por outra, e esta última, por sua vez, por outra, e assim até o infinito” (SPINOZA, 2016, p. 145). Ou seja, os corpos são um contínuo de afetos que se encontram envolvidos em uma grande rede de choques entre os corpos. Mas, uma vez que produzam um conhecimento das afecções, o humano pode compreender a incidência afetiva que atuam sobre ele, as afecções do seu próprio corpo com os outros corpos e com a natureza. Dessa maneira, pode organizar e selecionar seus afetos, na modificação seu corpo apaixonado para uma ação ativa com o mundo. Assim, pode aumentar sua potência de ação, engendrando uma maior potência de vida.

Então, mesmo quando, segundo Spinoza, “a força pela qual o homem persevera no existir é limitada e é superada, infinitamente, pela potência das causas exteriores”, o humano desenvolve um conhecimento sobre tal incidência externa, que o torna capaz de converter tais forças exteriores em um movimento ativo (SPINOZA, 2016, p. 273). Nessa situação, é pelo afeto causado por um corpo exterior que o humano age. A maneira como uma obra de arte afeta os corpos revela a arte como um regime da ação, e não da mera representação. Uma ação é desencadeada pelos afetos presentes na obra artística, a qual impele movimento nas afecções que marcam o corpo humano a produzir modos diferentes dos habituais de ser/estar vida, gerando no corpo uma transformação que atualiza a sua essência. A todo esse processo de criação estamos chamando de político, justamente por inventar novas relações e engendrar formas diversas de nos afetar e compor um lastro de singularidade.

Desse modo, o político disposto na dissertação está imbricado com a força dos afetos que atravessam os corpos, na medida que em relação mutuamente afetiva criam novas configurações de corpos. Por conseguinte, os corpos compõem um novo modo singular de experimentar o cosmo. Em vista disso, a instauração criativa e inventiva de modos outros de vida implica uma política dos afetos como pedra angular da atuação nos corpos no mundo. Ou seja, é uma dinamização afetiva radical que engendra a cada novo instante a produção de diferença no mundo. Uma operação processual que via a virtualidade contínua dos afetos cria um movimento de vitalidade inerente aos corpos. Assim sendo, os corpos assumem no contínuo movimento dos encontros, uma atividade eruptiva de produção vida. Catalisada pela multiplicidade de corpos que se chocam um em favor dos outros, em uma política afetiva comprometida com a invenção da vida.

Na perspectiva de Spinoza (2009), o político se processa nas relações entre os corpos que compõe a cidade, no movimento das partículas individuais e coletivas, que denominou de potência da multidão. Tal conceituação é elaborada na instauração do direito civil na cidade. Dessa maneira, a discussão política do autor, dispõe sobre os modos de organização política governamental chancelada pela união das potências individuais que produzem a potência da multidão. Essa definição política é operada no humano, a partir das leis de sua própria natureza, que na fusão das suas potências individuais naturais, engendra a organização política do Estado, o direito civil. Assim, é formada pelo direito de natureza inerente aos corpos.

Assim, por direito de natureza entendo as próprias leis ou regras da natureza segundo as quais todas as coisas são feitas, isto é, a própria potência da natureza, e por isso o direito natural de toda a natureza, e conseqüentemente de cada indivíduo, estende-se até onde se estende a sua potência. Conseqüentemente, aquilo que cada homem faz segundo as leis da sua natureza fá-lo segundo o supremo direito de natureza e tem tanto direito sobre a natureza quanto o valor da sua potência (SPINOZA, 2009, p. 12).

Nessa ótica, a potência da multidão é a potência natural do Estado, na medida que a potência deste organiza o direito civil, que não é nada mais nada menos que a potência natural constituída pelos corpos que habitam a cidade. Ou seja, a união das suas potências naturais que cria no Estado uma potência natural coletiva. Como diz Spinoza, em que todos “têm direitos comuns e todos são conduzidos como que por uma só mente” (SPINOZA, 2009, p. 19).

No entanto, Spinoza (2009) argumenta que o direito natural não encerra com o direito civil. Os corpos, “tanto no estado natural como no civil, age segundo as leis da

natureza e atende ao seu interesse” (SPINOZA, 2009, p. 26). Pois, mesmo quando impelido pela potência da multidão, a sua potência de discernimento está em plena atividade, sobremaneira que o estado civil se coaduna com a sua vontade e com os direitos comuns da cidade para uma estabilidade pacífica no tecido citadino. Isso é consolidado no Tratado Político de Spinoza, quando pelo interesse comum as leis do estado devem ser violadas, visto que para o filósofo holandês, a razão e a vida devem convergir com a liberdade, a estabilidade da cidade e a potência natural dos corpos (SPINOZA, 2009, p.27-45).

Ainda, no prisma de Spinoza (2009), a multidão concede poder ao Estado, na medida em que é totalmente inviável que ela mesma possa conduzir a situação em uma condição exequível. Ou seja, a construção das relações na multidão ocorra na medida que os afetos são possíveis e não barrem a potência da vida comum. Conforme afirma Spinoza (2009, p. 134-135), “a alma do estado são os direitos. Mantidos estes, mantém-se necessariamente o estado. Os direitos, contudo, não podem ser invencíveis a não ser que sejam defendidos não só pela razão, mas também pelo afeto comum dos homens [...]”.

Na política estatal, não ocorre uma ruptura com a natureza, pois essa esfera civil emerge da multiplicidade dinâmica afetiva em contínua atuação e variação dos corpos, onde o afeto em nenhum momento é suprimido pela razão (AURÉLIO, 2009, p. XXI). Então, é fundamentado na potência da multidão e na constituição política do Tratado Político de Spinoza, que empreenderemos uma política ativa das obras de arte, na relação com os corpos, na produção de uma política dos afetos e, no engendramento de potência de vida. Desse modo, uma junção corpo-obra-mundo que instaura nos corpos uma nova política de atuação na vida, onde a arte reorganiza a política dos corpos à revelia do Estado.

Na construção de uma política da estética, a multidão é uma maneira de caracterizar uma diversidade e multiplicidade de corpos, sejam eles, humanos, não-humanos, obras de arte, sociais, religiosos, políticos, estatais, entre outros. Não sendo uma categoria do infinito ou finito, em vista não ser a essência do que quer seja. Mas, uma maneira de “apreender a substância, os seus atributos e modos” (AURÉLIO, 2009, p. XXV).

Considerando que a força afetiva da natureza perpassa todo e qualquer corpo, temos nesses encontros de corpos uma composição de movimentos que conferem uma intensificação do movimento da vida, onde os afetos não são passíveis de serem apagados, mas realizando um deslocamento inverso, em que suas essências participam do processo de potencialização (AURÉLIO, 2009, p. XXIII). É essa agitação dos movimentos afetivos dos corpos na composição de novos trânsitos na vida que estamos denominando de potência da multidão na relação corpo-obra-mundo. Nessa perspectiva, a política só pode ser

compreendida na imanência e na relação entre tais modos da natureza que são a diversidade e multiplicidade de corpos. Assim, os desdobramentos do encontro das obras e dos corpos somente podem ser entendidos, desde que efetivamente consideremos o âmbito relacional, visto que: “A ordem da natureza é ordem das conexões entre os seus modos, conexões estas que fazem de cada um deles uma teia de efeitos e afetos [...]” (AURÉLIO, 2009, p. XLII). Dessa maneira, os choques afetivos promovidos pelos encontros corpos-humanos e corpos-obras, oportunizam uma potência da multidão capazes de engendrar novos corpos na relação com o mundo. Segundo Spinoza, quando os corpos realizam alianças com outros corpos, essa nova força que os compõem conferiram a eles um aumento de suas potências de ação, instaurando assim, uma maior potência de vida (SPINOZA, p. 2009, p. 18).

É nesse encontro afetivo dos corpos-humanos e as obras de arte, que na emergência da experimentação afetiva, operam deslocamentos que reconfiguraram e transmutaram os corpos, na ampliação do seu movimento sensível em que a vida parece mais presente e vibrante nos corpos. Nessa perspectiva, a multidão das quais são compostos os próprios corpos se intensificaram no encontro com a multidão sensível da composição da obra de arte, fazem elevar uma proliferação de afetos que em potenciação constituem modos singulares de transitar no mundo, aumentando a potência de vida dos corpos, que provavelmente não seria possível de outra maneira, no encontro estelar da multiplicidade de potências. Tendo em vista, o movimento contínuo da vida, a produção de diferença e a conflitualidade da qual se constitui o político, Spinoza considera a multiplicidade o alicerce fundamental para garantia de estabilidade potente da vida no cosmo, pois é na constante mobilidade dos corpos no curso da vida que se firma uma variação e a invenção de novos modos de estar no mundo (AURÉLIO, 2009, p. XLIII-XLVIII).

No desenvolvimento de uma política da obra de arte é fundamental a compreensão da multiplicidade de naturezas da qual é composta, pois uma obra coloca em operação uma porção do mundo. É nele que o artista distribui seus próprios afetos no movimento de eternidade e de contínua mutação que marca a vitalidade dos corpos no cosmo. Por conseguinte, o encontro do corpo-obra com o corpo-escrevente, supostamente humano, imprimem um movimento do comum na multidão de corpos de que são feitos. Trate-se de um comum empreendido pelo direito natural em potência nos seus corpos e do movimento de liberdade na concepção do ser como produto da potência, onde a vida se expressa em uma prática de singularidades que se atravessam mutuamente na relação dos corpos (AURÉLIO, 2009, p. LV-LXIII). Configura a produção de novos corpos e a potencialização do movimento da vida. É como diz Aurélio, fundamentado em Spinoza:

[...] [O] sentido da política reside no fato de os homens se conduzirem menos pela razão que pelos afetos. Se a multidão é de fato um conceito da maior importância na sua filosofia, é porque ela permite pensar o direito como expressão e ordenação da coexistência de uma multiplicidade de indivíduos, cada um deles com o seu direito natural. Na medida em que é expressão, ou, mais espinosamente, modificação, o direito conserva consigo a sua causa imanente, que é a multidão. E da mesma forma que a substância é causa imanente dos modos, a potência da multidão é causa imanente do direito comum (AURÉLIO, 2009, p. XLIII-XLVIII).

Em outras palavras, é na multiplicidade dos corpos que a vida se reinventa e se vitaliza, onde a obra de arte é um dos modos mais profícuos, pois apresenta nela uma inerente mutação dos processos da vida. A arte é sempre um lembrete e um convite para ascender a nossa vitalidade no mundo e não nos conformarmos com a burocracia do cotidiano e das relações, aos quais estamos aprisionados. Uma política afetiva que não se limita ao corpo mobilizado, mas de que este é mais um na potência da multidão que pode fazer transmutar o mundo ou, ao menos, aqueles com quem compartilha a experimentação do cosmo.

Esse regime político da ação da obra de arte através da investigação dos afetos desencadeados na relação corpo-obra será detalhado e analisado a partir de três universos poéticos distintos. No Capítulo 1, o corpo-escrevente volta a sua atenção para o trabalho fotográfico de David Glat, fotógrafo brasileiro, e aponta como o seu trabalho reorganiza o barroco na cultura visual contemporânea, pelo tratamento da imagem como um dispositivo que faz variar a relação do visível e do invisível, a partir da conexão máquina-artista-monumento e da fenda que os colocam em contato com o universo, que engendram o singular que compõe a obra. Além disso, analisamos o regime da cor que agencia na imagem um movimento de dilatação e expansão, que estimulam os corpos a mergulhar no deslocamento variativo das dobras e curvas, que multiplicam o advento de novas imagens em composição com os corpos. Desse modo, criando novos modos de perceber, agir e inventar a experimentação da vida e do mundo.

No Capítulo 2, o foco será a obra do artista brasileiro Hélio Oiticica, a partir do recorte dado em sua obra pela exposição “Hélio Oiticica – Estrutura, Corpo, Cor”, no Espaço Cultural Airton Queiroz, na Universidade de Fortaleza – UNIFOR no período de 26 de janeiro a 1º de maio de 2016. Traçamos um sobrevoo por várias obras do artista que compreendem a sua produção nas três décadas que esteve em atividade. Assim, descrevemos como o virtual operava no seu corpo um processo de invenção que permitia a produção de singularidades por meio das proposições-obras que agenciavam o advento do corpo-invenção, deslocados dos valores artísticos e sociais que reprimiam os corpos no âmbito da sociedade. Na sequência, as proposições-obras são compreendidas como um movimento de gaseificação da cor que sublimam no espaço-tempo uma atmosfera colorante, denominada aurora boreal. Na

experimentação do corpo-invenção que sob a égide da função háptica emerge o suprassensorial que irrigam nos corpos sensações de vida, que culmina em uma transmutação de uma política de desencarceramento do corpo. A favela como coleta *in loco* da matéria-prima que compõem as proposições-obras do artista, na criação de uma antiarte, uma desestetização e uma impressão de uma ação anticolonialista das obras. Em que constrói uma aproximação das relações entre arte e vida, que privilegia a experiência cotidiana. A favela apresenta-se como um elemento crucial na ruptura com ideais burgueses, eurocêntricos e civilizatórios, que possibilitavam seu engajamento marginal. Desse modo, o mergulho virtuosensorial do trabalho de Hélio Oiticica é a força motriz do engajamento afetivo-político dos corpos no processo que emerge a potência de vida.

E, por fim, no Capítulo 3, o corpo-escrevente se detém na poética cênica articulada com espetáculo coreográfico *De-Vir* da Cia Dita, da cidade de Fortaleza, tendo em vista o exercício que este trabalho cênico realiza na exploração das fronteiras entre o humano e animal, fundindo-os nos corpos-cênicos um movimento de devir-animal. Assim oferece novas configurações corporais para uma crítica do humano e do não-humano. Desse modo, desestabiliza o regime de supremacia e superioridade do humano, que sugere o humano como um *continuum* animal. Por conseguinte, a animalidade dos corpos ativa um processo de intensificação da vida, no deslocamento animalesco que o corpo-cênico configura no gesto cênico da obra. Tal empreendimento, aponta para uma política animal no *continuum* da vida, que dissolve a fronteira que delimita entre o humano e o animal. Uma poética do gesto que transmuta na experimentação dos corpos, uma ampliação dos processos vitais, que dissipa a cristalização de regimes de verdade e que abre nos corpos um campo para a proeminência da vitalidade.

À grisa de conclusão, a dissertação apresenta ao longo da escrita um movimento corpóreo no *continuum* da vida. Em um processo de contínua invenção de modos novos de estar no mundo, de criações que são a ação mesma da potência de vida. Onde as obras carregam um potencial de mobilização no encontro com os corpos, em uma atividade virtual-real de sua materialidade no deslocamento ressonante na relação com os corpos. Desse modo, os corpos são convidados ativamente a fabular a sua relação com mundo pela dinâmica afetiva que traçam com as obras de arte, na produção de lastro de singularidades próprios ao movimento da vida.

2 “PÉROLAS IMPERFEITAS” A VIRTUALIDADE DA DISTORÇÃO

“Apesar das aparências, não há mais história a ser contada, as Figuras são libertadas de seu papel representativo, entram diretamente em relação com uma ordem de sensações celestes. [...] As Figuras se erguem, se dobram ou se contorcem, libertas de qualquer figuração”. (DELEUZE, 2007, p. 18)

Em junho de 2010, estive em uma exposição de fotografias no Espaço Multiuso, atualmente Multigaleria, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza. Nessa época, eu tinha finalizado o primeiro semestre do curso de psicologia e integrava um grupo de estudos que investigava a subjetividade a partir de estéticas de diversas linguagens da arte e outros campos do conhecimento: desde o livro, originalmente dissertação, *A dança possível – ligações do corpo numa cena*, de Rosa Primo, até pesquisas sobre gato em uma perspectiva do inconsciente junguiano, dragão na mitologia europeia, a performance estética da cantora americana Lady Gaga e uma pesquisa de campo com o hip hop que acontecia aos sábados abaixo do planetário no Dragão do Mar, posteriormente tornado artigo apresentado no Mundo Unifor, pesquisas realizadas no grupo de estudos. Além disso, encontrava-me em contato, ainda muito inicial, com o pensamento de Gilles Deleuze, por meio do livro escrito juntamente com Félix Guattari, “O que é filosofia?” (1992) e familiarizando-me com práticas de arte como *bodyarte* e trabalhos artísticos que envolviam inclusive a contaminação com o vírus da hepatite, por exemplo. Estes últimos deixaram-me muito intrigado, bastante tomado e surpreso com a existência de tais expressões artísticas. Diante desse contexto pessoal, eu e um colega da turma de psicologia, que também integrava o mencionado grupo de estudos, fomos à exposição denominada “Pérolas Imperfeitas” do fotógrafo David Glat, no espaço acima mencionado.

Já havia quase três anos que residia aqui em Fortaleza e, ao menos dentro do meu repertório de lembranças, era a primeira vez que visitava uma exposição. Numa tarde de sol brilhante, como é característico da cidade, provavelmente vindo de um encontro do grupo de estudos, o citado colega e eu adentramos o Espaço Multiuso e percorremos a exposição. Observávamos e conversávamos conjuntamente sobre cada obra. Quando chegamos a uma fotografia do altar de uma igreja, denominada “Altar Mor da Igreja de São Francisco” (ANEXO A, p. 139), comentei: “parece a visão do inferno”. Ao falar isso e observar atentamente a obra, fui atravessado por um forte afeto que tomou meu corpo desde a região abdominal até abaixo dos ombros. Uma sensação de estranhamento que nunca havia experienciado e para a qual jamais consegui apresentar um significado.

A exposição “Pérolas Imperfeitas” é um trabalho que surgiu a partir da perspectiva do fotógrafo David Glat de realizar uma intervenção artística no patrimônio histórico e arquitetônico da cidade de Salvador, no Estado da Bahia, a partir da fotografia. David Glat, nasceu no Rio de Janeiro em 1946, em uma família de judeus e imigrantes poloneses. Viveu no Rio de Janeiro até os 30 anos, quando resolve residir em Salvador – BA. Iniciou o trabalho de fotógrafo, aos 24 anos, ainda, na capital carioca. A maior parte da sua carreira, por razões econômicas foi voltada para o mercado publicitário. No entanto, ressentia-se muito, pela escassa liberdade criativa na publicidade. Em decorrência disso, na década de 1990, conciliou a atividade publicitária com o trabalho de design gráfico, na indústria fonográfica, onde tinha uma maior liberdade de criação. Com a decadência desse segmento, voltou a se dedicar somente a publicidade. No ano de 2003, percebe que o trabalho publicitário já não tem uma rentabilidade satisfatória. Assim, deixa a publicidade para desenvolver sua motivação inicial na fotografia: o trabalho autoral. No mesmo ano, acontece sua primeira exposição, Soterurbanoramas, no Teatro Castro Alves em Salvador. Em 2006, apresentou no 13º Salão do MAM a foto-instalação Torta Xadrez II, pelo projeto Tortas Panorâmicas. Já em 2009 ocorreu no Museu de Arte Moderna – MAM, em Salvador, a exposição “Pérolas Imperfeitas”, que percorreu mais cinco capitais do país no ano seguinte. Atualmente, Glat se dedica a itinerância pelo Brasil de sua coleção de brinquedos populares, que possui mais de 3.000 peças, com o intuito de viabilizar a criação do Museu do Brinquedo Popular (GLAT, 2018).

As obras apresentadas na exposição consistem, portanto na intenção do artista em promover um exercício barroco fundamentado em uma linguagem visual contemporânea, tendo em vista produzir a desconstrução da “imagem convencional institucionalizada deste patrimônio”, como afirma o fotógrafo (GLAT, 2010).

Na exposição, foram apresentadas dezesseis fotografias que marcam a história de Salvador, desde a colonização da cidade. As fotografias possuem uma forte marca religiosa em sua maioria, remetendo ao catolicismo. São imagens de igrejas católicas, desde seu interior, fachadas, altares, tetos, santos, anjos e conventos, além de fortes com denominações de santos católicos e lugares históricos da cidade. É característico, ainda, nessas obras, a representação de uma arquitetura barroca, a qual, todavia o artista manipulou com imagens de outros monumentos históricos que precedem ou são posteriores à chegada do barroco na cidade, sem qualquer referência a este seu movimento de manipulação.

A técnica aplicada no registro do patrimônio histórico promoveu uma desconstrução das imagens convencionais e institucionalizadas pelo discurso visual dominante sobre o barroco brasileiro. O artista afirma que sua proposta era trazer o barroco com uma

visualidade contemporânea. A intervenção realizada na captação das imagens se deu por meio do conceito de “fotografia expandida”, que segundo Glat foi desenvolvido pelo prof. Rubens Fernandes Jr., que ressalta o processo criativo, a arte fotográfica, coloca a imagem em expansão, amplia e disponibiliza a multiplicidade de procedimentos, com a intenção de produzir um efeito estético perturbador (FERNANDES JUNIOR, 2006, p. 11).

É provável que a intencionalidade estética do artista tenha me atravessado e gerado uma experiência estética em mim. É importante ressaltar que entendo experiência estética como o afeto que a obra agencia no corpo de forma a deslocá-lo das sensações comuns do cotidiano. Isso significa que a obra toma o corpo e o faz mergulhar no campo das sensações que não podem ser significadas com os repertórios cognitivos disponíveis. Desse modo, ao olhar a fotografia e afirmar que a distorção da obra seria a “imagem do inferno”, criou-se um tipo de relação intensa entre o corpo-escrevente e a obra que nos colocou em contato de tal maneira que produziu um efeito no corpo. É provável que isso não se restrinja apenas à relação corpo-obra, mas também à relação do corpo com o mundo.

O mundo aqui deve ser compreendido como um nível de atravessamento de singularidades que formam mundos, em concordância com o pensamento de Gilles Deleuze, em que o indivíduo é inseparável de um mundo. Para o filósofo francês, um mundo se constitui por singularidades, em que estas apresentam duas categorias de compreensão: sua existência e sua natureza, onde esta se expande numa orientação determinada ao longo de “uma linha de pontos ordinários” (DELEUZE, 1974, p. 113). A segunda vertente, já se trata de um princípio de produção das singularidades. Na perspectiva de Deleuze, o mundo é constituído de um ponto singular que se estende em uma série de ordinários, onde as séries estão em convergência até à adjacência de uma singularidade diversa. De acordo com o autor:

Um mundo envolve já um sistema infinito de singularidades selecionadas por convergência. Mas, neste mundo, constituem-se indivíduos que selecionam e envolvem um número finito de singularidades do sistema, que as combinam com aquelas que seu próprio corpo encarna, que as estendem sobre suas próprias linhas ordinárias e mesmo são capazes de reformá-las sobre as membranas que colocam em contato o interior e o exterior. [...] [A] mônada¹ individual exprime um mundo segundo a relação dos outros corpos ao seu e exprime esta própria relação segundo a relação das partes de seu corpo entre elas. Um indivíduo está pois sempre em um mundo como círculo de convergência e um mundo não pode ser formado e pensado senão em torno de indivíduos que o ocupam ou o preenchem. [...] O poder de reformação não é concedido senão aos indivíduos no mundo e por um tempo: justamente o tempo de seu presente vivo em função do qual o passado e o futuro do mundo circundante recebem ao contrário uma direção fixa irreversível (DELEUZE, 1974, p. 113-114).

¹ Ver DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.

Para Deleuze (1974), portanto, as singularidades se efetivam simultaneamente em um mundo e nos indivíduos que compõem este mundo. Essa efetivação configura uma seleção em vista de uma diretriz de convergência. “[E]ncarnar-se em um corpo, tornar-se estado de um corpo” transforma-se pontualmente em “novas efetuações e novos prolongamentos limitados”. Essas efetuações são também expressos que pertencem apenas “ao mundo individuado e aos indivíduos mundanos”. Em vista disso, os movimentos de efetuações são invariavelmente e simultaneamente “coletiva e individual, interior e exterior etc” (DELEUZE, 1974, p. 114).

Ainda, na perspectiva do autor, o mundo expresso é constituído de afinidades diferenciais e de singularidades circunvizinhas. Por conseguinte, um mundo é engendrado exatamente nas séries fundadas por cada singularidade convergente com outras singularidades a que estão submetidas. Então, a convergência de séries define uma noção de compossibilidade como síntese de mundo. A ocorrência do contrário, ou seja, as séries divergentes, dão início a outro mundo, que por sua vez é impossível ao primeiro. Com isso, cada mundo, terá em seus indivíduos a expressão de todas as singularidades deste mundo, no entanto cada um não exprime com nitidez tais singularidades, mas apenas a quantidade que estão nas adjacências, as quais constituem e “se combinam com seu corpo” (DELEUZE, 1974, p. 115).

Desse modo, em suma, os indivíduos são constituídos das singularidades convergentes que compõe seu mundo, onde este é somente expresso pelos indivíduos. É importante ressaltar que os mundos impossíveis, não obstante sua impossibilidade, compreendem algo de comum, que estabelece relações entre os vários mundos em fronteiras que ultrapassam as divergências e os indivíduos que os compõem, formando contato entre os diversos mundos e individualidades tais que abrem um campo de possibilidades. Desse modo, os indivíduos são constituídos por seus mundos e os diferentes mundos que se cruzam e ampliam seu campo de possibilidades (DELEUZE, 1974, p. 115-119).

O capítulo que segue procura, a partir da experiência de deslocamento estético-afetivo relatada acima, acolher e investigar as implicações destas ideias preliminares para uma crítica da obra de arte como modulador dos afetos do corpo e, portanto, como provocador das relações corpo-mundo.

2.1 A distorção labiríntica

A distorção labiríntica é o estudo da obra enquanto um modo estético de realizar dobras produzindo modos novos no transito da vida. Em vista disso, experimentamos aqui as

colisões, o movimento e a ação da força da cor, nos corpos afetados pela poética variativa agenciada por “Pérolas imperfeitas”.

2.1.1 Barroco contemporâneo: a colisão barroca

O empreendimento barroco nessa obra inicia-se pelo próprio título da exposição, “Pérolas Imperfeitas”, que remete clara e diretamente a uma implicação alusiva ao barroco, já que a palavra barroco era a denominação empregada pelos joalheiros renascentistas para se referir às pérolas irregulares e defeituosas (MARINHO, 2010).

Ao delinear uma analogia entre a origem da palavra barroco e o procedimento artístico de Glat que resulta na produção de fotografias em diversas gradações de distorções, podemos vislumbrar em sua obra na referida exposição, sob uma perspectiva moderna, as fotografias como defeituosas, irregulares, bem como a ausência de destreza do fotógrafo, erro no manejo da máquina, distorções que extinguiria qualquer utilização dessas imagens, meros objetos de descarte, fotografias imperfeitas. No entanto, não é essa leitura que nos interessa, mas sim a emergência de uma estética barroca contemporânea que David Glat cria na imagem, a fotografia imperfeita. Assim, os fotógrafos outrora poderiam referir-se à fotografia como pérolas designadas barrocas do século XVIII. No entanto, é a visualidade barroca contemporânea que o artista traz para a fotografia.

Além disso, o barroco não pode ser reduzido a uma imperfeição ou uma distorção, mas a uma esfera poética da arte. É isso que Glat produz quando emprega a distorção na fotografia, uma maneira de produzir “dobras”. Esta é a marca que, segundo Gilles Deleuze (1991, p. 13-14), caracteriza o barroco, uma capacidade de dobrar infinitamente:

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não pára de fazer dobras. [...] Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço barroco é a dobra que vai ao infinito. [...] as dobras segundo duas direções, segundo dois infinitos, como se o infinito tivesse dois andares: as redobras da matéria e as dobras da alma. Diz-se que o labirinto é múltiplo, etimologicamente, por que tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras. Um labirinto corresponde precisamente a cada andar: o labirinto do contínuo, na matéria e em suas partes, e o labirinto da liberdade, na alma e em seus predicados. [...]

Essas características são engendradas na obra de Glat, mas em muitas fotografias o barroco arquitetônico baiano já se encontra presente. É assim que o artista cria e lança o barroco sobre o barroco, a dobra sobre a dobra, o infinito sobre o infinito, o múltiplo sobre o múltiplo, e segue desbravando um processo de intensificação do barroco que o torna contemporâneo. Glat

produz no encontro do barroco com o barroco a multiplicação da dobra que a torna uma potenciação ao multiplicar o infinito pelo infinito. Essa operação não cessa de acontecer, potencializando a ação da obra ao reatualizar o barroco na contemporaneidade.

Isso pode ser visualizado nas fotografias. Em *Altar Mor da Igreja de São Francisco* (ANEXO A, p. 139), a ação barroca empregada pelo artista na distorção da imagem aparece na sua parte superior, onde podemos perceber que a mancha engendrada pela distorção cria uma nova imagem a partir da imagem por meio da dobra impressa pelo dispositivo fotográfico. Daí o aparecimento da fagulha que incendeia o altar e se dirige ao teto, produzindo uma visão do inferno. Há ainda, uma dinamicidade que se apresenta na exposição, pois a distorção se modifica de obra em obra, fazendo variar o próprio dispositivo barroco. No caso, da *Fachada da 3ª Ordem do Carmo* (ANEXO B, p. 140), a distorção surge nas laterais da fotografia de forma descontínua encaminhando para o centro vertical da imagem, formando dois edifícios Copans, como o da cidade de São Paulo-SP, imprensando a fachada da igreja. Já a fotografia do *Forte de São Marcelo* (ANEXO C, p. 141), diferente das duas primeiras, não apresenta uma arquitetura barroca, mas carrega em si a irregularidade das nuvens e das águas marítimas que se fundem no exercício barroco de Glat, produzindo uma tsunami céu-mar, que não se fundem ao monumento histórico fotografado, mas que multiplica as dobras que se apresentam na natureza. Nesta última obra, o artista parece situar o homem em seu devido lugar, pois, para Deleuze o barroco não é uma invenção humana, mas um complexo sistema de inter-relações da natureza que atravessa o homem convidando-o a participar da produção de dobras. A dobra criada pela natureza é abordada por Deleuze, como decorrência de ação engendrada por um complexo sistêmico obtida a partir das relações dos elementos como vento, água, fogo e terra, que são alguns dos componentes do sistema capazes de engendrar dobras (DELEUZE, 1991, p. 18), sendo evidenciados na fotografia do *Forte de São Marcelo* (ANEXO C, p. 141) em que as interações desses elementos são capazes de produzir dobras que formam as nuvens e os movimentos dos mares.

As dobras produzidas pelo procedimento fotográfico do artista criam uma multiplicação das imagens, oriunda da variação barroca potencializada na própria obra em meio à distorção, sem cessar de variar e engendrar novas imagens. Tais imagens são possíveis não propriamente pela ação do artista, mas pela disposição do mesmo e do seu dispositivo tecnológico para o atravessamento de “[...] forças plásticas que passam por organismos que já existiram”, sendo que são forças materiais que proporcionam a dobra orgânica, obtendo uma “[...] matéria única uma matéria orgânica [...]”, na perspectiva de Deleuze (1991, p. 20). Essa é uma variação do infinito que as fotografias de Glat são potentes em realizar. “Pérolas

Imperfeitas” são o infinito encontrando-se com o infinito que eleva o infinito a uma potência de variação do próprio infinito.

No trabalho de visualidade contemporânea desenvolvido por Glat, podemos vislumbrar o empreendimento barroco de dois infinitos, ou seja, a presença de dois andares. Na fotografia *Altar Mor da Igreja de São Francisco* (ANEXO A, p. 139), a linha invisível que demarca a fronteira entre os dois andares encontra-se bem definida. A obra que põe em distorção a parte superior da imagem mantém a parte inferior intacta do procedimento visual hodierno. No entanto, a multiplicação do infinito exercido pela dobra contemporânea praticada pelo artista intensifica o processo de indiscernibilidade, que aumenta a força de interação dos dois andares. Segundo Deleuze (1991), os dois andares se relacionam. No entanto, o andar inferior é composto pela matéria e suas redobras, enquanto o andar superior é destinado às almas e suas dobras, sendo que entre os andares há uma dobra que os separa, mas, no entanto, estão sempre juntas, pois a alma projeta a partir do andar superior na matéria inorgânica que em contrapartida remetem às almas. O andar superior é um lugar para almas elevadas, ditas racionais (DELEUZE, 1991, p. 14-27).

Como se pode empreender da leitura da fotografia *Altar Mor da Igreja de Francisco* (ANEXO A, p. 139), na parte inferior ou no primeiro andar, podemos perceber o piso barroco da igreja como esfera do conhecido que pode ser trafegado com segurança, nada mais é que uma variedade arquitetural barroca que pode ser reconhecida como um objeto existente no mundo. É um convite para adentrar a igreja pelo espaço pavimentado e seguro, sendo assim, um lugar institucionalizado do objeto fotografado. Ou seja, o fato visual convencional, sendo isso que seduz inconscientemente na obra, fator preponderante para o estabelecimento relacional com a fotografia, em que o piso barroco é o tapete que pavimenta a passagem que possibilita o caminhar na direção da obra. Há ainda uma escada que conduz ao altar. A imagem vai capturando e seduzindo pelo brilho reluzente do dourado. Chega-se ao andar superior e mergulha-se no dourado pela fagulha instituída pela distorção. Há um instante de desorientação, efeito do encontro do infinito proporcionado pela dobra barroca presente no altar com o infinito fagulhar da distorção fotográfica. Ocorre o encontro de infinitos e a potencialização de uma zona de indiscernibilidade entre o primeiro e segundo andares, que se dá pelo deslocamento visual da imagem possibilitada pela porção inferior que media o acesso à porção superior distorcida. A ação do artista intensifica a relação entre os andares, torna-os mais próximos, ativando uma maior “[...] afinidade da matéria com a vida, com o organismo” sob a ótica Deleuze (1991, p. 18).

Na fotografia da *Fachada da 3ª Ordem de São Francisco* (ANEXO B, p. 140), a obra dissolve a linha que circunscreveria a fronteira entre os dois andares. A imagem em distorção promove uma ascensão da suposta porção inferior da fachada para a porção superior. O artista inicia um processo de radicalização do movimento barroco e principia estabelecer um maior contato que reduziria a distinção entre o primeiro e segundo andares.

Na imagem podemos perceber uma parte integrante da fachada da igreja, a partir de uma linha vertical não distorcida, que se apresenta junto à fachada principal. Aparentemente há uma escadaria que conduziria ao acesso da igreja, em que a distorção da imagem não permite afirmar com segurança, porém pode-se afirmar que seria uma porção inferior da fachada que o procedimento utilizado pelo artista eleva para uma turbidez entre a porção inferior e a fachada principal. Isso é consequência do método que marca caracteristicamente um dos traços peculiares do trabalho de David Glat, paradoxalizar a relação entre o visível e o invisível: à medida que o artista torna visíveis objetos que jamais seriam vistos ao olho humano, invisibiliza aquilo que o olho humano seria capaz de alcançar. É isso que acontece na imagem da fachada, uma impossibilidade de reconhecer a imagem anterior à distorção, privilegiando o lugar da invenção e da quebra dos valores instituídos na arquitetura barroca moderna. Ingressando uma variação das constantes de verdades estabelecidas pela sociedade moderna, esta poética fotográfica permeabiliza a fronteira-dobra que distinguiria os dois andares a ponto de não conseguirmos conceber uma fronteira que delimite.

Isso é acentuado ainda mais na fotografia *Forte de São Marcelo* (ANEXO C, p. 141). Inicialmente, o primeiro detalhe que chama atenção, como mencionado anteriormente, é o fato de não se tratar de um monumento barroco, no entanto, pode-se tracejar uma linha divisória turva, que indicaria a existência de uma dobra que evidenciaria os dois andares, o céu na porção superior e o mar na parte inferior. Estes são dois elementos materiais que compõe a obra, além do forte ao centro.

A fotografia mostra uma composição de forças entre céu e mar reveladas pelas ondulações e distorções neles presentes, que mostram a dobra com relativa plasticidade, tensionando a presença de céu e mar nos dois andares. No prisma de Deleuze (1991), são “forças plásticas da matéria” que são capazes de organizar as massas realizando uma “síntese orgânica” que carregam em si uma alma sem a qual os organismos não teriam competência para “dobrar-se ao infinito” (DELEUZE, 1991, p. 25). Isso faz com que a natureza qualitativa desses elementos se modifique na relação projetiva existente entre céu e mar, pois são objetos constituídos por dobras e que se relacionam expressivamente. Todavia, é importante ressaltar que Deleuze aponta para a presença da alma em todos os componentes da matéria: embora a

alma tenha seu organismo reduzido por sua capacidade de dobrar, são “forças primitivas ou princípios imateriais da vida” (DELEUZE, 1991, p. 27).

Há ainda, algo que coincide com a *Fachada da 3ª Ordem do Carmo* (ANEXO B, p. 140), o centro vertical da obra está intacto de qualquer distorção. Ou seja, há uma parte da composição da obra que preserva suas características iniciais, sem qualquer modificação visual. Particularidades que são próprias da exposição do artista, que torna o trabalho mais perturbador, por proporcionar o choque estelar entre o barroco moderno e o barroco contemporâneo, um encontro de infinitos.

Esse é o modo de dobragem peculiar em Glat, que se dá por meio de distorções – as dobras glatianas – que transformam as dobras do barroco moderno ou as dobras da matéria em um barroco contemporâneo. Uma ação epigenética sobre o barroco que proporciona uma multiplicação das dobras que a infinitizam, dando-o uma visualidade contemporânea pretendida pelo artista. É a criação de uma força contemporânea que torna as fronteiras dos andares com intensas permeabilidades, tendendo-as a um processo fusional que atua sobre a vida, potencializando-a em toda a sua expressão. É um radicalismo da ambiguidade barroca tamanha a sua turbidez.

A distorção da imagem na obra de Glat emerge da produção de infinitas curvas engendradas pelas colisões do barroco, presentes nos monumentos fotografados, com o barroco contemporâneo gestado pela relação artista-máquina-monumento. Desse modo, cria uma materialidade travertina que parece fazer vazar a linhas sinuosas das fagulhas que se apresentam na imagem, que fluem para engendrar a distorção, onde a própria distorção produzida desencadeia o surgimento de vibrações completamente novas na imagem. Isso faz com que a tendência da matéria no barroco moderno ao transbordamento, na perspectiva de Deleuze (1991), seja extravasada no barroco contemporâneo, causando um transbordamento virtual-real.

Na obra *Altar Mor da Igreja de São Francisco* (ANEXO A, p. 139), os caminhos que as fagulhas seguem em curvatura atravessam a borda da fotografia do lado direito e algumas delas reaparecem mais acima onde voltam a transbordar. O mesmo acontece do lado esquerdo em que a fagulha parece fazer um movimento de retorno quase como um redemoinho. É uma promoção de rupturas de fronteiras e quebra da circularidade em que se imbricam a íntima relação existente entre alma e matéria em todos os campos da vida, em que a fagulha surge num processo contínuo de visibilidade e invisibilidade gerado pelas infinidades de curvaturas produzidas.

É isso que a distorção nas fotografias de Glat cria; infinitas curvas que são os dobramentos multiplicados pelo encontro barroco e isso faz com que a fagulha seja composta

por infinitas curvas que por sua vez encontram outras curvas advindas de outras fagulhas que compõe a distorção da imagem. É essa a multiplicação realizada pela poética visual de Glat, que opera a multiplicação das dobras entre si, compondo uma imagem que por seu turno é virtual, uma vez que permanece em contínuo movimento.

Na *Fachada da Ordem 3ª do Carmo* (ANEXO B, p. 140), a obra realiza uma variação da distorção na direção superior e para frente, tendendo transbordar para fora da fotografia na direção de quem a observa e não para os lados como acontece em *Altar Mor da Igreja de São Francisco* (ANEXO A, p. 139). Nessa curvatura, que se assemelha a uma sequência de S na direção superior que parece formar uma escadaria difícil de ser trafegada, a qual anteriormente já fez lembrar o edifício Copan de Oscar Niemeyer, aponta para a composição do infinito praticado na imagem, ou seja, para as inúmeras possibilidades de construções imagéticas criadas pela dobra que se dobra no infinito. A obra se manifesta por vontade própria e se coloca em variação na produção de imagens. Traço presente no trabalho do fotógrafo, que produz curvas que quebram com a fixidez do monumento, capazes de criar tantas imagens quantos forem as curvas no infinito. Já no *Forte de São Marcelo* (ANEXO C, p. 141) as curvas se multiplicam em uma sinuosidade que produzem uma ilusão de ótica sobre o próprio Forte, ao criar uma tsunami que não abala sua estrutura, mas que possibilita uma torção na imagem de tal maneira que impõe uma variação que flexibiliza e rompe com a sua dureza imponente, fazendo fluir a austeridade bélica do Forte.

Deleuze (1991) se fundamenta em Leibniz para discutir a curvatura do universo, que se dá por três aspectos de suma importância para a matéria: fluidez, elasticidade dos corpos e a mola enquanto dispositivo. Argumenta que partes distintas da matéria podem apresentar caracteristicamente uma inseparabilidade, que determinam a ação do movimento curvilíneo de um corpo. E não somente isso, mas que também a pressão de suas adjacências influencia sua dureza. Desse modo, um corpo possui tanto um nível de dureza quanto um nível de fluidez, ou seja, tem efetivamente uma elasticidade, constituindo uma “força compressiva ativa que se exerce sobre a matéria” (DELEUZE, 1991, p. 17). É isso que torna possível que o corpo desempenhe um comportamento de dobrar-se até um infinito.

Com isso, a menor porção da matéria é a dobra. Nesse sentido, para que esse processo seja possível é necessário um dispositivo: a mola. Considerando que cada porção de matéria é um mundo, ou seja, cada corpo, por menor que seja, compõe um mundo, isso corresponde à molabilidade da matéria e, por consequência, estabelece uma conexão entre a matéria e a vida (DELEUZE, 1991, p. 16-18).

As distorções da obra de Glat são consequências das infinitas curvas engendradas pelo dispositivo fotográfico utilizado para o registro das imagens e que a obra permite criar, em vista das propriedades da matéria que possibilitam colocá-la em fluidez, produzindo as dobras. E esse nível de fluidez que é consequência de uma molabilidade da matéria permitem que as dobras coloquem em movimento as distorções que originam no campo da virtualidade em uma variabilidade de imagens no infinito, passíveis de serem atualizados por aquele que a observa e que a obra atravessa.

A curva é ousar para além da visão e englobar o que não pode ser integrado, deslocando o enquadramento moderno. A invenção da obra de Glat é uma curva que retorce multiplicadamente a partir da colisão curva com curva, que gera a distorção. É o destronamento do círculo sugerido por Deleuze (1991). Tal feito não é criado por uma linha que curva e recurva e que não se fecha em um círculo, mas uma linha que deixa de ser linha, para transformar-se em um traçado turvo que produz curvas, sendo a distorção criada pela obra.

Aqui, não se trata mais de um enquadramento, mas de um encurvamento-distorção que desinvisibiliza o invisível. Uma ampliação do que podemos acessar sensorio-cognitivamente, uma produção do novo a cada instante. Isso é o barroco contemporâneo: ir para além do que é possível ver. Na arte moderna, o enquadramento era o regular, a lei. A obra glatiana curviturbidezou. Deslocou a ordem moderna que outrora imperava na arte. A curvatura libertou do encarceramento moderno. A distorção, outrora falha, torna-se agora ampliação das possibilidades. A distorção, a curva-turva, o irregular no irregular. Não é somente a quebra do ângulo reto, do enquadramento ou do arredondamento, mas a distorção da curva-turva.

No entanto, o que torna possível o engendramento da curva e seu potencial de se fazer infinitamente variável, é a inflexão. É somente com a inflexão que surge o singular, o novo, que se multiplica e faz dobra. Segundo Deleuze, “há sempre uma inflexão que faz da variação uma dobra e que leva a dobra ou a variação ao infinito. A dobra é a potência como condição de variação. [...] A própria potência é ato, é o ato da dobra” (Deleuze, 1991, p. 34). Assim, a distorção na obra de Glat surge como a inflexão da lente-máquina que encontra a inflexão do barroco institucionalizado ou da natureza da matéria fotografada, que marca o nascimento da fagulha, prenhe de infinitas curvas geradas pela colisão de inflexões. Como na fotografia *Altar Mor da Igreja de São Francisco* (ANEXO A, p. 139), onde a fagulha surge com maior nitidez como uma produção de uma imagem incendiária, potencializada pela distorção visual contemporânea ao colidir com o dourado do barroco moderno, que possibilita a visualização das fagulhas que tomam conta da imagem, fazendo da distorção a emergência de curvas-turvas infinitas.

Já nas obras *Fachada da 3ª ordem do Carmo* (ANEXO B, p. 140) e *Forte de São Marcelo* (ANEXO C, p. 141), a fagulha surge obscura na dimensão das cores que parecem invisibilizar sua presença. No entanto, emerge oculta, mas visibilizada pelas curvas que se alargam em trajetórias sinuosas: nessas obras, as fagulhas operam na virtualidade.

Na primeira, as curvas engendradas partem da imagem fotografada produzindo sinuosidades de amplitudes relativamente estáveis, não obstante, variáveis, tanto na origem quanto no alargamento produzidos, pois criam curvas e recurvamentos de pontos diferentes da igreja ou mesmo do céu, como pode ser visualizado à direita superior da obra. Na segunda, a sinuosidade manifesta-se de maneira ambígua, ora parecendo partir do centro da obra, ora em continuidade que sofre interferência gravitacional do centro, que efemeramente ganha trajetórias que se assemelham a uma reta alterando o comportamento ondulatório da sinuosidade. Dessa forma, a fagulha explode em curvaturas que aparecerão enquanto distorção da imagem. Distorção que é a dobra singular do trabalho do artista e capaz de estimular singularidades no encontro com aqueles que a obra atravessar. É o novo que surge, enquanto força subjacente da obra no corpo que observa e sente a ação da obra atravessá-lo, deslocando-o da retidão exigida pela sociedade para a curva-turva que aproxima a alma da vida, ampliando-a.

Para Deleuze (1991), é a curva que adquire força para arredondar os ângulos em concordância ao requisito barroco. Porém “a inflexão é inseparável de uma variação infinita ou de uma curvatura infinitamente variável” (DELEUZE, 1991, p. 32). Ou seja, é a inflexão que possibilita à curva sua característica de variabilidade no infinito em que a variação engendra a dobra. Assim, a colisão de inflexões potencializa a condição de variação da curva que multiplica o infinito e intensifica a produção de novas dobras singulares. Por isso, que o encontro de barrocos na obra do artista é multiplicar a ação da obra enquanto potencial de variabilidade singular que lhe confere uma ação de multiplicidade. E, muito mais do que isso, não é a produção de curvas de contornos lineares, mas de curvas que tracejam uma distorção, uma turbidez que revela a fagulha criadora de infinitos, onde a curva-turva visibiliza o que jamais seria possível de ser visto. É uma potencialização da singularidade, como afirma Deleuze ao referir-se a Bernard Cache: “inflexão como singularidade intrínseca” (DELEUZE, 1991, p. 30). Consequentemente, na obra curva-turva de Glat, é uma curva em expansão que multiplica singularidades virtuais, pois surge na fotografia como uma distorção de uma imagem que não foi finalizada e nem sequer se encontra prestes a ser concluída.

Desse modo, a curva glatiana não é a linha no horizonte, mas são as curvas e recurvas no horizonte que possibilitam criar o novo. Aquilo que o homem não alcança, mas que

a curva deixa emergir como um rastro que possibilita alcançá-lo, visualizá-lo. Não importa a inviabilidade de se poder nomear ou atribuir significado. É exatamente isso que possibilita a potência de uma perspectiva nova de mundo, que apresenta a singularidade que engendra multiplicidades e que nos toca, produzindo o novo entre o virtual do encontro obra-corpo-mundo.

A partir disso, inventar perspectivas novas de atuar na vida, haja vista, que as transmutações humanas não são partes de suas construções pessoais e subjetivas, mas aquilo que é capaz de catalisar sua atuação no mundo, aquilo dispara uma invenção. É essa a ação política da obra glatiana. Trazer a distorção, não como objeto de imperfeição, do deformado ou do que dever ser desprezado por uma irregularidade, mas a distorção como potencialidade, como produção de lugares novos de vida. Não como o desprezo do supostamente feio, mas como deslocamento do belo que apresenta outra vida, encoberta pela ideologia da beleza construída pela humanidade ao longo de sua história e que se estabeleceu como verdade na modernidade, como se apenas a estética moderna proporcionasse vida e a criação da obra de arte. A curva-turva no trabalho de Glat é uma das possíveis dissoluções dessas correntes que instiga o homem a desenvolver uma potência de vida que não seria possível sem o atravessamento que a materialidade da arte é capaz de estimular, pelas sensações que lhe são próprias mobilizar.

2.1.2 Movimento: deslocamento não-humano

Depois dessa imersão na composição do barroco moderno e do barroco contemporâneo, uma questão vem à tona: Como essas fotografias foram produzidas? Segundo o artista, a pretensão de desenvolver uma visualidade contemporânea para o patrimônio histórico e arquitetônico da cidade convidou-o a entrar no movimento. Para isso, o artista recorreu ao conceito de “fotografia expandida”, desenvolvido pelo prof^o Rubens Fernandes Jr².,

² Rubens Fernandes Junior nasceu em Rio Claro, São Paulo, em 1949. Possui graduação em Comunicação Social Bacharelado em Jornalismo pela Fundação Armando Alvares Penteado (1976) e Engenharia Elétrica pela FEI (1976). Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002), com a tese intitulada, *A Fotografia Expandida*. Atualmente é diretor e professor titular da Faculdade de Comunicação da Fundação Armando Alvares Penteado. É pesquisador, curador e crítico de fotografia, com importantes trabalhos na área, sendo autor de: *O século XIX na Fotografia Brasileira*; *Labirinto e Identidades - Fotografia Brasileira Contemporânea*; *Papéis Efêmeros da Fotografia*; entre outros.

Fotografia Expandida é um conceito criado por Fernandes Junior para designar a produção fotográfica contemporânea que rompe com o regramento tradicional da fotografia, dando proeminência a dimensão dos processos criativos e aos procedimentos utilizados pelo artista. É uma forma de superação dos paradigmas impostos pelos fabricantes dos equipamentos e materiais, colocando em xeque não apenas o sistema de produção fotográfica, bem como promovendo uma ruptura com a gramática do fazer fotográfico. Trata-se de uma

que lhe proporcionaria uma gama de possibilidades para a realização da obra. Em vista disso, o dispositivo utilizado foi uma câmera rotativa analógica Seitz Roundshot 220, em que empregou o procedimento que o próprio artista define como “movimento no movimento”, onde a câmera gira em torno do seu próprio eixo e o fotógrafo efetua “movimentações intermitentes”. Esse procedimento proporciona atenuar ou intensificar a velocidade mecânica do dispositivo fotográfico, que produz uma diversidade de efeitos apresentados na exposição (GLAT, 2010).

A obra parece dar movimento ao estático e desfazer a fixidez instituída das construções arquitetônicas fotografadas. No entanto, quando se realiza um exercício de pensamento no que se refere ao procedimento utilizado pelo artista, tem-se uma grande surpresa. As fotografias não são registros do patrimônio histórico de Salvador, mas a captura do movimento da máquina, da relação que esta estabelece com o artista e o patrimônio histórico ou monumento que se pretendia fotografar. Na ótica de Deleuze (1983), a imagem é igual ao movimento, não há distinção entre o móvel e movimento executado, nem diferenciação entre o movido e movimento recebido. Por consequência, as imagens são a fusão de suas ações e reações, sendo assim, uma variação universal. Então, as imagens externas agem sobre nós, nos movimentando e nós respondemos restituindo movimento. Assim, temos uma imagem-movimento (DELEUZE, 1983, p. 78). Nessa perspectiva, as fotografias de Glat, são a produção singular do encontro entre a máquina, o artista e o monumento. Não são fotografias do *Altar Mor da Igreja de São Francisco* (ANEXO A, p. 139), da *Fachada da 3ª Ordem do Carmo* (ANEXO B, p. 140) ou do *Forte de São Marcelo* (ANEXO C, p. 141), mas sim a captura em imagem do movimento da lente do dispositivo fotográfico e as intervenções no movimento da máquina realizadas pelo artista, quando são postas em movimento a relação máquina-artista-monumento. É o olho-máquina que condensa, na fotografia, a produção obtida por tal encontro.

E, ainda, não se trata da captura de um movimento que aconteceu, mas de um movimento que permanece em curso. Segundo Deleuze, seria um movimento em ocorrência no presente, um ato de movimentar (DELEUZE, 1983, p. 9). Quando se observa o *Altar Mor da Igreja de São Francisco* (ANEXO A, p. 139), o que se vê na obra impressa é o testemunho do movimento da lente da máquina fotográfica como o dispositivo “olhava” para o altar, ou seja, produzindo movimentos em curvatura que transbordam a imagem e que em parte retornam ao seu campo de registro. Uma ação da máquina quando movimentada mais aquilo com o que

subversão dos modelos e uma desarticulação dos referenciais. Onde o artista inventa o seu processo fotográfico, se deslocando das categorias determinadas pela concepção do aparelho, ao ponto de ultrapassar os limites do dispositivo e interferir nas suas funções (FERNANDES JUNIOR, 2006, p. 11-14).

interage, responde ou reage. Desse modo, as imagens apresentam diversas formas do olho-máquina colocar-se em movimento, como no *Forte de São Marcelo* (ANEXO C, p. 141) em caráter de sinuosidade, que instaura movimentos que combinam céu e mar em ondulações que saltam ao Forte e segue seu movimento no infinito. Na *Fachada da 3ª Ordem do Carmo* (ANEXO B, p. 140), parece realizar um movimento intermitente, assim como a anterior, mas em um deslocamento de baixo para cima, produzindo ondas de amplitudes constantes no concreto da fachada e no céu ensolarado cujo a luminosidade é refletida nas cores.

O movimento que o olho-máquina captura e pode visualizar é algo que o ser humano não é capaz de alcançar. Embora o olho humano seja capaz de realizar movimento, sua retina não possui velocidade para capturar o deslocamento do próprio olhar, não possuindo recursos para enxergá-los. É interessante observar que o olho humano é tão lento que não é sequer capaz de perceber a distorção, no entanto, o olho-máquina tem ainda tamanha lentidão que captura o movimento traçado em forma de distorção. Pois quando o artista realiza movimentações mais lentas ou de maior rapidez na câmera, se refere ao movimento mecânico do dispositivo, sua rotação. Isso é diferente da velocidade de captação da lente da câmera, que é lenta. Por exemplo, quando observamos um beija-flor extraindo o néctar das flores, o ser humano não consegue visualizar suas asas, pois sua retina não possui uma velocidade de captação das imagens que o torna capaz de percebê-la, restando a nós a suposição da presença das asas pelo movimento realizado pelo pássaro tornado imagem circular em grande velocidade. No entanto, o avanço tecnológico permite o registro de imagens capazes de vislumbrar as asas do pássaro, ainda que estejam em movimento.

Na perspectiva de Deleuze (1983), o universo é formado por imagens-movimento, em contínua variação entre si, em uma espécie de estado gasoso, onde as imagens-movimento não possuem eixos, centros, direita, esquerda, alto e baixo. Assim, a imagem e o movimento expressam a identidade da imagem-movimento e da matéria. Para o autor, imagem-movimento e matéria são a mesma coisa. “A identidade da imagem com o movimento funda-se à identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento assim como a matéria é luz” (DELEUZE, 1983, p. 80). Na imagem-movimento, ainda não existe corpo, mas figuras luminosas. Estas por sua vez são blocos de espaço-tempo. Se elas não surgem no campo de visão, é em decorrência de a luz ainda não ter refratado. Isso significa que “o olho está nas coisas, nas próprias imagens luminosas” (DELEUZE, 1983, p. 78-81).

Em vista disso, a obra de David Glat é uma realização fotográfica dos próprios olhos das coisas, em que o artista foi somente um ínfimo olho que avistava de suas digitais em contato com a máquina, que por sua vez se relacionava com o monumento e todos reagem a tais

movimentos continuamente, além da relação do universo que intercedia sobre eles em seu campo aberto. Trata-se de uma capacidade de criação a partir do limiar entre lentidão e aceleração mecânicas e a velocidade de captação da lente. Donde a lente que registra na fotografia as ações e reações produzidas na relação máquina-artista-monumento e seu ponto de abertura ao universo. Uma obra de arte que configura uma habilidade do dispositivo, o qual apresenta modos completamente novos de visualizar os objetos e proporcionar ao homem outras maneiras de perceber o mundo. Em outras palavras, um deslocamento dos recursos subjetivos de apreensão desse mundo.

Deleuze (1983) afirma que a tradição filosófica compreende que a consciência é responsável por dar luminosidade às coisas, ou seja, que a consciência é luz; mas na realidade as coisas possuem uma luminosidade em si, não havendo necessidade nenhuma de uma consciência que as ilumine. Seguindo Deleuze, trata-se justo do contrário: são as coisas ou as imagens que são a consciência, a luz que é a consciência. A consciência humana não passa de uma opacidade que necessita de um “filtro negro” capaz de refletir, sem o qual a luz se propagaria infinitamente, sem qualquer revelação. Então, esse “filtro negro” é responsável por refletir a luz, que gera a imagem especial, a percepção humana.

De certa forma, o próprio Glat reconhece que a obra dispõe de um modo inumano de criação, uma vez que não dispunha de um domínio sobre a produção das imagens. Segundo o artista, as imagens capturadas pela câmera são completamente imprevisíveis e escapa à sua intencionalidade. Uma vez que os efeitos não estão sob o controle do fotógrafo, o artista é obrigado a refazer o registro das imagens várias vezes para a obtenção de resultados mais desejáveis, em algumas obras chegou-se a seis repetições após análise preliminar das imagens. Ainda assim, argumento que se trata de uma imagem não-humana, pois o resultado escapa à sua determinação e à sua lógica racional, pois encontra-se sob o controle do olho-máquina e das relações que este estabelece.

Para Deleuze (1983), o registro da imagem deslocado de uma pose, ocorre em função de um instante qualquer, por se tratar de ações realizadas em instantes não determinados, sendo que a captura é realizada sem qualquer possibilidade prévia. Constitui, assim, uma imagem produzida em um instante singular, que pertence ao movimento, e não a uma atualidade transcendente. Dessa forma, uma produção de singularidades que emerge de valores não-posados, que conferem à imagem um acontecimento, que torna possível a produção do novo. É isso que o procedimento Glatiano é capaz de engendrar na técnica “movimento no movimento”. Uma ação realizada no deslocamento da máquina que faz do movimento empreendido a produção de uma singularidade.

Então, a fotografia nessa obra pode ser descrita como a imbricação de cortes instáveis, a partir do registro que é executado com o dispositivo tecnológico em movimento rotativo à medida que o fotógrafo impõe movimentações na câmera. Desse modo, são produzidas imagens fotográficas que são consequências de tais deslocamentos, como resposta daqueles com quem empreende uma relação de afetação, parcialmente estáticas e parcialmente em movimento ao campo perceptivo da captação. É verdade que o dispositivo está em movimento, no entanto possui uma velocidade de captura que mantém imperceptível o deslocamento rotacional do dispositivo, até que o artista intervenha locomovendo o dispositivo de forma oscilante. Ou seja, na regularidade parcial da imagem, onde estão preservadas a visualidade não distorcida do monumento, guarda-se um movimento que não pode ser percebido, mas está presente na rotação do dispositivo.

Assim, os cortes se tornam instáveis pela ação do fotógrafo, possibilitam a captação do movimento perceptível e imperceptível. Ação que proporciona a ocorrência de um fictício revezamento descontínuo de distorções na captação da imagem. Haja vista a câmera ter o recurso de sustentação do movimento para ampliar sua capacidade de registro para 360°, que permite captar uma imagem estática ou regular, não permitindo a percepção do seu movimento, mas que, no entanto, ao receber a intervenção do artista com variações oscilantes no movimento, a captação do movimento se revela na imagem produzida.

Segundo Deleuze (1983), trata-se de um corte móvel da duração do movimento, o que implica na mudança do todo. Isso é a duração, uma mutação do movimento que demonstra a mudança no todo, ou seja, um corte móvel do trânsito das partes no espaço que transmuta qualitativamente e faz vibrar o todo. Assim, o todo possui uma abertura que o coloca em mudança continuamente, fazendo emergir o novo. Isso implica que o todo é a própria duração que não cessa de mudar. Isso pode ser observado, no *Forte de São Marcelo* (ANEXO C, p. 141), em que o dispositivo realiza um movimento que transita de um extremo ao outro da imagem, no entanto, existindo um intervalo no centro vertical da imagem em que uma regularidade é preservada, gerando uma sensação de repouso. Este repouso é apenas aparente, pois segue seu curso de movimento e abruptamente retorna à ondulação no infinito, onde o brusco movimento é latente.

O artista revela que para obter estes efeitos executou cliques entre dois e três segundos. Nesse intervalo de tempo, perpetrava movimentações na câmera, atingindo o resultado apresentado nas obras. Então, as fotografias não registram apenas as movimentações como também o tempo em que foram realizados deslocamentos no dispositivo. Dessa forma,

as fotografias são registro do movimento e do tempo, enquanto imagens. Nessa obra Glat notabilizou a latência do movimento e o do tempo.

Assim, visualizar as fotografias de “Pérolas Imperfeitas” é perceber o que a imagem oculta e, não é capaz de mostrar com precisão, no caso o movimento e o tempo. No entanto, a distorção sinaliza para um movimento e um alongamento do tempo. Ou seja, como dissemos, são imagens do invisível que apresenta aquilo que o ser humano não é capaz de dar conta no seu repertório subjetivo. Assim, olhar para a obra *Altar Mor da Igreja de São Francisco* (ANEXO A, p. 139) é entrar pela porta da fotografia, ser conduzido pelas cores distribuídas no chão, escalar seus planaltos, parar em seguida, lá no alto, desarranjar sua rede de significados, no movimento e no tempo que não podem ser vistos – já que se encontram em uma dimensão assubjetiva. Estamos diante de um não saber das curvaturas no qual a subjetividade se esconde do movimento e do tempo que caminham no infinito.

Para Deleuze (1983), o ser humano possui um aporte subjetivo capaz de realizar uma seleção daquilo que percebe, ou seja, percebemos a coisa subtraindo o que nela não interessa. Desta maneira, haveria algo que é parte da coisa percebida, uma percepção parcial, subjetiva; e haveria a coisa integral, sendo uma percepção completa, objetiva. Essa percepção filtrada do humano é uma imagem especial do universo das imagens-movimento, que produz uma curva que ordena o campo perceptivo, criando um contorno a partir da ação virtual das coisas sobre nós e nossa ação possível sobre as coisas. É a isto que Deleuze chama de estruturação subjetiva, justo o que o artista burla em “Pérolas Imperfeitas”, fazendo com que surja na percepção humana algo que ultrapassa a organização subjetiva, abrindo assim uma fenda no filtro perceptivo, uma imagem fora do campo de significação.

Então, na obra do artista em discussão, é fotografado aquilo que não se pode ver. São fotografias do invisível, daquilo que a nossa subjetividade não consegue dar conta e, no entanto, pode sentir, como a presença de algo no corpo que não pode adquirir significado exato, mas que gera uma situação em que somos forçados a criar e dar visibilidade a uma invenção que, embora não relacionada com a obra, é força de um deslocamento acionado por ela. A esta conjunção chamamos de uma relação máquina-artista-monumento, enfatizando o não-protagonismo do suposto sujeito da ação, como um campo de multiplicidade que escapa ao seu domínio. Desse modo, observar essas imagens e descrevê-las pelo que aparentemente é mostrado ao humano, é atestar a sua invisibilidade e viajar na criação humana que apresenta uma visualidade inventada. É provável que para o homem, a obra siga para sempre no invisível, sem jamais ser descoberta, pois a lógica do sujeito insiste em não vislumbrá-la – e o mais surpreendente é o ser humano sequer suspeitar disso. A imagem vista, surge de forma

completamente distorcida, pois é a imagem possível ao repertório subjetivo humano, consistindo na distorção que se apresenta enquanto turbidez do obscuro possível ao homem. É a tentativa de criação de um ponto de estabilidade, em vista de uma invenção que o homem desconhece ter criado, pois é efeito instituído pela obra e não pelo humano.

Assim, à medida que a câmera se movimenta e é movimentada, ela relaciona-se com o monumento ao qual a lente se dirige, recebendo de volta um estímulo da estrutura histórica, operando assim, um diálogo desvinculado do regime linguístico e incompreensível às cartografias da significação humana. No entanto, estabelece uma conexão que surge expressa na fotografia. É uma expressão que não cessa de variar por transitar na esfera do virtual, no qual o dispositivo-monumento prossegue o seu movimento no infinito, não obstante a retina humana enxergar uma imobilização que não se coaduna com o movimento contínuo latente na imagem.

Nessa situação, a técnica do movimento no movimento, produz uma ação paradoxal e inversamente proporcional, pois quanto maior sua velocidade de deslocamento, menor sua velocidade de captação do monumento, proporcionando o surgimento das distorções que denunciam a morosidade da lente fotográfica ao produzir o registro. No entanto, as fotografias ganham uma virtualidade potencializada pelo registro lento que conduz a uma sensação de movimento. Ou seja, quando se tem a velocidade de movimento diretamente proporcional à velocidade de captura das imagens, o movimento não é percebido. Desse modo, a captura irregular do dispositivo proporciona o engendramento de uma imagem singular.

A instância singular impressa na imagem capturada em uma diversidade de distorções faz da fotografia de Glat, em “Pérolas Imperfeitas”, uma incursão em um universo oscilante e virtual que enseja uma variedade de efeitos capazes mobilizar e desalojar a subjetividade daqueles que a experimentam. Na fotografia *Fachada da 3ª Ordem do Carmo* (ANEXO B, p. 140), ondulações descontínuas criam na percepção do corpo um movimento sinuoso completamente incomum para uma estrutura de concreto, potencializando a sensação de movimento, fazendo escapar ao corpo o reconhecimento do seu lugar de sujeito, gerando um incômodo. É a captação da criação máquina-artista-monumento que deixa um rastro latente, produzindo uma potencialidade de criação de um novo regime imagético. Condição de produção de infinitos na lentidão perceptiva do dispositivo, que desemboca na sensação de vertigem ou tontura no corpo, a qual se deve não à velocidade oculta do movimento, mas à incapacidade do humano em lidar com o deslocamento repentino do olho-máquina no fenômeno em ocorrência na sua frente. Trata-se de uma sensação que surge de uma falha de filtragem do campo subjetivo, que empreende uma captação fora daquilo que sua subjetividade é capaz de significar, produzindo o estranhamento e o desconforto do corpo interpelado em sua própria

incapacidade cognitiva. Uma lentidão que desencadeia paradoxalmente a sensação de movimento, acionado pelo componente distorcido apresentado pela obra. Um engendramento do singular que desaloja o sujeito do seu aparato cognitivo.

2.1.3 Cor: a modulação da imagem

Um outro aspecto importante da série “Pérolas Imperfeitas” é a dimensão da cor, que emerge como um componente afetivo na obra, dotada de uma força que potencializa a natureza variativa da imagem, fator preponderante de sua mobilização no corpo. Deleuze (1991) afirma que o barroco tem como traço inerente um novo regime da cor. Isso parece reverberar no trabalho de Glat, pois as intervenções às quais submete a câmera fotográfica engendra distorções que estão intimamente ligadas à cor e à sua força de variação.

Quando nos deparamos com a fotografia *Altar Mor da Igreja de São Francisco* (ANEXO A, p. 139), no instante em que os olhos deslizam sobre a distorção, surge a sensação de um incêndio na região superior da obra, principalmente por apresentar a presença de um dourado que surge em matizes diversificados de amarelo, criando a sensação de uma grande variedade de fagulhas na imagem. Então, as curvas criadas pelo manuseio do dispositivo tecnológico, aliado à dimensão da cor, engendram na imagem um deslocamento sensacional que faz vislumbrar, na degradação das tonalidades de amarelo, uma visão de labaredas de fogo. Além disso, ao observarmos o centro da distorção, podemos perceber que o amarelo é mais intenso e brilhante, dando a impressão de um meio como força piro-imagética como faísca chamejante que desencadeou o surgimento da combustão e que se dilata pela imagem em sua porção superior, degradando a intensidade da cor, impulsionando a eclosão de outros matizes.

Na imagem em que a distorção surge no dourado, componente majoritário no altar mor da igreja fotografada, observamos que a cor torna-se uma variável crucial nas redobras que o artista cria sobre o barroco contemporâneo que vibra na matéria. O dourado, enquanto incitação da sensação, é o sangue que faz pulsar a imagem. A expressão do dourado na fotografia tende a ultrapassar a própria obra em um processo de dilatação e expansão, que desencadeia o transbordamento da imagem. É a cor que dá visibilidade à fagulha, pois é responsável pela modulação que dá a imagem a função figural. Como aponta Deleuze:

[...] [N]ão consiste apenas nas relações de quente e frio, de expansão e contração que variam segundo as cores consideradas. Consiste também nos regimes das cores, nas relações entre esses regimes, nos acordos entre tons puros e tons matizados. [...] Há, sem dúvida, um gosto criador na cor, nos diferentes regimes da cor que constituem

um tato propriamente visual ou um sentido háptico da visão (DELEUZE, 2007, p. 152-154).

Segundo Pedrosa, o amarelo é “uma cor quente por excelência”, tendendo “sensivelmente para o laranja” (PEDROSA, 2010, p. 122). A imagem citada anteriormente mostra essa variação do amarelo e seu trânsito no laranja, os quais conferem uma produção de curvaturas que são similares a chamas de incêndio, mas com a distorção, formam filetes dourados que esticam e tendem ao infinito. Sobre esse movimento da imagem barroca, Deleuze argumenta, que a cor é uma maneira de engendrar dobras que distribui em consonância “com a concavidade e a convexidade do raio luminoso ” (DELEUZE, 1991, p. 61). Desse modo, o regime da cor abrasada alia-se à piro-imagem, produzindo uma afetação na composição da relação que estabelece com o corpo, fazendo o amarelo-brasa cruzar regiões sígnicas que faz precipitar imagens virtuais que arrebatam sensações no corpo.

Nas igrejas barrocas, o dourado é muito imponente e marcante, mas Glat não reduz seu trabalho apenas a essa peculiaridade barroca, como argumenta Marinho (2010). É um traço que surge em seis das dezesseis fotografias de “Pérolas Imperfeitas”. No entanto, deslumbra o próprio corpo fazendo-o engajar-se na imagem, desbravando afetos. O dourado é uma cor reluzente por si mesma, mas que ganha maior potência na distorção barroca promovida pelo artista, além do transbordamento que atravessa as bordas da obra e que se lança ao corpo capturando-o na sensação engendrada pela imagem. É afinal a cor que conduz o homem a uma sensação de indiscernibilidade com o mundo, dando existência a uma alma no homem. Pois na ótica de Deleuze e Guattari “a sensação não é colorida, ela é colorante” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217). É a obra que fecunda no homem uma alma e estabelece o engendramento das cores na sua relação com o mundo.

Na fotografia, os matizes de amarelo são intercalados, ainda que discretamente, pelo preto, no trajeto das curvaturas das fagulhas douradas, de onde estas surgem brilhantes pelas sombras negras que o circundam. Todavia, nas bordas e nos cantos superiores, o preto surge com maior intensidade. Isso decorre da própria ornamentação barroca do altar que faz surgir na textura espaços de sombras que ganham um tom mais escuro na distorção. Segundo Deleuze, “graus de sombra que valem como cores” (DELEUZE, 1983, p. 119)

Para Pedrosa (2010), o surgimento do preto em relação ao dourado faz com que este ganhe mais força e vibração. É provável que a combinação vibratória do preto que faz reluzir com maior intensidade a cor, a qual adorna e se torna súdito-cintilador, bem como o encantamento sedutor do dourado, potencialize a criação de um estremecimento virtual que desloca a subjetividade daquele que se dispõe diante da obra.

É importante ressaltar que, de acordo com Pedrosa (2010), o preto possui uma grande capacidade absorvente, sorvendo praticamente todos os raios luminosos que incidem sobre ele. Disso, empreende-se um aquecimento que agita ainda mais a sensação que a obra engendra. Sob o prisma de Deleuze (1983) quando aborda o cinema, a função absorvente da cor é característica capaz de absorver os próprios objetos que aparecem na imagem, inclusive o corpo. Na imagem, a distorção funde-se ao caráter absorvente da cor, fazendo derreter o próprio altar, vitalizando-o, ativando uma força afetiva na fotografia que catalisa uma potencialidade magnética capaz de fazer do corpo daquele que observa, mais uma obra da exposição.

No *Forte de São Marcelo* (ANEXO C, p. 141), a obra engendra novas sensações. O olhar parece perder-se na gradação das cores na imagem, onde mar e céu exercem um movimento de fusão nos matizes de verde e azul, a tal ponto que a edificação é absorvida na imagem pelo encontro das cores, colocando-a em uma condição de quase irrelevância pelo protagonismo que o verde e o azul exercem em seu enlace sinuoso. No entanto, há uma generosidade das cores ao não fazer desaparecer o *Forte de São Marcelo* (ANEXO C, p. 141), no encontro marinho-celeste, interrompendo por um instante a relação virtual-senoide, dissolvendo a continuidade para seguirem no infinito uma sinuosidade descontínua.

Essa relação virtual-senoide-marinho-celeste ocorre não pela presença das cores verde e azul, mas pela relação virtual-sensacional que os raios solares fazem incidir no mundo, acarretando o surgimento da aquarela que emerge na composição da fotografia, que o dispositivo fotográfico oculta de forma mal sucedida. Se a cor é uma operação da virtualidade, já que sua existência no campo de visão é uma relação variável que engana a cognição humana, essa obra gera uma constante manobra escorregadia na subjetividade.

No mar, a cor apresenta matizes diversos no decorrer do dia, transitando principalmente em variações de tonalidades que gravitam entre o verde e o azul. Há uma interação de uma infinidade de fatores que se relacionam na confluência de forças dessa variação, como a incidência solar, reflexo do céu e a própria composição marinha. No entanto, as distorções ondulatórias engendradas pelo dispositivo máquina-artista-monumento criam um movimento que aceleram essas partículas e sua incidência virtual, que estreita a relação do regime das cores, ocasionando uma turbidez sensacional que fusiona o encontro mar-céu, como pode ser observado na imagem, justo no limite do contato virtual-senoide, produzindo um arco-íris de matizes de verde e azul que se curvam na fotografia. Intensifica assim, as camadas cromáticas em uma maior variedade de movimentos e cores que se misturam e se invisibilizam, concomitante à visibilidade que se diversifica em tonalidades cromáticas aparentemente

reduzidas. Ação colorante da cor agenciada pela imagem, catalisando o sensível do corpo para a banalidade cotidiana.

As cores em “Pérolas imperfeitas” estão em processo de contínua modulação. O termo “modulação” é usado por Deleuze, quando afirma que “[...] moldar é modular de maneira definitiva; modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável [...]” (DELEUZE, 1991, p. 36). A obra de Glat está em permanente variação, tendo na cor uma materialidade intensamente variativa e altamente flexível. Como bem coloca Deleuze, “*é antes o material que entra na sensação*” (DELEUZE, 1992, p. 249, grifo do autor).

Na perspectiva de Pedrosa (2010), a mistura do verde com o azul dá origem ao ciano. Assim, o caráter de fusão mar e céu resultaria da força relacional das cores que se intensificam na propriedade do azul ser a mais fria das cores, tendendo a resfriar as cores com que se combina. No entanto, Deleuze e Guattari aborda o azul como uma cor que se designa do infinito, que institui no percepto uma “sensibilidade cósmica” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 234). Na fotografia, surge essa ambiguidade do azul que cria uma sensação de frio e também de uma vastidão na direção do infinito que se irradia da imagem na direção daquele que observa.

Há uma infinidade de situações em que essas cores se encontram e que acabam por estabelecer novas transformações, elos que a imagem denuncia. O azul se perde no infinito celeste enquanto o verde encobre o azul na profundidade do mar, tornando-se uma relação de dubiedade matizada que ilude o corpo na imagem.

As cores têm uma autonomia de comando tanto na imagem quanto no corpo. Segundo Deleuze, a cor não estabelece uma relação de equivalência com o afeto, mas “a cor é o próprio afeto, isto é, a conjunção virtual de todos os objetos que ela capta” (DELEUZE, 1983, p. 149). Nessa fotografia em que sobressai na imagem componentes naturais como mar e céu, a força da cor exerce um fascínio, não de deslumbramento como o dourado mencionado anteriormente, mas de uma flauta que se apodera dos sentidos que descentram o ser humano de seus *a priores* que asseguram sua subjetividade, para embarcar no infinito de variações virtuais engendrados pela obra, e dos quais a própria obra é criada. Se o homem moderno deixou-se destituir da virtualidade que tornava sua condição criativa diante do mundo, a obra de arte talvez seja capaz de restituir esta virtualidade.

A fotografia *Fachada da Ordem 3ª do Carmo* (ANEXO B, p. 140) traz na imagem uma força degradativa das cores muito intensa, que aliada ao próprio posicionamento do dispositivo fotográfico sugere uma tomada de baixo para cima, como que se tratasse de uma edificação bastante elevada – chegando mesmo a conduzir no corpo a impressão de visualizar

um grande edifício brasileiro de Oscar Niemeyer, o Copan, localizado no centro de São Paulo e já mencionado anteriormente. Mas podemos perceber o quanto a força da cor na imagem aflora de maneira significativa para a reverberação do Copan na relação obra-corpo.

Primeiramente, deve-se destacar o movimento ondulatório da distorção da imagem. Este, ao contrário do que acontece na obra *Forte de São Marcelo* (ANEXO C, p. 141), apresenta uma sinuosidade que, mesmo quando quebrada a continuidade no meio da imagem, segue com uma trajetória senoidal, ou seja, um equilíbrio da ondulação em um mesmo padrão de amplitude. No entanto, a cor da região inferior da fachada, ao ser submetida à distorção e esticada na direção superior da fotografia, obtém uma tonalidade variativa que remete diretamente às curvas do edifício Copan. A gradação da cor intercala-se com um tom escuro que vai produzindo os andares de um prédio, além da similaridade da matização com a tonalidade do próprio Copan.

Nas fotografias discutidas, a força da cor portanto ganha um protagonismo pela função figural que exerce a imagem. O potencial afetivo da cor prevalece como variável expressiva no contato virtual com a imagem e a sua latente força de variação, pois a cor instaura o figural que cria tantas imagens quantas forem as maneiras delas mostrarem-se ou a diversidade de modos que se apresentam ao corpo. Para Deleuze, é “a cor que é descoberta como a relação variável, a relação diferencial de que depende todo o resto” (DELEUZE, 2007, p. 138). Desse modo, a cor é o grande propulsor afetivo no desencadeamento sensacional que a obra efetiva no corpo.

2.2 A dobra afetiva de “Pérolas Imperfeitas” na relação com o corpo

A potência variativa agenciada pelas obras na exposição “Pérolas Imperfeitas” tem na sua distorção o grande mote afetivo que coloca o corpo em variação. Não há separação entre dobra, movimento e cor. Todas compõem a distorção, sendo a parcialidade da obra em que o corpo foi atravessado e permanece no que tem de virtual-real. No entanto, não está reduzida apenas a essas três marcas afetivas, por isso parcial, mas a uma ínfima porção de partículas as quais foi possível engendrar na escrita, desencadeada na sensação, disparada pelo estranhamento catalisado pelo afeto. Ao observarmos as obras, ou mais que isso, sermos arrancados do nosso lugar habitual, dobra, movimento e cor já estão na fotografia compondo a distorção, conferindo vitalidade e autonomia à obra.

A distorção é um dispositivo estético que caracteriza a obra, a sua materialidade, que faz dela um monumento e que a permite durar. Para Deleuze e Guattari (1992), a obra de

arte uma vez criada, é capaz de sustentar-se de pé sozinha, pelos afectos e perceptos criados pelo artista, tornando-a um ser de sensação que se conserva em si. Assim, a obra ganha autonomia e passa a existir por si mesma, independente do criador e do corpo. A obra atinge esse nível de sustentação pelo erro, pela imperfeição, pela ruptura com o modelo pressuposto, por aberrações orgânicas, pela dissidência geométrica; tudo isso faz da obra um bloco de sensações, onde circulam afectos e perceptos, sangue que faz a obra pulsar por si mesma (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213-215).

Essa pulsação que guarda a materialidade da obra engendra no corpo o afeto, do qual esse é mero passageiro. Segundo Spinoza, o homem, quando está subjugado ao afeto, não se encontra sob o seu controle, estando submetido à condução do afeto que o atravessa (SPINOZA, 2016, p. 263). Já Brian Massumi (1995) afirma que o afeto é autônomo, deslocado do sistema perceptivo humano, pois é uma ação virtual que escapa ao aprisionamento corporal, tratando-se mais propriamente de um fenômeno cuja velocidade escapa à consciência, mas que ainda assim repercute no real do corpo. Desse modo, a força de atividade do afeto na obra faz dela um corpo estético independente, que fomenta uma repercussão no corpo, segundo a direção da obra.

Isso podemos empreender no encontro deste corpo-escrevente com a obra *Altar Mor da Igreja de São Francisco* (ANEXO A, p. 139), onde o afeto da obra fez atravessar em mim uma ação sensacional que promoveu uma distorção no corpo, tomando todo o seu abdômen até abaixo do pescoço. Assim, podemos dizer que se criou uma distorção parcial no corpo como aquela presente na obra. Ao afirmar observar na imagem “a visão do inferno”, sugiro ter percebido estabelecer-se uma intensificação da relação corpo-obra, a qual me fez sentir a distorção da imagem no meu próprio corpo. Onde a distorção característica singular da materialidade da obra, na composição da cor dourada, do movimento distorcido da imagem, da dobra afetiva que encurva o transbordamento da fotografia, capturaram o corpo. Nesta dissertação, as distorções são compreendidas como partículas parciais que desencadearam no corpo a imagem do inferno.

Esta metáfora do inferno foi uma tentativa de compreensão da obra e de submetê-la a um código de significação vigente, diante da distorção que meu repertório subjetivo não conseguiu ou não suportou alcançar. Trata-se, talvez, de algo próximo ao surgimento do “corpo vibrátil”, segundo Suely Rolnik, em que o indivíduo acessa uma porção da subjetividade deslocado da esfera psicológica, mas cria uma significação para o estranhamento, no intuito de deslocar a sensação que o angustia (ROLNIK, 2002, p. 271). Poderíamos interpretar que, nesse caso, pode ter sido um expediente de resistência ao discurso religioso cristão-católico, ao dar

ao inferno uma condição de superioridade ao projetá-lo no altar e no teto da igreja, posições tradicionalmente reservadas às imagens dos santos cristãos. Um deslocamento às leis impostas pela sociedade na sua condição religiosa.

Embora não ocorra uma transmissão de conteúdo religioso por parte da obra, trata-se ainda assim da fotografia de uma instituição cristã-católica, em que a distorção faz variar o corpo. No entanto, a distorção promove um desarranjo na visualidade fotográfica da instituição, rompe com a sua fixidez arquitetônica, fazendo movimentar o corpo, engendrando uma ação que quebra com sua rede de significados e subjugamento ao modelo instituído pela ordem religiosa instaurada na sociedade. Assim, a distorção nessa obra rompe com a representação da imagem, mobilizando o corpo a construir sentidos novos, diferentes daqueles impostos pela sociedade, em vista de quebrar com o instituído. Em outras palavras, a obra e sua distorção promovem uma ruptura com o regime político que aprisiona o corpo em relação a qualquer significação ou narrativa pressuposta na obra. Assim, esta conduz o corpo a um movimento de experimentação que instaura uma nova atuação no mundo, ampliando a sua potência de vida.

Segundo Spinoza, as leis da natureza não estão restritas as leis da racionalidade humana, mas por uma enorme diversidade de leis “que respeitam a ordem eterna de toda a natureza, da qual o homem é uma partícula, e só por cuja necessidade todos os indivíduos são determinados a existir e a operar de um certo modo [...]” (SPINOZA, 2009, p. 16). Ou seja, a obra de arte é também uma dessas frações afetivas que repercutem no mundo. Dessa maneira, a distorção é um recurso poético da obra de Glat que problematiza a rigidez política, social, religiosa e mesmo estatal, instituída nos corpos. Assim, ao produzir tal atravessamento afetivo, aumentam a potência dos corpos, que desestabilizam os regimes que sustentam a sociedade em um determinado campo de estagnação e modificam as relações dos corpos humanos e não-humanos, engendrando transformações que vitalizam os corpos na experiência partilhada em comum. Por conseguinte, uma intervenção política enquanto dispositivo estético precipitador de agenciamentos catalisados pela obra que possibilitam a criação de novos sentidos, estabelecendo uma nova relação com a vida.

A descrição dos efeitos afetivos relatada pelo corpo-escrevente ao ser tomado pela sensação que a obra de Glat fez emergir no corpo remete à parcialidade distorcida muito similar à obra, capaz de fazer com que o corpo metamorfoseasse em mais uma obra da exposição, numa transmutação que resultou em mais uma “pérola imperfeita”. Rolnik (2002) diz que a sensação que a obra desencadeia no corpo ocorre na dimensão do “corpo vibrátil”, colocando a sua subjetividade em obra, sendo que uma significação deve ser criada para incorporá-la à cartografias vigentes, engendrando uma transmutação na relação com o mundo, conclusão da

obra. No entanto, o relato é muito claro, corpo-escrevente foi deslocado da sua posição onipotente de humano para integrar-se como mais uma peça da exposição, ou seja, literalmente o corpo converteu-se em obra. É importante ressaltar que a repercussão sensacional ultrapassou a constituição da obra, sendo também uma transmutação de sua relação com o mundo. Não se trata de o corpo ser um terminal que finaliza a obra, como esclarece Rolnik, mas que obra e corpo estão continuamente em relação com o mundo: assim, tanto obra quanto corpo estão em permanente variação e continuamente em obra na relação que estabelecem com o mundo, donde a obra emerge como um corpo que promove inflexões que catalisam mudanças de direções capazes de romper com a fixidez e rigidez estabelecidas pela sociedade.

A experiência dos afetos em discussão aqui se coaduna ao que Massumi (1995) afirma sobre o reconhecimento da emergência do afeto. Segundo o autor, devido à instantaneidade do afeto, ele não pode ser alcançado pela percepção, pois esta é sua captura.

Quando seu surgimento é pontual, frequentemente é descrito por termos negativos, como uma espécie de “choque”, que pode ser entendido como uma abrupta interrupção das funções de conexão com o real. Mas ele também pode ser contínuo, como uma percepção de fundo que acompanha cada evento no cotidiano. Assim, quando a continuidade da instantaneidade afetiva e o seu atravessamento são traduzidos, na tentativa de significação, e mediados em palavras, estas tendem a manifestar conotações positivas. Pois estas experiências descrevem a percepção de nossa própria vitalidade, da sensação de vivacidade, de plasticidade do ser, geralmente expressa como liberdade. Essa sensação de vitalidade é um contínuo de uma autopercepção não consciente. Mas é a percepção dessa autopercepção, nomeação e conscientização que permite que o afeto seja analisado, desde que um vocabulário seja encontrado para aquilo que é imperceptível, mas cujo escape à percepção não possa senão ser percebido, desde que estejamos vivos (MASSUMI, 1995, p. 96-97, tradução nossa)³.

Para o corpo-escrevente, tratou-se de uma experiência tão forte que sua ação efetiva no corpo, embora não pudesse ser compreendida na rede de significados e narratividades disponíveis, deixou as marcas de uma experiência de uma sensação que o impulsionou a querer senti-la novamente, a ponto de desejar que toda obra que o corpo encontrasse desencadeasse o mesmo efeito. Por anos, a experiência foi descrita, apenas como uma experimentação estética,

³ The escape of affect cannot but be perceived, alongside the perceptions that are its capture. [...] When it is punctual, it is usually described in negative terms, typically as a form of shock (the sudden interruption of functions of actual connection). But it is also continuous, like a background perception that accompanies every event, however quotidian. When the continuity of affective escape is put into words, it tends to take on positive connotations. For it is nothing less than the perception of one’s own vitality, one’s sense of aliveness, of changeability (often signified as “freedom”). One’s “sense of aliveness” is a continuous, nonconscious self-perception (unconscious self-reflection). It is the perception of this self perception, its naming and making conscious, that allows affect to be effectively analyzed-as long as a vocabulary can be found for that which is imperceptible but whose escape from perception cannot but be perceived, as long as one is alive (MASSUMI, 1995, p. 96-97).

à qual não se pode atribuir qualquer significado político. Somente agora, ao deter sobre as obras e as leituras sobre o afeto, a sensação e a arte, a descrição adquiriu o significado da “distorção”, o traço que fundamentalmente marca a obra de Glat.

Spinoza afirma que uma vez marcado pela lembrança de algo que proporcionou uma experiência de deleite, desejará vivê-la novamente nas mesmas circunstâncias em que obteve tal experiência de deleite (SPINOZA, 2016, p. 205). Para o autor, trata-se de uma experiência afetiva de algo que nos apetece, assim o corpo adquire uma nova disposição que engendra nele a busca por outras imagens, em que simultaneamente reconfiguram e ampliam para a experimentação de coisas diversas (SPINOZA, 2016, p. 237). Esse impulso de querer viver novas experiências com a arte em decorrência de tal afeto possibilitou ao corpo desejar outras experiências de diferentes naturezas que desencadeassem uma variabilidade de afetos que, por consequência, ampliasse a potência de vida, movimento instaurado pela obra, ou seja, uma dobra que a obra produziu neste corpo.

Dessa forma, se o corpo é dobrado pela obra, esse entra em variação infinita, uma vez que a dobra é a produção do infinito. Assim, a marcação afetiva que a obra desencadeia faz com que o corpo entre em modulação pela ação da obra. Isso resulta em um estado de permanente variação, ou seja, a dobra infinita da obra potencializada pela colisão barroca atravessa afetivamente o corpo, engendrando neste um contato com o infinito variativo que desencadeia uma sensação singular, fazendo catalisar no corpo a produção de novos sentidos que modificam a sua relação com o mundo e a vida de uma maneira muito particular. Trata-se de um movimento que a própria obra agencia, visto que sua variação é um infinito de singularidades que, ao fecundar o corpo via afeto, coloca em variação sua própria singularidade na relação com a vida. Em outras palavras, os afetos que constituem a materialidade da obra ativam as afecções impressas no corpo, colocando-as em movimento de variação que aparece na sensação deslocada dos seus *a priori* subjetivos, algo que o perturba. Desse modo, a obra que encontra um corpo, promove uma ação afetivo-variativa no mundo.

Ao depararmos com a obra *Forte de São Marcelo* (ANEXO C, p. 141), percebemos o procedimento poético da distorção, que engendra uma inseparabilidade entre céu e mar, a ponto de promover uma mancha imaginal que praticamente não permite definir uma distinção clara entre as partículas celeste e marinha, trazer à tona o fato de que nada no universo tem existência separada, mas que compõe a natureza variativa da vida e do mundo, que se atravessam a todo o instante e produzem variação uns aos outros, apontando a dinamicidade que atua continuamente na vida. No entanto, essa vibração dinâmica da qual a vida é feita majoritariamente, não pode ser visibilizada de acordo com os sentidos humanos e subjetivos,

mas apenas sentida pela ação que desbrava nos corpos e que se torna a expressão do real no corpo. É uma dinâmica que ocorre na esfera da virtualidade, por isso não passível de ser capturada. A obra é composta de afetos que se encontram em contínua atividade no campo virtual, configurando um monumento que em si mesmo se mantêm de pé, por seu âmbito intensamente “potencial”. De acordo com Massumi (1995), estamos diante de⁴:

[T]endências – em outras palavras, passados abrindo para o futuro, mas sem presentes dos quais falar. [...] passando rápidos demais para serem percebidos, rápidos demais, em realidade, para terem acontecido. [...] Algo que acontece rápido demais para ter acontecido, na realidade, é virtual. O corpo é tão imediatamente virtual quanto real. O virtual, multidão de pressões e tendências, é um reino do potencial. Em potencial é onde o futuro é combinado, sem mediação, com o passado, onde os exteriores estão dobrados para dentro, e a tristeza é feliz (feliz porque a pressão para a ação e para a expressão é a vida). O virtual é um paradoxo vivido onde o que é normalmente oposto coexiste, une-se e conecta-se; onde o que não pode ser experimentado, não pode deixar de ser sentido – embora reduzido e contido (MASSUMI, 1995, p. 91, tradução nossa).

Desse modo, temos a todo instante uma virtualidade que transita continuamente no mundo, que a subjetividade humana não pode comportar em seu leque de significações sociolinguísticas, não compondo a sua existência cognoscível. No entanto, seres de sensação, como as obras de arte, podem mediar um contato efetivo dessa enorme variabilidade de virtuais – praticamente toda a composição do universo, enquanto a subjetividade não passa de um grão microscópico de terra. A vida, por conseguinte, é imensamente infinita para caber na insignificância da subjetividade que o homem moderno produziu. Bem como diz Nietzsche, “[...] No princípio tudo estava juntado: aí veio a inteligência e criou a ordem” (NIETZSCHE, 1992, p. 82-83).

É exatamente isso que a obra *Forte de São Marcelo* (ANEXO C, p. 141) faz suscitar no corpo disparada por dobras da natureza, potencializadas ao infinito no fusionamento que a fotografia engendrou entre céu e mar, mediada pela distorção. O encontro artista-obra-monumento-mundo criou na fotografia uma relação virtual-senoide-marinho-celeste que faz uma crítica aos modos esquadrihados de fazer ciência, que funda seu saber baseado na produção de uma verdade absoluta e aparente, geralmente imposta à sociedade como única

⁴ They are tendencies-in other words, pastnesses opening onto a future, but with no present to speak of. [...] passing too quickly to be perceived, too quickly, actually, to have happened. [...] Something that happens too quickly to have happened, actually, is virtual. The body is as immediately virtual as it is actual. The virtual, the pressing crowd of incipencies and tendencies, is a realm of potential. In potential is where futurity combines, unmediated, with pastness, where outsides are infolded, and sadness is happy (happy because the press to action and expression is life). The virtual is a lived paradox where what are normally opposites coexist, coalesce, and connect; where what cannot be experienced cannot but be felt-albeit reduced and contained (MASSUMI, 1995, p. 91).

verdade possível, não obstante os seus recortes de objetos limitarem um universo de variáveis que atravessam tais objetos.

Embora crie um conhecimento aparentemente consistente, esta produção de verdade se sustenta em divisões hierarquizadas e um discurso ideológico de poder que escapa à grande maioria da sociedade, afirmando estudar e praticar o benefício da humanidade. E esse é o mesmo movimento empreendido pela própria sociedade, que tem na ciência uma de suas principais pilstras, para a determinação de modos de existência rígidos fundamentados pela tradição moderna e impostos pelo modelo civilizatório europeu, bem como processos de captura e produção de subjetividade que seguem os ditames fixados pela própria ciência e regulados pelo sistema capitalista, pautados em um enquadramento discursivo de verdade que determina os modos em que se deve estar na vida.

Junta-se a este movimento a própria igreja católica, que faz do cristianismo a fundação de um sistema familiar e um senso de fraternidade que tornou nós todos irmãos, afim de impedir que nos matássemos uns aos outros, ao preço da instauração da culpa que produziu um genocídio que perpetua até os dias atuais. Sob o prisma de Guattari e Rolnik (1996), o cristianismo é a primeira influente religião capitalista que apreende os processos mutacionais da humanidade em favor do sistema econômico e da própria igreja, absorvendo essas transformações para uma produção subjetiva cada vez mais poderosa.

Roberto Machado se embasa em Nietzsche ao afirmar que a condição de verdade emerge do requisito da relação pacífica entre os homens, ou seja, o conceito corrente e tão repetido, às vezes até pela própria ciência, de que somos seres gregários, onde “paz, segurança e lógica estão intrinsecamente ligados” (MACHADO, 1999, p. 38). Ou seja, tudo que a humanidade construiu para garantir uma condição de segurança: religião, Estado, ciência, economia, sociedade e política, são verdades absolutas que matam a possibilidade de viver de cada corpo humano e não-humano, que toca qualquer espaço do mundo.

Na perspectiva de Rolnik, a consequência disso tudo é a inviabilização da experiência estética no ser humano, devido ao seu encarceramento no âmbito psicológico e racional que neutraliza uma condição ativa de criação e mutação da existência, barrando os processos de variação e invenção que dão potência a vida (ROLNIK, 2002, p. 275).

Uma obra de arte deve ser entendida como uma porção desse universo que compõe a vida, capaz de condensar em um corpo uma amostra de toda a variação infinita do virtual, enquanto a subjetividade humana é uma fração ínfima do finito em seu nível absolutamente reduzido. Em outras palavras, onde a obra é uma porção do infinito do infinito da vida, a subjetividade é o recorte infinitesimal do finito extremamente exíguo. Não é que o ser humano

não exista na virtualidade, na realidade, é o contrário. No entanto, a ordem da edificação da subjetividade que sucedeu à longa história humana na terra foi moldando uma entidade subjetiva altamente rígida e imóvel, que não permite uma experiência do virtual mais efetiva. Em consequência disso, o corpo na sua dualidade virtual-real sente o atravessamento virtual, porém a sua constituição subjetiva entra em operação para que a experimentação engendrada pelo afeto não chegue ao aparato da consciência subjetiva.

O que “Pérolas Imperfeitas” faz, ao criar a distorção que transforma o instituído, engendrando um deslocamento que se multiplica no infinito, colocando em variação os afetos, é retirar o corpo da paralisia das afecções encrustadas em uma subjetividade estanque. Aqui, a distorção é a fissura da obra que produz curvas e fagulhas, que potencializam seu inacabamento, que convidam o corpo a participar da sua vitalidade movediça, tornando-o capaz de mergulhar no movimento da distorção que o contamina a criar, a partir das fotografias, novas imagens singulares.

Desse modo, a obra conduz o corpo, não somente a produzir obras infinitas, mas a se perceber como também parte do infinito, capaz de potencializar suas deformações da realidade em distorções ativas que transmutam sua relação com o mundo. Trata-se não de corrigir a deformação, mas ao contrário, de multiplicar a distorção para intensificar sua potência de vida. Assim, instaurando um movimento das perspectivas de mundo pautadas como verdades absolutas, que não passam de distorções corroboradas pela ciência, estado e religião. A sociedade é uma distorção. A ciência é uma distorção. A religião é uma distorção. Para superá-las, deve-se multiplicar, intensificar a velocidade e o movimento das distorções, para a partir das distorções criadas imprimir uma nova ação política no mundo.

Na perspectiva de Spinoza (2009), a política é consequência da organização de uma diversidade de potências individuais que se unem para formar a potência de uma multidão, que uma vez reunidas formam a força de um estado. Desse modo, este é capaz de dirigir a potência do comum, instituída pelo coletivo de indivíduos que sobressai sobre qualquer potência individual (SPINOZA, 2009, p. 19-20). Ainda, segundo o autor, o direito conferido ao estado,

[...] não é senão o próprio direito de natureza, o qual se determina pela potência, não já de cada um, mas da multidão, que é conduzida como que por uma só mente, ou seja, da mesma forma que cada um no estado natural, o corpo e a mente de todo o estado têm tanto direito quanto vale a sua potência (SPINOZA, 2009, p. 25-26).

Nessa ótica, a política da obra de arte é um modo de colocar movimento e promoção de ruptura no sistema regulatório estatal e social, que uma vez fixados podem impedir a potência plena dos corpos. Desse modo, tanto a arte quanto o sistema social podem violar as leis para

produzir potência de vida, pois como aborda Spinoza, a palavra ou as leis que regem a razão, a religião e a organização estatal podem ser transformadas pela experiência, quando essas se dirigem contra o bem comum, de modo a diminuir a potência corpos (SPINOZA, 2009, p. 34-35).

Em “Pérolas Imperfeitas”, a distorção se torna a potencialidade das singularidades, ou seja, catalisam aquilo de singular que compõe o corpo. Spinoza (2016), observa que um objeto é capaz de se manter conosco por tanto tempo, apenas à medida que consideramos nele algo de singular. Assim, enquanto o corpo considera tal objeto, tem por este tamanha intensidade que estima exclusivamente o objeto em evidência (SPINOZA, 2016, p. 223).

Desse modo, é um encontro de singularidades, obra-corpo, que passa a considerá-la com tamanha importância, que tende a centralizá-la de forma mais intensa que afetos terceiros, sobrepondo qualquer afeto que não seja similar ao nosso ou que não componham o nosso corpo. Por isso, o atravessamento afetivo engendrado pela obra nos captura pelo singular, eleva-nos aos afetos singulares, que são a novidade que a obra nos apresenta. Assim, se a cor é a modulação da imagem, a imagem é a modulação do corpo na sua relação com a vida.

A mobilização dos afetos pela obra de arte, na compreensão de Guattari e Rolnik (1996), engendra no corpo processos de singularização que promovem uma ruptura nos modos de subjetivação da sociedade vigente. Com efeito, suas relações com o mundo ganham uma dinamicidade fluente que contempla a apropriação criativa dos processos de viver e a amplitude da alma no contato com a diferença. Fundamentalmente, a ampliação de novos modos sensíveis de percepção do mundo (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 47). Assim, “Pérolas Imperfeitas” realiza uma mediação de visibilidade, não do sentido óptico, mas uma visibilidade da experiência sensível do corpo. Nos capítulos subsequentes, aprofundaremos esta visão da obra de arte e as implicações desta visão a uma discussão política da estética.

3 A CONTIGUIDADE DA POTÊNCIA DE VIDA

“A vida só é possível reinventada”. (CECÍLIA MEIRELLES, 2001, v. 1, p. 411)

Após ter concluído a graduação em psicologia em 2015, era chegado o momento de tomar decisões para trilhar novos caminhos. Principalmente, porque a graduação para mim, desde o início, era a catalisadora de um amadurecimento acadêmico para chegar a pós-graduação. No entanto, um conflito de forças doutrinadoras me atravessava e, em consequência disso, não pude participar de nenhum processo seletivo de mestrado naquele ano. Um período de muitas dúvidas e incertezas quanto a que rumo realmente seguir.

No ano seguinte, não obstante as incertezas pessoais, estabeleço como objetivo o ingresso no mestrado em artes, mas ainda não tinha uma ideia clara do que pesquisar. E, para aumentar a indefinição, o país passava por uma efervescência política muito intensa. Forças elitistas que marcam fortemente a história política brasileira começavam a sobressair e, aliadas a diversos veículos da imprensa, construíam jogos manipulatórios da opinião pública para derrubar o governo. O país que já atravessava uma grave crise econômica, tem esse quadro acentuado por uma das maiores crises políticas de sua história.

O fato é que efeitos da crise instalada no âmbito macrossocial se estendiam ao campo microssocial e todos viam-se afetados de alguma maneira. Vamos considerar o setor da educação, em que vários Estados tiveram suas escolas públicas ocupadas por estudantes que reivindicavam melhores condições de ensino, principalmente a não implementação de programas educacionais que minariam a educação básica pública de vez. No ensino superior, a ocorrência de cortes de investimento das universidades públicas federais, além de forte redução no número de bolsas ofertadas aos estudantes da pós-graduação. Outro exemplo, cortes de programas sociais que acarretaram o aumento do nível da miséria no país. É o que sempre acontece nas crises nos sistemas econômicos capitalistas, os cortes são efetivados nos setores mais vulneráveis da sociedade.

Bem, mas em que isso tem relação com a pesquisa em estudo? Tudo! Pois foi esse panorama político, econômico e social, que produziu atravessamentos no corpo-escrevente que foi delineando o percurso de pesquisa para o mestrado em artes. O primeiro deles foi a participação em palestras nas universidades públicas que discutiam a crise política do país. Uma delas foi sobre “O rosto da corrupção” promovida pelo Grupo de Estudos Deleuze e Guattari – GEDEG, que motivou o ingresso do corpo-escrevente no grupo de estudos. O segundo fator, foi a participação no Laboratório de Arte Contemporânea – LAC, grupo de

estudos Arte e Pensamento, instigado pela temática proposta e a fundamentação em autores da contemporaneidade. Ambos os grupos de estudos do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará – UFC. E o fator preponderante que uniu toda a conjuntura exposta até aqui neste capítulo, que foram os afetos suscitados no corpo-escrevente, sem que qualquer controle volitivo tivesse forças para determiná-los ou mesmo dirigi-los segundo a vontade de um suposto “eu” que pudesse compor o corpo-escrevente.

Desse modo, impelido pela compreensão do que eram esses afetos que conduziam o corpo-escrevente deslocado de uma vontade própria, mobilizavam posicionamentos políticos em curtos intervalos de tempo de apreciações diametralmente opostas. Algo que atravessou o corpo-escrevente de questionamentos e o deslocou da condição narcísica do humano autodeterminado e capaz de realizar escolhas segundo a sua vontade.

No caso específico do LAC, naquele semestre de 2016.1, além dos encontros teóricos, ocorreram também conferências e *workshops* sobre a travessia em arte e produção de alguns artistas. No mesmo semestre houve ainda a exposição Hélio Oiticica – Estrutura, Corpo, Cor, no Espaço Cultural Airton Queiroz, na Universidade de Fortaleza – UNIFOR. Todos esses eventos criaram mobilizações singulares no corpo-escrevente. No entanto, a exposição Hélio Oiticica – Estrutura, Corpo, Cor, apresenta um aspecto especial, por compor obras em estudo nesta dissertação.

O estudo das obras de Hélio Oiticica (1937-1980), em análise nesta dissertação, emerge da experimentação sensorial que tais proposições-obras agenciaram no corpo-escrevente. Um novo modo de ver o mundo com cores vibrantes e reluzentes, deslocando o corpo-escrevente de uma percepção melancólica e desbotada na relação que mantinha com o cosmo. A escrita aqui nasce da mobilização corpórea de efeitos colorantes na criação de uma singularidade do corpo-escrevente ao transitar no espaço-tempo, na inauguração de sensações que transmutam olhares outros na multiplicidade que atravessa o mundo.

É isso que parece ter emergido no corpo-escrevente ao entrar no espaço da exposição Hélio Oiticica – Estrutura, Corpo, Cor, o advento de novas sensações na relação corpo-obra-mundo. A oportunidade de a obra mobilizar no corpo a possibilidade da invenção que atualizaram uma nova experiência com a vida. A sensação mais intrigante ao atravessar o espaço da exposição é sentir a presença da cor tomando todo o ambiente, como se as cores das obras tivessem o potencial de volatilizar e pintar o mundo com cores vivas que faziam vibrar o corpo, dando à vida a fluorescência colorante que parecia ter sido desbotada pelas relações opressivas que marcam a humanidade ao longo da sua história.

3.1 O modernismo corpóreo de Hélio Oiticica

Hélio Oiticica nasceu em 26 de julho de 1937, no Rio de Janeiro. Foi o primeiro filho de três irmãos, do engenheiro, professor de matemática, entomólogo e conhecido fotógrafo brasileiro, José Oiticica Filho (1906-1964) e Ângela Santos Oiticica (1903-1972). Inicialmente, Hélio e seus irmãos não frequentaram o ensino regular, sendo alfabetizados e obtendo as primeiras lições em diversas disciplinas em aulas dirigidas por seus pais. Seu avô José de Oiticica (1882-1957), famoso filólogo, professor, escritor, anarquista e editor do jornal *Ação Direta*, teve papel fundamental na sua formação intelectual, que influenciou decisivamente sua posição política na concepção de sua obra. Em 1947, seu pai José Oiticica Filho contemplado com uma bolsa da Fundação Guggenheim, quando a família vai morar em Washington DC nos Estados Unidos, onde residem por dois anos. É nesse período que Hélio e seus irmãos tem os primeiros contatos com a escola formal. Após alguns anos do retorno da família ao Brasil, começa a estudar pintura com Ivan Serpa (1923-1973) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ali, especula-se terem ocorridos os primeiros contatos com a artista Lygia Clark (1920-1988), e os críticos de arte Ferreira Gullar (1930-2016) e Mário Pedrosa (1900-1981). São personalidades que influenciaram bastante na pesquisa e produção de suas obras, em que inclusive, anos depois recebeu o convite de Lygia Clark e Ferreira Gullar para integrar o Grupo Neoconcreto do Rio de Janeiro. (FAVARETTO; BRAGA, 2015)

Além do já exposto, outras experiências e atravessamentos devem ser ressaltadas, que são a sua imersão nas favelas e sua relação com os considerados contestadores do controle do estado, os “fora da lei” e a experiência fora do país. Várias de suas obras serão marcadas pela organização domiciliares (barracos) das favelas, suas ruelas, morros, o modo mais simples e contra-arquitetural de suas construções, que eram para Hélio Oiticica uma ruptura com os ditames da arte moderna americana e europeia, dispositivos de desestetização e da experimentação do cotidiano. A experiência com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e sua relação com as pessoas do morro, o fizeram tornar-se passista da Mangueira e amigo de todos na comunidade, aspectos fundamentais para a teorização e invenção dos *Parangolés* (FAVARETTO; BRAGA, 2015). É importante, ainda destacar, sua relação de amizade com Manuel Moreira (1941-1964), Cara de Cavalo, um conhecido bandido da década de 1960 executado pela polícia, meses depois de assassinar o detetive Milton de Oliveira Le Cocq. Como homenagem ao amigo criou uma obra, onde, em resposta ao policial Sivuca, que afirmou: “Bandido bom é bandido morto”, declarou: “Seja marginal, seja herói”.

A obra aponta uma oposição ao gosto majoritário e público (SALOMÃO, 2003, p. 42-44). E, por fim, vale citar sua experiência no exterior, onde destaca-se sua relação com duas cidades: Londres, onde residiu de 1968 a 1970, e sobre a qual afirmou em carta enviada a Lygia Clark: “pretendo ficar em Londres algum tempo fazendo um trabalho qualquer e também criando coisas que aqui não tenho ambiente para tal”, referindo-se ao Brasil; e também Nova Iorque, onde morou de 1970 a 1978, após receber uma bolsa da mesma fundação que contemplou seu pai no final década de 1940, cidade sobre a qual também em carta para Clark disse: “Adoro aquela cidade e é o único lugar no mundo que me interessa”, deixando claro a importância dessas cidades na sua vida e no seu processo de invenção. (CLARK; OITICICA; FIGUEIREDO, 1998, p. 65; 161)

Hélio Oiticica foi um artista absolutamente singular e catalisador de singularidades nos corpos que se encontravam com sua obra. Desde sua fase inicial com os *Metaesquemas* já era atravessado pela virtualidade do escape da cor e da própria obra dos limites do suporte e do quadro, no sentido de fazê-la circular no espaço e tomar o ambiente. Progressivamente, sua obra vai se difundindo no espaço e convidando participação do público, que se intensifica a cada proposição, com os *Bilaterais*, *Relevos Espaciais*, *Bólides*, *Parangolés*, *Penetráveis* e *Manifestações Ambientais*, onde a força de experimentação agenciada pelas obras se torna cada vez mais radical na vivência dos corpos, proporcionando a estes uma verdadeira vitalidade, suscitada pelo estado de invenção colocado em movimento pelas obras. Esta evolução ao longo de sua trajetória é evidenciada por Favaretto (2000, p. 13), ao citar o artista: “[...] Todas as coisas que eu faço são coisas paulatinas e a longo prazo [...]”. Desse modo Oiticica já trazia e era atravessado no corpo por uma confluência de virtuais na relação corpo-mundo, ainda não atualizada. A cada obra, frações do virtual se atualizavam e lançavam o vivo no mundo, ativando nos corpos uma singular vitalidade.

Buscava incessantemente um deslocamento anticolonial e anti-imperialista, na ânsia de dissolver qualquer normatividade moderna, fundamentalmente as europeias e americanas. Assim, cria uma antiarte, desestetizada pelos atravessamentos potenciais singulares da marginalidade brasileira, pois é o marginal do Brasil, impresso em suas obras, que promove uma ruptura com os ditames estéticos majoritários, delineando sua marca na arte contemporânea e assombrando o mundo com sua posição antimodernista. No conjunto da sua obra, corpo e obra têm suas fronteiras diluídas pela participação do público, abrindo espaço para a experimentação do mundo e da vida, pois não há mais regras, os sentidos ganharam

movimento e se imbricaram uns aos outros, se dissolveram na experimentação da cor, do tempo, da estrutura, do corpo, da participação (FAVARETTO, 2000).

É uma transgressão da normatividade estética, social e estatal, que são aniquiladas pelo campo ativo das proposições, estabelecendo uma relação direta com a vida, potencializadas por um estado de invenção agenciado pela experimentação ambiental que engendram novas formas de ver e sentir, transmutando a relação com a vida e com o mundo. Isso aponta para uma ação política da arte, que para Oiticica tem a função de modificar o valor das coisas que possibilita um movimento de libertação do corpo, aumentando a potência de vida, transformada pela ação da obra no espaço, potencializada pela composição espaço-tempo que fazem vibrar o corpo.

Neste capítulo, pretendemos discutir os processos que fazem das obras de arte catalisadoras de um estado de invenção nos corpos, capaz de engendrar uma nova ação política no mundo e agenciar no corpo uma potência de vida. Em outras palavras, pretendo mostrar que tais obras carregam uma vitalidade preservada na duração que, ao entrar em contato com o corpo, faz vibrar instantes puros da vida que o mobilizam a ativar os virtuais que, por sua vez, engendram atuais singulares que impulsionam uma nova ação no mundo.

3.2 A atmosfera¹ monóxida

A atmosfera monóxida se refere à dinâmica afetiva do corpo-invenção que Hélio Oiticica engendra em suas proposições-obras de modo a lançar no tempo e no espaço um deslocamento virtual que catalisa nos corpos um movimento experimental capaz de atualizar modos criativos de estar no mundo. Trata-se de um instante que agencia nos corpos uma vibração que faz pulsar vida em partículas colorantes que transmutam relação com o cosmo.

3.2.1 Monóxido de hidrogênio: o corpo-invenção

O corpo-escrevente adentra o espaço monóxido da exposição Hélio Oiticica – Estrutura, Corpo, Cor. Há algo denso que se presentifica em cada milímetro cúbico do ar, uma

¹ A expressão atmosfera faz referência ao movimento dos afetos que se apresentam virtualmente no ambiente-mundo. É uma imagem produzida por Layton Maia, Mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará, na tentativa de estabelecer um entendimento possível, por meio de um dispositivo imagético, daquilo que o corpo-escrevente compreende sobre o modo que os afetos atravessam o mundo. (Conversa com Layton Maia no Campus do Pici).

intensidade que cintila e que faz transitar por todo o espaço uma pulsação de vida. Além das partículas e dos gases que habitualmente nos circunda no cotidiano, tem algo que faz atualizar e criar um novo modo de ação das obras, que instaura no corpo a experimentação, transfigurando uma nova maneira de se relacionar com o mundo. É como se um gás fosse se desprendendo de cada proposição-obra e seduzisse os corpos para a participação, para a experimentação, que desperta a atenção para cada evento cotidiano, fazendo ampliar sensorialmente cada partícula, dilatando os poros epidérmicos para uma permeabilidade corporal que mergulha o corpo na virtualidade dos atravessamentos agenciados na relação corpo-obra-mundo.

As obras iniciam um processo de movimento dos dispositivos atuais que aprisionam a vida em pontos de estagnação, edificados por significações imóveis, como grades que obstruem a experiência cotidiana de qualquer sensação de vitalidade capaz de potencializar ações no corpo rumo à experimentação do mundo. Um corpo que vai se mobilizando da inércia ocasionada pelos dispositivos de repressão da vida em sociedade.

Refiro-me a um atravessamento que a pele-corpo não foi ensinada a, ou não conseguiu, criar um fluxo no universo de atuais e virtuais que a permitisse inventar a vida a cada instante. No entanto, quando o corpo atravessou o espaço da exposição, encontrou no ar uma espécie de gás virtual que o catalisou para a ascensão de uma nova forma de experimentação do mundo. Assim, o corpo foi ativado ao estabelecer um encontro com as proposições-obras; ou melhor, foi submetido ao atravessamento singular da duração que compunha a virtualidade da proposição-obra, e, mais do que isso, a duração que está em contínua mutação pela própria relação que as proposições-obras estabelecem com o mundo.

Essa é uma transformação intrínseca ao próprio movimento de criação das proposições-obras, que se instituem ou se contaminam com o singular arrebatamento do artista na sua relação com o “primordial virtual”, na perspectiva proposta por Deleuze (2012), que propiciava o engendramento de um corpo na relação com o mundo, por ocasião da invenção da proposição-obra. Desse modo, são emergências de partículas virtuais em estado de grande agitação, em choques permanentes, passíveis ou não de se atualizarem. Mas, uma vez atualizadas, são decorrências do encontro e movimento de aglutinação das partículas artista-material-universo, que engendram um singular, que precipita a invenção de um corpo-proposição-obra que prossegue no movimento virtual de seu próprio inacabamento.

Esse movimento de perpétua agitação não se restringe somente à criação da proposição-obra, como também toma conta do seu espaço-tempo, em razão da sua própria

característica de não fechamento em uma obra fixa e acabada, evidenciando a ascensão de virtuais que compõe uma duração. Assim, a ação presente no trabalho de Oiticica está diretamente relacionada à proposta do artista de ruptura com as normatividades estéticas da arte moderna, fundamentalmente europeia, e de sua própria intenção de fazer de suas invenções um modo de instauração de uma “antiarte” pautada na esfera da desestetização, que desencadeia a emergência de processos completamente singulares (FAVARETTO, 2000, p. 34).

Desse modo, ao realizarmos um sobrevoo na trajetória inventiva de Hélio Oiticica, e de seu modo *sui generis* de compreender o seu trabalho enquanto um processo gradativo e extensivo ao longo do tempo, podemos inferir que se trata de lançar no mundo uma virtualidade anterior à experiência primeira desse mundo, sem qualquer previsão do que possa surgir. Talvez se trate de atingir o instante virtual, no sentido de Deleuze (2012) onde se apresentam apenas os elementos enquanto partículas virtuais assignificantes, onde ainda não há proposição-obra possível de ser criada. Com efeito, identificamos nas proposições-obras de Oiticica a virtualidade de seus materiais, onde não existe nada mais que o movimento infinito e acelerado de seus infinitos componentes virtuais e assignificantes: o virtual da matéria anterior ao estado bruto que convoca o movimento dos corpos, sem qualquer determinação prévia. Longe de qualquer enquadre ou expectativa da estética moderna, aqui os corpos estão livres de todo e qualquer compromisso com o belo, apenas entregues à liberdade do estabelecimento ou não dos encontros com as proposições-obras que catalisam a experimentação relacional com o mundo. É um instante de descoberta.

Esse movimento que as proposições-obras de Oiticica catalisam nos corpos deve-se ao fato e ao modo em que foram engendradas para durar. A duração, na perspectiva que Deleuze (2012) empreende de Bergson, confere à proposição-obra uma vitalidade, pois a sua mobilidade é uma abertura para a vida, um encontro com a virtualidade. O mergulho no virtual é a condição *sine qua non* para atingir o estado de invenção almejado por Hélio Oiticica. Desse modo, a emergência de sensações que atravessava o espaço da exposição, se refere à duração que vitalizam as proposições-obras.

3.2.2 Monóxido de hidrogênio: a duração e o mergulho no virtual

A proposição-obra *B32 Bólido Vidro 15* (ANEXO D, p. 142), chega ao corpo-escrevente como um disparador de afetos que mobilizam sensações no corpo que criam um

mundo de tonalidades intensas transmutando suas cores que instantes antes eram desbotadas, em fulgurações que inundaram o corpo de vida. Alude-se, então, a uma proposição-obra encharcada de duração.

Mas, o que vem a ser uma duração? Bem, este é um conceito que nesta dissertação é fundamentado na leitura que Deleuze faz do filósofo Henri Bergson (1859-1941). Assim, segundo Deleuze (2012), a duração é uma alteração, um deslocamento em devir, todavia “um devir que dura”, de uma transformação singular da substância. Apresenta duas particularidades cruciais: “continuidade e heterogeneidade” (DELEUZE, 2012, p. 31). A duração, desse modo, não se refere unicamente à experiência vivida; é experiência expandida, e passada, compreendida como requisito da experiência, pelo fato de possibilitar invariavelmente “um misto de espaço e duração”. Na relação entre os dois origina-se, na duração, uma sucessão puramente interna, sem exterioridade, heterogênea e contínua, enquanto no espaço há uma exterioridade sem sucessão, distinções extrínsecas ou de “cortes” homogêneos e descontínuos (DELEUZE, 2012, p. 31). Ao referirmos a divisão entre os dois, obtém-se duas direções, entre as quais apenas uma é pura: a duração. Segundo Deleuze, o espaço é impureza que desnatura a duração (DELEUZE, p. 32).

Para Deleuze (2012), o relevante no processo de decomposição é a distinção de duas categorias de multiplicidades: a multiplicidade qualitativa e contínua da duração, da esfera do virtual e sua oposta à multiplicidade quantitativa ou numérica do espaço, da esfera do atual. A multiplicidade quantitativa é do âmbito da objetividade, que ao se dividir não apresenta mudança de natureza. Ou seja, quando da divisão, tem apenas diferenças de grau. Na multiplicidade numérica, tudo é atual, mesmo que não esteja efetuado. É aquilo que chamamos de objetividade, ou seja, não comporta nenhuma virtualidade. Já a multiplicidade qualitativa é do campo da subjetividade, também passa por divisões, mas tais divisões não ocorrem sem mudar de natureza. Em outras palavras, ela refere-se ao subjetivo, ou a duração, uma multiplicidade virtual (DELEUZE, 2012, p. 32-35).

Assim, com maior exatidão, “é o virtual à medida que se atualiza, que está em vias de atualizar-se, inseparável do movimento de sua atualização, pois a atualização se faz por diferenciação, por linhas divergentes, e cria pelo seu próprio movimento outras diferenças de natureza” (DELEUZE, 2012, p. 36). Insere-se em outro âmbito, não se apresenta no espaço, mas no campo puramente temporal, deslocando-se “do virtual à sua atualização”, pela criação de “linhas de diferenciação” que constituem “as suas diferenças de natureza” (DELEUZE, 2012, p. 36). Desse modo, o *B32 Bólido Vidro 15* (ANEXO D, p. 142) é um

veículo vivo pela duração que carrega, principalmente pelo estado aparentemente rústico de seus componentes atuais, que são: um recipiente de vidro, em que dentro deste estão dispostos vários sacos plásticos, onde cada um contém uma massa pigmentar de uma cor específica. Apesar de uma atualidade, os componentes estão mais propensos à intensificação de suas virtualidades, sobretudo no encontro com outros corpos, por envolver também neles o deslocamento de seus atuais, acionando assim, suas virtualidades.

Por conseguinte, por se tratar de uma proposição-obra ainda em estado bruto, mas que como explanamos possui um movimento absolutamente virtual, os corpos que com ela se encontram, ganham maior intensidade de movimento, acelerando seu deslocamento virtual nas relações que criam, desencadeando no encontro corpo-obra-mundo um modo de colorir os movimentos da vida pela ação do dispositivo pigmentar. Isso não sugere uma ausência de coloração dos corpos, mas sim que o encontro com a proposição-obra fomenta com estes uma ativação que cintila atemporalmente sua experiência na vida. Fato evidenciado na relação corpo-obra-mundo que se efetivou no corpo-escrevente. Instantaneamente, uma sensação no corpo transformou o olhar sobre o passado, criando uma fenda neste corpo que amplia os sentidos, acionando nele sensações de vida.

Por isso, proponho que tal agenciamento se caracteriza como uma ação política das relações corpo-escrevente e proposições-obras, por possibilitar a expansão de experimentações com o mundo. Trata-se de um pigmento que se não liquefaz pela dissolução em água, mas no encontro de durações que sublimam um gás colorante dos corpos no encontro corpo-escrevente e proposição-obra, radicalizando suas presenças na experiência do universo. O corpo é atravessado por uma intensa mobilização que o impulsiona a ampliar sua potência de vida, acionando o estado de invenção, tão caro a Oiticica, que transmuta as relações entre passado, presente e futuro.

Essa noção temporal de passado, presente e futuro na relação com a obra de Oiticica foge da compreensão de tempo cronológico e espacializado que temos na operação da nossa subjetividade. Refere-se a uma temporalidade de fundamental importância para a compreensão dos processos de virtualização e atualização das proposições-obras de Hélio Oiticica, pois possibilitará entendermos o quanto o seu trabalho já se apresentava lançado no futuro, na esfera da virtualidade, desde o princípio de sua vida enquanto artista contemporâneo. Uma compreensão que a nós só é possível de ser elaborada devido ao fato de suas proposições-obras já se apresentarem atualizadas na disposição de suas materialidades no deslocamento de um passado, presente e futuro, na leitura de suas proposições-obras no

aspecto objetivo. Ou seja, é preciso nos deslocarmos na extensão do tempo cronológico de sua produção para tornar possível uma compreensão pela nossa subjetividade: lançando luz no passado podemos vislumbrar a repercussão de sua produção no presente que aponta para um futuro onde apenas a virtualidade é captada. Mas ainda não podemos obter uma visualização do que seria essa proposição-obra na época em que foi criada por Oiticica. Desse modo, no presente contemporâneo onde corpo-escrevente se encontra, desenvolve-se uma apreciação do entrelaçamento do passado, presente e futuro, na duração. Embora a materialidade das proposições-obras sejam partículas imprescindíveis na atividade virtual que portam o movimento das proposições-obras, tal temporalidade implica o próprio deslocamento da duração, a qual é isenta de qualquer cronologia. Por consequência, trata-se da maneira em que a proposição-obra se conserva por si mesma.

No prisma de Deleuze (2012), duração e memória são idênticas, estando esta última coextensiva à duração. Para este autor, na filosofia bergsoniana, sua relação deve ser considerada em duas perspectivas: “conservação e acumulação do passado no presente” (DELEUZE, 2012, p. 43). Por conseguinte, apresentam duas distinções intrínsecas da memória: a memória-lembrança, que se refere à conservação do passado no presente, onde a cada presente que surge realiza uma imagem crescente do passado; e a memória-contração, em que ocorre a acumulação do passado no presente. Nessa situação, esses dois instantes sucessivos se contraem ou se condensam um no outro. A duração estabelece um movimento em que o presente se fraciona “a cada instante em duas direções, uma orientada e dilatada em direção ao passado e, a outra contraída, contraindo-se em direção ao futuro” (DELEUZE, 2012, p. 43-44).

Ainda de acordo com Deleuze (2012), o cérebro encontra-se com toda a sua integridade no âmbito da objetividade, então nessa perspectiva, ele não comporta nenhuma mudança de natureza com os demais estados da matéria, não sendo capaz de conservar qualquer lembrança. No entanto, a lembrança está compreendida na linha da subjetividade, o que habilita a lembrança a se conservar na duração, ou seja, em si mesma. A consequência disso é que a experiência interna, uma vez em estado puro, refere-se a uma substância cuja natureza é durar, onde se estende continuamente no presente um passado indissolúvel (DELEUZE, 2012, p. 45-46). Logo, podemos inferir que passado e presente possuem uma diferença de natureza. Como explica Deleuze (2012, p. 46-47):

[...] Se temos tanta dificuldade em pensar uma sobrevivência em si do passado, é porque acreditamos que o passado já não é, que ele deixou de ser. Confundimos,

então, o Ser com o ser-presente. Todavia, o presente *não é*; ele seria sobretudo puro devir, sempre fora de si. Ele não é, mas age. Seu elemento próprio não é o ser, mas o ativo ou o útil. Do passado, ao contrário, é preciso dizer que ele deixou de agir ou de ser-útil. Mas ele não deixou de ser. Inútil e inativo, impassível, ele *É*, no sentido pleno da palavra: ele se confunde com o ser em si. Não se trata de dizer que ele ‘era’, pois ele é o em-si do ser e a forma sob a qual o ser se conserva em si (por oposição ao presente, que é a forma sob a qual o ser se consome e se põe fora de si). No limite, as determinações ordinárias se intercambiam: é do presente que é preciso dizer, a cada instante, que ele ‘era’ e, do passado, é preciso dizer que ele ‘é’, que ele é eternamente, o tempo todo. – É essa a diferença de natureza entre o passado e o presente. [...] O que Bergson denomina ‘lembrança pura’ não tem qualquer existência psicológica. Eis porque ela é dita *virtual*, inativa e inconsciente. [...] Entretanto, devemos compreender desde já que Bergson não emprega a palavra ‘inconsciente’ para designar uma realidade psicológica fora da consciência, mas para designar uma realidade não psicológica – o ser tal como ele é em si. Rigorosamente falando, o psicológico é o presente. Só o presente é ‘psicológico’; mas o passado é a ontologia pura, a lembrança pura, que tem significação tão somente ontológica.

Isso nos permite depreender que cada proposição-obra de Oiticica compartilha a virtualidade que ficou retida “no ser em si do passado”, ou seja, sem qualquer prenúncio de significação, em um campo ontológico em que não há nenhum resquício psicológico. Assim, a cada proposição-obra o artista mergulhava no virtual dentro de um passado que invocava uma lembrança, que concerne uma memória imemorial ou ontológica, que em consequência gradativamente criava um corpo para sua nova proposição-obra, na qual atingia existência em que o virtual se convertia em atual (DELEUZE, 2012, p. 48).

Passemos a observar a evolução das pinturas para as estruturas suspensas tridimensionais. Analisemos a pintura o *Sêco 27* (ANEXO E, p. 143), em que a tela tem um grande quadrado como limite fronteiro dos vários losangos em cor preta, com exceção de um na cor amarelo queimado, e que assemelha ser uma fresta invadida pela luz solar, como se todos os outros em movimentos circulares rompessem com os limites do quadro e escapassem para o espaço; e os *Metaesquemas*, em que um (ANEXO F, p. 144) composto de quadrados e retângulos na cor azul e, o outro de retângulos na cor preta e alguns se desvirtuando da estrutura retangular (ANEXO G, p. 145); parecem se agitar e se deslocar no quadro, buscando insistentemente uma fuga para o espaço. Esse movimento de agitação e fuga indica um prenúncio virtual das proposições-obras espaciais que vinham a seguir, os *Relevos Espaciais* (ANEXO H, p. 146), *Bilaterais* (ANEXO I, p. 147) e os *Núcleos* (ANEXO J, p. 148), pois estas são estruturas geométricas, assim como os *Metaesquemas*, no entanto, mais complexas em virtude de seus sobrevoos suspensos no espaço, que lhes conferem uma tridimensionalidade, bem como em virtude da combinação luz-sombra própria da estrutura das proposições-obras na diversidade de tonalidades e cores. O jogo perceptivo dos *Metaesquemas* se complexifica, uma vez que a própria luz-sombra produzida pelas cores se

relaciona com a luz-sombra proporcionada pelo encontro do brilho que incide nos olhos dos corpos que lhes circundam, inclusive deste corpo-escrevente, ao girar em torno de sua tridimensionalidade, ação que agencia uma experimentação singular na relação instituída com cada corpo.

É no período dos *Metaesquemas* que se instaura um maior movimento participativo dos corpos, o qual o artista vai radicalizando no seu percurso de criação posterior. Esse deslocamento virtual que os *Metaesquemas* anunciavam como um movimento de se lançar no espaço, já era indício das proposições-obras que se atualizariam nos anos que se seguiriam, como reconhece o próprio artista em 1968:

[C]onsidero este trabalho importante, hoje, e para mim na época foi desconcertante [...] é que eu ainda queria a renovação deste espaço, mas ainda não estava preparado para o salto, ou a transformação –, mas hoje vejo que este trabalho estava bem à frente, no conflito entre espaço pictórico e extra-espaço e prenuncia diretamente o aparecimento dos ‘bilaterais’, ‘núcleos’ e ‘penetráveis’ (OITICICA *apud* FAVARETTO, 2000, p. 52-53).

Com isso, evidencia a presença virtual do Ser impassível do passado em vias de estabelecer lentamente uma encarnação, que resulta na duração. Por conseguinte, tem-se uma condição primordial do tempo e o maior “paradoxo da memória: o passado é ‘contemporâneo’ do presente que ele foi” (DELEUZE, 2012, p. 49-50). Assim sendo, tais proposições-obras virtualizam o vivo das coisas, que suscitam o passado agenciado por um estímulo do presente. Passado e presente coexistem, no entanto não comportam uma sucessão. Na realidade, “um, que é presente e que não para de passar; o outro, que é passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam” (DELEUZE, 2012, p. 50). É uma existência de um tipo de passado geral, que configuraria um passado puro, onde “cada presente remete a si mesmo como passado” (DELEUZE, 2012, p. 50).

Os *Metaesquemas* já são em si um tensionamento com a normatividade da arte moderna, uma ruptura com os valores da pintura, iniciando um processo de transgressão que caracteriza todo o percurso de Oiticica, que desagrega os cânones do quadro e da moldura, ensaiando um deslocamento para o espaço real. Em vista disso, as proposições-obras reivindicaram uma maior liberdade e indicaram um movimento de ruptura com o regramento que estagnavam tanto os valores estéticos, quanto os valores sociais. Assim, emerge a necessidade de produções que potencializem uma maior interação dos corpos com as proposições-obras e proporcione o clamor de movimentos cada vez mais vitais na relação com o mundo. Então, é dessa emergência que o presente faz um apelo ao passado para satisfazer a reivindicação do presente: engendraram-se na esfera da virtualidade deslocamentos que deram

origem às novas proposições-obras como os *Relevos Espaciais*, *Bilaterais* e os *Núcleos*. Como aponta Deleuze (2012, p.53), “um apelo parte do presente, de acordo com exigências ou necessidades da situação presente. [...] [I]nstalamos-nos não só no elemento do passado em geral, mas em tal ou qual região, [...] em uma espécie de Reminiscência, supomos corresponder às nossas necessidades atuais”. Essa “instalação” ocorre pela invocação da lembrança, que é esse mergulho no virtual, ou seja, no passado. A lembrança, até aqui, está mantida no estado virtual, mas ao se instaurar em uma determinada região do virtual, encaminha-se para a atualização. Nesse caso, as proposições espaciais.

Trata-se de uma temporalidade que atravessa os corpos mobilizando-os de acordo com suas necessidades do presente em que este clama por vida. Desse modo, é por um movimento de vitalidade que a duração das proposições-obras age. Elas catalisam um processo de variação que agencia nos corpos deslocamentos que suscitam a invenção do novo para que eles sejam impulsionados a colocar em ação sua potência de vida. Isto é, a criação de uma nova ação política no mundo. Refere-se, então, a um tempo-duração que desloca os corpos de uma passividade para uma atividade, agenciada por uma virtualidade do passado que altera a natureza do corpo no presente pela necessidade de atualizar e habilitar uma nova atuação na vida.

Deleuze (2012) marca outro efeito na relação de contemporaneidade entre passado e presente, em que explica que é a totalidade do passado, globalmente, que estabelece uma coexistência de todo e qualquer presente. Assim, afirma que a duração é uma coexistência virtual com si mesma e “todos os níveis, de todas as tensões, de todos os graus de contrações e de distensão” (DELEUZE, 2012, p. 51). Ademais, esse caráter coexistencial da duração, implica uma repetição virtual, e não atual. Todo o passado surge e se reintegra de uma só vez, todos os diversos níveis (tão virtuais quanto o passado em geral) de todo o nosso passado irrompem repetidamente, todavia “em um estado mais ou menos contraído. É nesse sentido que há regiões do próprio Ser, regiões ontológicas do passado ‘em geral’, todas coexistentes, todas repetindo-se umas às outras” (DELEUZE, 2012, p. 52).

Isso acarreta que as próximas proposições-obras que analisaremos, também são produções de um passado virtual que se repetiu em toda a sua integridade, inclusive do passado contemporâneo às proposições-obras precedentes discutidas até aqui. No entanto, é sempre importante reiterar que não se trata de suas atualizações, mas do virtual passado que foram contemporâneos do seu presente ao atualizarem virtuais nas proposições-obras anteriormente descritas. Mas, uma vez atualizadas, permite-nos inferir que já se encontravam

no movimento infinito dos virtuais, uma atualização impossível de ser prevista no futuro, não obstante estar contraída virtualmente nele.

Chegamos agora, a alguns questionamentos: Onde está o movimento da duração? Nos corpos? Nas proposições-obras? Ou nos corpos e nas proposições-obras? Com efeito, segundo Deleuze (2012), nem em um, nem no outro, mas no Todo do universo. O movimento está nas próprias coisas, que implicam diretamente na duração, constituem uma demarcação da duração; o movimento está tanto nos corpos quanto fora deles; e mesmo o eu, por seu turno, é apenas um evento entre outros na duração. Por conseguinte, diz o autor:

[...] [O] universo é feito de modificações, perturbações, mudanças de tensão e de energia, e nada além disso. [...] [A] propósito das durações mais ou menos lentas ou rápidas, [...] cada duração é um absoluto e que cada ritmo é, ele próprio, uma duração. [...] [A] duração psicológica, nossa duração, é tão somente um caso entre outros, em uma infinidade de outros, ‘uma certa e bem determinada tensão, cuja própria determinação aparece como uma escolha entre uma infinidade de durações possíveis’. [...] [A] psicologia é tão somente uma abertura à ontologia, trampolim para uma ‘instalação’ no Ser. [...] ‘Percebemos então numerosas durações, tantas quanto queiramos, todas muito diferentes umas das outras. [...]’ A ideia de uma coexistência virtual de todos os níveis do passado, de todos os níveis de tensão, é, portanto, estendida ao conjunto do universo: essa ideia não mais significa apenas minha relação com o ser, mas a relação de todas as coisas com o ser. Tudo se passa como se o universo fosse uma formidável Memória. [...] (DELEUZE, 2012, p. 66-67)

Desse modo, a ação das proposições-obras é um modo de estimular os corpos, ou seja, por em movimento as virtualidades na lembrança imemorial do passado geral, uma vez acionadas pelo encontro. Uma ativação pela coexistência virtual de suas memórias ontológicas em todos os níveis de passado, onde incitados ao deslocamento propiciam uma inédita atualização do presente. Assim, arrancando o corpo do estado de estagnação de um atual imóvel, conferindo nele uma ação política. Como ocorreu com a proposição-obra *B32 Bólide Vidro 15* (ANEXO D, p. 142), o recipiente de diversos pigmentos disparou no corpo-escrevente uma sensação de vitalidade que o desalojou da lente melancólica a qual observava o mundo e o aprisionava em uma vida ausente de coloração. No entanto, ao se relacionar com a proposição-obra os pigmentos nela dispostos foram buscar no passado virtual do corpo-escrevente, a matéria-prima que fez atualizar um olhar-pigmentar que coloriu o mundo.

É importante ressaltar que os *Bóldes* dão início a uma nova fase no deslocamento do corpo-invenção de Oiticica, na qual a necessidade presente no corpo do artista de gerar uma participação mais efetiva dos corpos ativaram nele a virtualidade do passado em franca inquietação, possibilitando a atualização de sua produção em proposições que convocassem os corpos à experimentação. Daí, desencadear um estado de invenção em que, na ação

interativa, corpos e proposições-obras agenciassem um mergulho literal nas obras, na criação de um corpo-invenção capaz de atualizar singulares relações na experimentação do mundo. Desse modo, os *Bólides* cumprem uma demarcação notável na obra de Oiticica, pois indicam a saída da visualidade: com os *Metaesquemas* e as proposições espaciais (*Relevos Espaciais, Bilaterais e Núcleos*) para a imersão na sensorialidade: com os *Bólides, Penetráveis, Parangolés e Manifestações Ambientais* (FAVARETTO, 2000). É com os *Bólides* e sua potência sensorial, que as proposições-obras do artista, instauram com maior intensidade, o movimento de antiarte, desestetização e de aceleração virtual, tão patentes nas suas proposições-produções. Sobre os *Bólides*, Oiticica (*apud* FAVARETTO, 2000, p. 91) descreve:

Os *Bólides* eram caixas e vidros. Uma caixa como se fosse a materialização do pigmento. Era a cor pigmentária e tinha sempre textura. Eram coisas manipuláveis, que você podia mexer. [...] E tinha uns vidros que são coisas que têm pigmentos puros. [...] Eram peças manipuláveis de cor, [...] eram caixas de madeira ou vidro, pintadas, que você mexe e desdobra [...] espaços poéticos-táteis e pigmentares de contenção.

Em vista disso, os *Bólides* reservavam uma certa contenção da cor para resguardá-las do seu movimento intenso de virtuais, quase que em estado bruto, capazes de assustar os corpos aprisionados em atuais rigidamente cristalizados, para assim de modo mais gradativo deslocá-los da inércia que os encarcerava. Assim, difundiam no espaço-tempo um movimento singular de catalisação de estados de invenção enquanto dispositivos de intensa experimentação. No caso, do *B32 Bólido Vidro 15* (ANEXO D, p. 142), os pigmentos são materiais que carregam um forte potencial para dar cor ou origem a tintas. Na proposição-obra indica um estado ainda rudimentar de uma substância colorante. No entanto, quando imbuído, ainda em estado bruto em um *Bólido*, perde o seu caráter aparentemente bruto e ganha uma disposição sensível que desencadeia nos corpos um deslocamento virtual, potencializando-os a um estado de invenção, o surgimento do corpo-invenção.

O desdobramento poético-táctil agenciado pelo *B32 Bólido Vidro 15* (ANEXO D, p. 142) é viabilizado nos corpos, em virtude destes terem duração própria que se desenvolvem e reverbera em uma outra que a contém, concomitantemente ao mesmo pigmento do *Bólido*. Por conseguinte, existe essencialmente uma triplicidade dos fluxos. Desse modo, *B32 Bólido Vidro 15* (ANEXO D, p. 142) tem um poder de evidenciar diferentes durações, de integrar outras e de integrar-se a si própria ao infinito. Destarte, essa concomitância de fluxos que conduz os corpos à duração interna, à duração real (DELEUZE, 2012, p. 70-71). Contudo, “tanto no nível das partes atuais quanto no nível do Todo virtual, existe um Tempo, e somente

um” (DELEUZE, 2012, p. 72). Trata-se de um movimento singular no percurso artístico de Hélio Oiticica, proposições-obras que estimulam as durações no encontro dos corpos que compreende outras durações, estabelecendo um contato sensorial com o mundo.

Na proposição-obra B34 *Bólido Bacia 01* (ANEXO K, p. 149) existem apenas três materiais que o compõe: uma bacia de plástico na cor rosa, terra nela depositada e um par de luvas de borracha. Nessa proposição-obra, aparece um inacabamento muito mais radical que na anterior, criando um nível de indeterminação muito mais evidente, principalmente por apresentar uma trivialidade cotidiana banal. No entanto, a virtualidade que ascende à sua incompletude colocam os corpos em um estranhamento perturbador, pois é ainda mais difícil pensá-lo como dispositivo de arte. Mas essa é a inovação do artista, pois na relação que estabelece com os corpos, o contato parece nos conduzir a um passado muito mais anterior. Embora o acesso ao passado seja uma imersão da experimentação no todo virtual, é provável que tal proposição-obra promova uma ação variativa em um nível específico da nossa existência no mundo, ou seja, um nível de passado virtual, que criou um deslocamento singular do corpo-escrevente, como ocorre no envolvimento com a duração. Uma coisa de ancestralidade, de antes do advento da civilização, de tocar a terra e de sentir seu cheiro, nos conduzindo a uma relação muito mais intensa com a vida, como se tivéssemos despido de toda a rigidez e idiotice que a civilização criou, que teve como consequência nos roubar da vida, isto é, os bons modos europeus que nos impediu de sentir o cheiro e a vida que é própria da terra, talvez o elemento mais imbuído de vida. Não é mais o pigmento, mas sim o contato direto com a vitalidade. Talvez porque os seus materiais rompem qualquer resquício que possa nos colocar diante do que seria denominado obra de arte. Um modo de nos dizer que não é no museu que se encontra a arte, mas na relação que estabelecemos com o mundo e com a banalidade de cotidiano que encara, um sentimento, uma sensação de vida, que faz vibrar os nossos corpos. É um movimento que nos lança na totalidade dos virtuais, que nos mergulha no passado para nos deslocar da atualidade do presente, na emergência de um novo atual, uma ação da proposição-obra no corpo, que cria um corpo-invenção.

Na perspectiva de Deleuze (2012), é uma imersão que atravessa e invade os corpos em um só Tempo, ou seja, um modo singular de realizar divisões que desencadeia uma mudança de natureza e não está reduzida a uma sucessão, todavia uma coexistência singular, em uma concomitância de fluxos. Uma vez que há um único e mesmo Tempo, estamos diante de um monismo, ainda que seja uma diversidade de fluxos atuais em atividade obrigatoriamente do próprio todo virtual. Sob o prisma do autor:

‘Uma mesma duração vai recolher ao longo de sua rota os acontecimentos da totalidade do mundo material; e nós poderemos então eliminar as consciências humanas que havíamos inicialmente disposto de quando em quando como outras tantas alternâncias para o movimento do nosso pensamento; [...] [H]averá tão somente o tempo impessoal, onde se escoarão todas as coisas.’[...] Em suma, não só as multiplicidades virtuais implicam um só tempo, como a duração, como multiplicidade virtual, é esse único e mesmo Tempo (DELEUZE, 2012, p. 72).

A experimentação na relação com os *Bólides* amplia a capacidade sensorial dos corpos estreitando a relação com os fluxos da vida, produzindo e atualizando neles uma nova qualidade vital. Desse modo, é uma experimentação suprassensorial que intensifica uma sensibilidade para além das nossas capacidades humanas, limitadas aos padrões vigentes da sociedade em que vivemos. A força do suprassensorial pode ser aqui vislumbrada pelo *B50 Bólido Saco 02 “Olfático”* (ANEXO L, p. 150), ou simplesmente *Olfático*, que é composto por plástico, borracha e café. Trata-se de um saco (similar a uma cobertura de sofá) em formato de quadrado, que contém café no seu interior, e um cano de borracha conectado a um de seus vértices, onde os corpos podem aspirar para sentir o cheiro do café por meio do cano. Um *Bólido* que corrobora com aspectos já mencionados com proposições-obras da mesma espécie, como indica Wally Salomão (2003, p. 70), “a sensação em estado prévio, inaugural. [...] [P]ara sentir brutalmente, [...] a sensibilidade colada com o cheiro, o cheiro desimpregnado da trivialidade cotidiana e impregnando você pela intensidade bruta”. Um átimo que faz sobressaltar o corpo-escrevente no desconhecido, que promove rupturas com os dispositivos de verdade artística e social, uma experimentação de liberdade. Um movimento do corpo-invenção para o novo, um mergulho no singular da criação e sem qualquer determinação dos efeitos cristalizantes que nos impedem de experimentar o mundo. Uma experiência da integridade da vida, como aponta Oiticica (*apud* FAVARETTO; BRAGA, 2015, p. 31), “uma levitação como se os obstáculos mentais e físicos não existissem; e um momento, um instante único, que quando em vez sentimos – um gozo cósmico [...]”. Com isso, podemos inferir que o encontro de durações que se dão na relação dos corpos com as proposições-obras, possibilita chegar ao estado primeiro no virtual do nosso passado, tornando exequível nesse deslocamento a dissolução do atual que nos mantém estagnados, em que a variação virtual agenciada pela duração nos transmuta em corpo-invenção.

Assim, os *Bólides* são proposições-obras que movimentam os corpos tensionando a regulamentação social neles inscritas. Oiticica segue na mesma seara, ao incitar os corpos virtualmente a uma ruptura com os diversos modos de opressão, em uma nova invenção, a criação dos *Penetráveis*. Não obstante muitos destes serem contemporâneos dos *Bólides*, com os *Penetráveis* mais um elemento participativo é introduzido na estimulação virtual dos

corpos: a experimentação pela imersão literal nas proposições-obras. Como por exemplo, o *Penetrável Macaléia* (ANEXO M, p. 151), que se refere a um quadrado tridimensional de mais de dois metros de altura com telas de metais coloridas, em que cada lado tem uma cor diferente, sendo que um desses lados é uma porta; a parte superior é aberta e a inferior, é composta por brita, areia, plantas e pedras. Nesse *Penetrável*, o corpo é conduzido à vivência, adentrando a proposição-obra para a experimentação da liberdade, em que estar preso ou livre é um movimento do corpo. Ou seja, o corpo entra em um estado de virtualidade, que o faz vivenciar um instante em que pode suprimir os dispositivos de verdade que o tornam subjugado à opressão da sociedade.

Essa ação antirrepressora fortemente presente nas proposições-obras de Oiticica é reflexo da sua posição política tanto em relação à sociedade e seu sistema econômico, quanto ao sistema da arte moderna e europeia, bem como a sua necessidade de fazer das suas proposições originais e de fomentar nos corpos o estado de invenção. Em vista disso, afirma Oiticica (*apud* SALOMÃO, 2003, p. 103): “Só existe o que é novo, o que é igual não interessa, porque é mera repetição. [...] Agora só tem razão de existir os inventores”. Essa posição de Hélio o faz engajar na produção de uma antiarte, de uma desestetização e de um movimento marginal (a margem da sociedade, do sistema econômico e do sistema da arte). Esse tripé será a espinha dorsal de seu trabalho, fundamental na para a emergência da duração e da dissolução da estagnação atual (prisão cristalizada no corpo, na matéria), tanto das suas proposições, quanto dos corpos que com ela se encontram. Visto que, os estados de invenção suscitados por Oiticica são catalisados pelos obstáculos que eles encontram.

Desse modo, romper com os valores artísticos e sociais é um modo de se colocar à margem da estética moderna, do sistema capitalista e da moralidade social. Por conseguinte, são aspectos que se apresentam como obstáculos à experimentação da vida e do mundo. Então, dissolver todos esses sistemas de obstrução da vida é uma posição política em que a vida reemerge nos processos de contínua criação. Nessa perspectiva, as proposições-obras tornavam-se apenas disparadores do movimento de invenção dos corpos, convocando-os a participar da produção das obras, ou melhor, estas só faziam sentido na ausência total de significação, pois seu inacabamento mergulhava os corpos na esfera do virtual, da criação.

Esse descompromisso de Oiticica com a arte e o instituído na sociedade colocava seu corpo em estado de invenção, onde os dispositivos da sociedade vigente, paradoxalmente, tornaram-se os impedimentos que agenciaram a criação. Como aborda Deleuze (2012, p. 66-67):

[...] [A] duração se diferencia segundo os obstáculos que ela encontra na matéria, segundo a materialidade que ela atravessa, segundo o gênero de extensão que ela contrai. Mas a diferenciação não é somente uma causa externa. É em si mesma, por uma força interna explosiva, que a duração se diferencia [...] Precisamente, a Duração chama-se vida quando aparece nesse movimento. [...]

Isso demarca para o corpo-invenção do artista, atravessado pela própria duração, que o fez imergir em seu campo de virtualidades, em um processo de diferenciação mobilizado pela materialidade estética e social que estagnam a vida, implodiu no corpo um nível de virtual específico que o fez atualizar na materialidade do *Penetrável Macaléia*. Segundo Deleuze (2012), trata-se de um impulso vital, onde a virtualidade da proposição-obra está em deslocamento para atualizar-se na relação que se estabelecem com os corpos, um encontro de durações que os coloca em movimento de diferenciação, desencadeando nos corpos um potencial movimento de criação. É próprio do processo de diferenciação criar movimentos de vida, uma vez que se trata de uma atualização, que pressupõe uma totalidade primordial virtual, que se decompõe em linhas de diferenciação, todavia cada uma das linhas atestam sua unidade e totalidade subsistentes. Prossegue ainda o autor, “a diferenciação é sempre uma atualização de uma virtualidade que persiste através de suas linhas de divergentes atuais” (DELEUZE, 2012, p. 81-82).

Cada proposição-obra de Oiticica é um movimento de contração e distensão na esfera virtual que combinam partículas virtuais que avançam no estado de invenção próprio de cada proposição e do próprio corpo do artista. Um deslocamento que em toda nova proposição-obra engendra uma atualização na matéria que amplia a força da duração. Ou seja, a cada invenção Oiticica cria nas relações entre corpos e proposições-obras uma maior potência de vida, uma nova diferenciação política, que a aciona e cria uma nova diferença no mundo. Conforme Oiticica (*apud* FAVARETTO, 2000, p. 185), “o novo é o viver sempre, e se essa atividade é não-repressiva, ela é, automaticamente, política, pois se opõe a todas as formas de dessublimação programada”. Por conseguinte, o corpo-invenção é produção de singularidade, em constante mutação no encontro que estabelece com os outros corpos. Com efeito a relação que se estabelece com as proposições-obras é contínua transmutação.

Mas se os corpos são agenciados à diferenciação pelas proposições-obras, o que impulsiona o corpo de Oiticica a entrar em um processo de diferenciação? Sua imersão nas favelas. É nas favelas que as pessoas são descalçadas pelo sistema econômico, no entanto, seus pés tocam a terra que as aproximam da vida; é nas favelas que se encontram um maior contingente de pessoas que se contrapõem às leis estatais, ao desafiá-las na prática criminosa, em que a invenção do crime nada mais é que um dispositivo para o controle dos corpos pelo

Estado; é nas favelas que se encontram nos corpos uma potência para o enfrentamento moral da sociedade; é nas favelas que se produzem uma arquitetura inclinada e alternativa ao desejo de ascensão superior dos quais olham os supostos civilizados; é nas favelas que as cores se misturam e escapam da pasteurização estética do mundo colonizador europeu; é nas favelas que o caos da humanidade é driblado todos os dias; é nas favelas que se produzem uma cultura que desmascara o ideal ascético que aprisionam o humano; e, fundamentalmente, e por tudo isso já explicitado, é nas favelas que os corpos encontram uma potência marginal.

A favela é para Oiticica, o lugar onde vai encontrar matéria-prima em abundância para realizar o seu projeto de antiarte, desestetização e marginal. Esse tripé que o artista traz no corpo, já proporciona em princípio uma abertura para que a duração que encontra na favela o atravessar de tal maneira que desencadeie o processo experimentação que resulta na diferenciação, deixando-o em vias de atualizar-se, assim criando um corpo-invenção para si. Isso no artista é ainda mais potente pelo trânsito no limiar do perigo, oposição ao imaginário social e de controle estatal. Observe o que diz Oiticica (*apud* SALOMÃO, 2003, p. 47): “Sempre gostei do que é proibido, da vida da malandragem que representa aventura, das pessoas que vivem de forma intensa e imediata porque correm riscos. Grande parte da minha vida passei visitando meus amigos na prisão”. Era essa intensidade vital que Oiticica buscava nas suas proposições-obras, um risco de fazer o corpo vibrar e imergi-lo na totalidade virtual escondida pelo regramento que se impõe à cognição da humanidade moderna.

Por conseguinte, Deleuze (2012) argumenta que há no ser humano uma viravolta da experiência, que seria o ponto das condições da nossa experiência real que se estabeleceu nos limites humanos, para as necessidades do presente. No entanto, esse ponto é onde a nossa experiência encontra-se estagnada, submetida à ilusão do mundo que habitamos e da própria natureza das coisas, movimento que nos coloca em uma posição de subtrair da nossa experiência apenas aquilo que interessa: a subjetividade orientada pela sociedade, acarretando em limitar a nossa experiência (DELEUZE, 2012, p. 21-28). Porém, na perspectiva do autor, a intuição² pode nos conduzir a um deslocamento que vai além dessa viravolta, onde se encontra a nossa experiência primeira e toda a variação virtual na sua totalidade, nos habilita a dissolver a ilusão. Onde podemos encontrar as diferenças de natureza, o ponto que supera a nossa experiência. Trata-se da memória pura que compreende a totalidade do nosso passado (DELEUZE, 2012, p. 21-23). É o meio que atravessará no corpo fazendo vibrar a diferenciação para a atualização. Por isso a relação corpo e proposição-obra tem uma

² Ver DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. 2. ed. São Paulo: 34, 2012.

repercussão tão intensa, por se caracterizar no movimento primordial da vida, antes de qualquer ordem humana ou social, em que o movimento dos corpos é puramente virtual, de emergência de sensações de vida que alteram a natureza de suas ações. Um vislumbre que modifica os modos de ver e sentir o mundo, uma instauração política da multiplicidade virtual.

Então, cada proposição-obra de Oiticica é a atualização da virtualidade de um passado em movimento no seu corpo que se atualiza no presente. É isso que as favelas e os corpos que nela habitam agenciaram no artista, que por sua vez, disponibilizou a duração na sua produção, responsável por estimular nos encontros os virtuais que dispara nos corpos um estado de invenção, que é movimento e criação, e se criação é vida. Assim toda gestação de singularidade é uma ação política. Como Hélio fez no *Penetrável PN 28 “Nas Quebradas”* (ANEXO N, p. 152), uma estrutura composta madeira, tijolo e cascalho, similar ao morro de uma favela. Esse *Penetrável* fez o corpo-escrevente inverter a posição moralista, menor e superior com que a sociedade se coloca diante das favelas: Você sobe no morro, mas ao retornar desce na sociedade. Entretanto, Oiticica faz o movimento inverso, você sobe no morro e arranca de si a sociedade, em consequência aumenta a sua potência de vida. Refere-se a uma proposição-obra que quebra os ditames da arte moderna e principalmente a sua busca pelo belo, que está sempre associada a uma posição de arte inatingível pelos corpos comuns, porém esse inatingível não passa de uma estratégia de dominação burguesa, de instituição da verdade e de neutralização da vida.

Mas ao adentrarmos *Nas Quebradas* (ANEXO N, p. 152), somos tomados por uma sensação de imprevisibilidade e experimentação, em que o corpo se perde e não sabe dizer se foi ele que penetrou a proposição-obra ou se foi a proposição-obra que o penetrou. Ou ainda, e mais provável, uma experiência de interpenetração. Trata-se de uma desobediência das normatividades da estética americana e europeia, um projeto de antiarte que reflete as características socioculturais associadas ao contexto brasileiro. A ênfase na experiência e vivência do próprio cotidiano faz do dispositivo de desestetização do artista um modo de valorização das sensações e dos afetos, desvalorizando ao mesmo tempo o que é comumente associado à racionalidade e à inteligência, conduzindo transformação dos corpos na experiência de intensificação da vida (FAVARETTO; BRAGA, 2015). Em Oiticica, a favela, o crime, o marginal, engendram seu corpo-invenção. Oiticica ativa nos corpos por meio de suas proposições-obras o virtual que criará linhas de diferenciação que desemboca na atualização, na criação. Como coloca Deleuze, “[...] as linhas de diferenciação são verdadeiramente

criadoras; elas só atualizam por invenção; nessas condições, elas criam o representante físico, vital ou psíquico do nível ontológico que elas encarnam” (DELEUZE, 2012, p. 85).

A duração de que são feitas as proposições-obras do artista interrompem aquele movimento de estagnação da vida mencionado por Deleuze (2012), isto é, aquele instante quando os corpos se cristalizam no movimento que os inventou, fixando-se na linha de diferenciação que criou um corpo para si:

[...] [A] vida, como movimento, aliena-se na forma material que ela suscita; atualizando-se, diferenciando-se, ela perde ‘contato com o resto si mesma’. Toda espécie é, portanto, uma parada de movimento; dir-se-ia que o vivente volteia sobre si mesmo e *se fecha*. Não pode ser de outro modo, pois o Todo é tão somente virtual, dividindo-se quando passa ao ato e não podendo reunir suas partes atuais, que permanecem exteriores umas às outras: o Todo nunca é ‘dado’ e, no atual, reina um pluralismo irreduzível tanto de mundos quanto de viventes, estando todos eles ‘fechados’ sobre si mesmos (DELEUZE, 2012, p. 91).

Portanto, ao perder o contato com todo o resto, o corpo fica imobilizado na experiência que o constitui, ficando limitado a sua experiência real, perdendo o seu movimento de criação junto aos possíveis não-atualizados. Dessa forma, Oiticica com seu corpo aberto pela sua inquietação foi buscar nas favelas procedimentos que criassem um corpo-invenção, ou seja, que lhe desse novas linhas de diferenciação que potencializasse seu corpo-criação. Foi nas favelas que Oiticica encontrou um corpo marginal e que agenciou uma inserção no virtual que lhe permitisse chegar ao suprassensorial. É esse movimento suprassensorial que faz das suas proposições-obras catalisadoras de potência de vida nos corpos. Sobre o deslocamento suprassensorial Oiticica (*apud* SALOMÃO, 2003, p. 47) disserta:

São dirigidas aos sentidos, para através deles, da percepção total, levar o indivíduo a uma supra-sensação, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionamento cotidiano.

Desse modo, o suprassensorial almejado pelo artista, é o acesso ao todo das virtualidades primordiais que colocam os corpos em estado de invenção. Não é um processo simples, pois não depende da vontade, mas da abertura do corpo ao todo e, mais além, ao todo virtual. Esse movimento, conquanto os atuais tenham similaridades, os deslocamentos de criação não têm similaridades, assim como os criados também não tem a virtualidade que encarnam. É importantíssimo ressaltar que “a vida não opera sem direções; mas não há ‘meta’, porque tais direções não preexistem já prontas, sendo elas próprias criadas na ‘proporção’ do ato que as percorre” (DELEUZE, 2012, p. 93). Em vista disso, os corpos que

estão com a vida inerte e sem contato com o resto, volta a acessar o virtual pelas proposições-obras. A obra de Oiticica ativa o movimento de atualização que estabelece contato com um deslocamento de criação da vida, agenciado pela produção de um corpo potente, em estado de invenção.

No *Penetrável Macaléia*, a sensação no corpo-escrevente é de um movimento de expansão e de condução do corpo a experimentação. Um instante eterno na duração que faz o corpo com os pés tocar a areia e brita no solo; no corpo cercado por todos os lados, um movimento de liberdade; no cheiro das plantas a sensação de deslocamento na duração que o coloca em contato com vida; um mergulhar literalmente na proposição-obra, onde o encontro corpo e proposição-obra se interpenetram; e, nas telas coloridas os raios de afetos mudam a relação com o cotidiano em que a vida acontece. Um instante de desbordamento do espaço para transbordar no tempo e vitalizar o corpo.

Na ótica de Deleuze (2012), esse movimento da duração como um tempo de excitação das virtualidades nos corpos é um impulso vital. Algo que acontece no *Penetrável Nas Quebradas* (ANEXO N, p. 152), em que o próprio título *Nas Quebradas* (ANEXO N, p. 152), já interrompe o movimento majoritário na sociedade, em que a ideia de quebra é sinônimo de crise, mas nas favelas conota mais o lugar que se habita e que se tem uma relação significativamente importante. No referido *Penetrável*, os corpos são estimulados a sentir e criar um momento de expansão sensorial, onde os corpos entram e experimentam o impulso vital para “se limpar do entulho do lixo que ofusca a sua sensibilidade. [...] Você penetra num cotidiano desoprimido e livre de turvação” (SALOMÃO, 2003, p. 69). Nesse aspecto a favela é um espaço de liberdade ao menos dos cânones estatais e sociais. Essa é a diferença crucial que o corpo-invenção de Oiticica tensiona, processo de colonização capitalística e da arte moderna, da Europa e dos Estados Unidos. Uma antiarte que põe em xeque a repressão e a exploração desses sistemas. Assim, as proposições-obras de Oiticica oportunizam o acesso da dimensão criadora dos corpos capaz de inventar uma nova forma de estar no mundo, uma política da invenção. Contudo, a liberdade não é uma escolha, mas um movimento infinito de partículas virtuais em iminência de atualização. Uma disposição dos corpos à criação deslocado de uma lógica causal e determinista.

3.2.3 Monóxido de hidrogênio: a aurora boreal³

Na obra de Hélio Oiticica, a cor vai ter um papel fundamental. Pois, é nela que o virtual também vai emergir, possibilitando aos corpos o movimento de criação completamente singular. Um modo de ver e sentir que transmuta a relação com o mundo, principalmente por criar no corpo um caleidoscópio de sensações colorantes, sendo um modo de sentir a vida pulsar. Para Deleuze, a sensação colorante é o ápice da lógica da sensação (DELEUZE, 2007, p. 9). Desse modo, a cor em Oiticica surge de maneira muito similar enquanto movimento de experimentação e agenciamento do corpo-invenção sob a égide da função háptica.

Por sua vez, o advento do corpo-invenção proporciona aos corpos colorirem a vida e o mundo pelo movimento criativo do corpo. Assim, a cor agencia um deslocamento colorante que engendra nele sensações de vida. Nessa perspectiva, a cor é o componente que faz o corpo vibrar, reverberar vitalidade. Também é na cor que o corpo toca a proposição-obra, é nela que ocorre o deslocamento háptico. A relação tão próxima entre corpo e proposição-obra resulta num olhar que, mesmo distante da proposição-obra, é um tateamento oportunizado pela cor, estruturando o encontro como ação háptica. Esse movimento instaurado na relação corpo-obra-mundo, em que a cor e a função háptica produzem um efeito pigmentar nos corpos na relação com a vida, o corpo-escrevente denomina de “aurora boreal”, por intensificar potência de vida nos corpos desencadeando um olhar-háptico-cintilante na relação com o mundo.

Como exposto no subcapítulo anterior, o trabalho de Oiticica com a virtualidade revela que em cada nova proposição-obra atualizada é possível vislumbrar uma presença virtual das anteriores, e nestas uma presença virtual daquelas ainda por vir. Isso também é evidenciado no seu trabalho com a cor. A instituição da cor na obra de Oiticica já se diferencia nos *Metaesquemas*, ainda no plano da visualidade, naquele momento carregada de um movimento que almejava desbravar o espaço. Nos *Metaesquemas* a cor é imprescindível, pois é nela que se institui o movimento como podemos observar nos ANEXOS F e G. O

³ As auroras são fenômenos ópticos e luminosos que acontecem nas zonas polares do planeta Terra, geralmente observados a noite. A sua formação se dá pelo fluxo de radiação solar no espaço, que origina os ventos solares, estes por sua vez, ao atravessar a atmosfera terrestre interagem com os gases de oxigênio e nitrogênio, e, produzem efeitos cintilantes e coloridos que ocasionam o fenômeno das auroras polares. Essa colisão de partículas solares com os átomos de oxigênio e nitrogênio, definiram também as variadas colorações de luz emitidas pelo fenômeno. Quando ocorrem no hemisfério norte do planeta, são denominados de aurora boreal. Já quando o fenômeno acontece no polo sul, são identificados como aurora austral (SALLES, 2017, p. 11-18). Na dissertação, o corpo-escrevente opta pela denominação aurora boreal, pois é a forma mais comumente conhecida. A expressão é uma maneira de descrever a mobilização afetivo-virtual que as obras de Hélio Oiticica fazem atravessar os corpos no espaço-tempo.

primeiro (ANEXO F, p. 144) destaca-se pela cor azul, em que podemos perceber o movimento virtual das estruturas geométricas que lembram quadrados e retângulos, em que o contraste do azul e um suposto branco ao fundo produzem a sensação de movimento, que nos contornos geométricos parecem manter o nível de ocupação da cor no quadro, tendo em vista que os lados dos retângulos e quadrados se inclinam na mesma direção, mantendo constante o comprimento de seus lados, criando uma distorção da composição geométrica. Já no segundo (ANEXO G, p. 145), as estruturas geométricas aparecem na cor preta, realizando o mesmo contraste com o branco, no entanto, todas as estruturas geométricas são similares a um retângulo que vai se descaracterizando no movimento dos lados menores em direções opostas aumentando a intensidade de distorção das estruturas geométricas e trazendo uma aparente redução do espaço tomado pela cor preta.

Em ambos *Metaesquemas*, destacam-se a especificidade monocromática e o deslocamento virtual da cor, que parecem tensionar a rigidez geométrica por uma força interna à própria estrutura geométrica colorida. Ou seja, a cor parece ganhar uma força de expansão que rompe com a estabilidade geométrica dos *Metaesquemas* em um movimento de propulsão que promove uma sensação de escape da forma para o espaço. Nessas proposições-obras o branco parece ter uma presença fundamental por seu caráter de dar luz ao monocromatismo desses *Metaesquemas*, pois na perspectiva de Deleuze, a luz não se relaciona com as trevas, mas com o transparente, o translúcido e o branco, em que “tudo se passa entre a luz e o branco” (DELEUZE, 1983, p. 120). Desse modo, o branco ilumina o movimento de expansão da cor e permite vislumbrar seu movimento de fuga para o espaço, não permitindo que o seu deslocamento passe em segredo.

O *Metaesquema Sêco 27* (ANEXO E, p. 143) é delimitado por um grande quadrado de espessura fina na cor preta, e no seu interior circulam vários losangos de diversos tamanhos também na cor preta, que parecem circular em torno do único losango de cor diferente de tonalidade amarelo queimado. A sensação é de que no *Sêco 27* (ANEXO E, p. 143) o losango amarelo queimado é um centro de luz ou uma fresta, por onde os losangos pretos parecem orbitar em vista de escapar para o espaço.

Assim, os *Metaesquemas* aqui apresentados têm na força de expansão das cores um modo de impulsionar o movimento de fuga da cor para o espaço. Um deslocamento virtual que dá vitalidade às proposições-obras. Esse caráter vital do qual é imbuído o trabalho de Oiticica é um movimento do corpo-invenção e sua capacidade de “captar forças” (DELEUZE, 2007, p. 62). Por isso, que a cor para o artista é um elemento de extrema

importância, pois é pela cor que o corpo-invenção se esforçará em tornar visíveis forças que não são visíveis (DELEUZE, 2007). Os *Metaesquemas* dão visibilidade a esse jogo entre o visível e invisível ao fazer a cor se relacionar com estruturas geométricas, potencializando o encontro da proposição-obra com os corpos, tornando-se assim veículo de agenciamento vibrante destes corpos.

Os *Metaesquemas* são proposições-obras que desencadeiam o movimento da cor rumo à ruptura com o aprisionamento do quadro, da dimensão do fundo e do suporte para a libertação no espaço (FAVARETTO, 2000). É um prenúncio do deslocamento da bidimensionalidade para a tridimensionalidade: isto é, o trânsito de transmutação da cor do plano bidimensional do quadro para a esfera do tridimensional nos futuros *Bilaterais*, *Relevos Espaciais* e *Núcleos*. Tal deslocamento da cor, insere as proposições-obras na relação espaço-tempo que convoca os corpos à experimentação. Segundo Oiticica (*apud* FAVARETTO, 2000, p. 58):

A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o *suporte do quadro*, um campo *a priori* onde se desenvolve o ‘ato de pintar’, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios, mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estrutura-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente.

No deslocamento da cor para o espaço-tempo nas proposições espaciais, a atividade da cor se impõe no espaço em associação com estruturas geométricas, onde a cor é o sangue que lhes confere vitalidade e as livra de se tornarem meras carcaças. É a ocupação do espaço real que institui nas proposições-obras uma vibração na relação com os corpos. Desse modo, não se trata de uma vitalidade localizada nas proposições-obras, mas de uma atividade conjunta no encontro que se estabelece com os corpos. É como se fosse um circuito elétrico em que a conexão de determinados fios faz conduzir energia. No entanto, o encontro dos corpos com as proposições-obras não se refere a um circuito que fecha e liga pontos determinados, mas relações de indeterminação que, agenciados pela cor, engendra o corpo-invenção.

No *Relevo Espacial* (ANEXO H, p. 146) a proposição-obra é produzida por recortes geométricos de madeira, em cor monocromática, constituindo uma só peça e suspenso no espaço. É a proposição-obra que convoca os corpos ao movimento. Apresenta-se como uma espécie de sistema solar, pois captura o olhar dos corpos que são convidados à experimentação ao realizar movimento de translação ao redor da proposição-obra, agora

tornada em espécie de centro cósmico, agenciado pelo deslocamento virtual da cor na relação que estabelece com os corpos. À medida que os corpos vão girando em torno do *Relevo Espacial* (ANEXO H, p. 146), a cor vermelha se revela viva e em constante mutação pela relação instituída com os corpos e a própria luz do espaço onde está suspensa. Assim, a cor ganha uma dinamicidade pela permanente mutação de suas tonalidades de vermelho criadas pela diversidade de corpos com que se relaciona. Não é uma mutabilidade reduzida à proposição-obra, mas a ativação de invenções de novas tonalidades pelos corpos.

Isso aponta para um corpo em que os olhos não estão fixos, mas compõe qualquer parte ou todo o corpo, em vista da relação que estabelece com o mundo. O olho é movimento do encontro dos corpos que faz variar na proposição-obra várias tonalidades de vermelho. Um olho que é capaz de criar com os corpos as cores que o olho orgânico não vê: uma dimensão virtual da cor. No *Relevo Espacial* (ANEXO H, p. 146) a cor apreende o olho. De acordo com Deleuze (2007), liberta-o do enclausuramento do organismo e da sua condição de “órgão fixo e qualificado”, tornando-se virtual e um “órgão indeterminado e polivalente” que engendra a invenção de diferentes tonalidades de cores (DELEUZE, 2007, p. 58). Desse modo, em *Oiticica*, a cor ao escapar para o espaço na tridimensionalidade do *Relevo Espacial* (ANEXO H, p. 146), inventa olhos em todos os corpos, sejam eles humanos ou não-humanos no deslocamento da cor no espaço. Tal movimento da cor é agenciado no corpo pela de fusão de dois sentidos: o tato e a visão, que confere o “‘toque’, ‘vivo’, ‘apreender no imediato’, ‘esclarecer’ [...], [evidenciando] o sentido háptico do olho” (DELEUZE, 2007, p. 139). É uma força captada pelo corpo no encontro com a proposição-obra, promovendo um efeito na função háptica em vibração com a cor, que lança um pigmento colorante no mundo, em que aos olhos dos corpos é o advento da aurora boreal que transmuta a sua relação com a vida.

No *Bilateral Equali* (ANEXO I, p. 147) há uma variação de tonalidades em um movimento aparentemente realizado pelo próprio artista, que pintou nas peças o movimento da luz associado ao branco, promovendo modificações das tonalidades que cobrem as peças. Nesta proposição-obra, *Oiticica* empreende um novo movimento da cor em relação com a luz, de uma maneira tão intensa que os corpos são ativados em um movimento de maior inquietação. Provavelmente, isso se deve ao *Bilateral Equali* (ANEXO I, p. 147) ter entre as peças intervalos que resultam em uma maior ocupação do espaço, já que é composta por cinco peças quadradas, que na relação com os corpos produz um efeito singular, permitindo à cor distribuir-se e se intensificar no espaço. *Oiticica* afirma que o branco é a melhor cor-luz em virtude de sua capacidade de sintetizar todas as cores, fator que confere ao branco uma maior

estabilidade, tornando-o mais denso e com um movimento na duração que se dá silenciosamente (FAVARETTO; BRAGA, 2015, p. 72). Estas características formais permitem ao *Bilateral Equali* (ANEXO I, p. 147) acelerar a experiência dos corpos com uma força de deslocamento potencializado, movendo-os de sua estagnação.

Para Deleuze, não se trata de um movimento de luz e trevas, mas uma aventura da luz com o branco (DELEUZE, 1983, p. 121). Ao observarmos o *Bilateral Equali* (ANEXO I, p. 147), podemos notar que é exatamente isso que acontece: a variação do branco se firma pela incidência de luz. Ou seja, é um movimento dançante da luz com a relação que estabelece com o branco da proposição-obra; mas não apenas isso, da mesma forma acontece no encontro dos olhos dos corpos com a luz e o *Bilateral Equali* (ANEXO I, p. 147). Nesse encontro a obra destila uma vitalidade que deflagra deslocamentos nos corpos na relação intensa que empreendem, impulsionando-os à produção de potência de vida. Como diz Oiticica: “As experiências e a invocação experimental envolvendo o corpo sempre hão de aparecer e reaparecer de novos modos: tantos quantos seriam os indivíduos a experimentá-las” (FAVARETTO; BRAGA, 2015, p. 54).

Finalmente, o *Núcleo NC5* (ANEXO J, p. 148). O advento dos *Núcleos* amplia o movimento de experimentação dos corpos que como argumentamos acima já estava presente nos *Relevos Espaciais* e nos *Bilaterais*. Analisemos o *Núcleo NC5* (ANEXO J, p. 148) que é constituído por uma variedade de estruturas geométricas de madeira separadas uma das outras, mas agora sustentadas por ripas de madeira, permitindo aos corpos movimentá-las livremente. Desse modo, os corpos interagem não somente girando ao seu redor, mas atravessando e deslocando a própria obra de diversas maneiras, complexificando assim a relação estabelecida com a proposição-obra no tempo e no espaço.

Para Oiticica, os *Núcleos* apresentam uma nova concepção da cor, uma vez que se deslocam do quadro e carregam como característica um agregado dos elementos cor, tempo e espaço (FAVARETTO; BRAGA, 2015, p. 81). De acordo com o artista estas proposições-obras irrompem um “sentido musical” (FAVARETTO; BRAGA, 2015, p. 56). No caso do *Núcleo NC5* (ANEXO J, p. 148), há na sua cor amarela um movimento de expansão que coloca em movimento as peças antes de qualquer intervenção direta dos corpos, embora essa leitura do corpo-escrevente já seja uma referência de um movimento corporal. No entanto, trata-se de uma ação da cor, que se desloca de uma relação com a pintura para aproximar-se de um movimento musical. O uso do amarelo, uma cor vibrante por si mesma, ocasiona um deslocamento e mobilidade das primeiras notas musicais do *Núcleo* (ANEXO J, p. 148), ato

que é intensificado quando os corpos nele intervêm. Ainda que os corpos não captem o movimento musical das cores, falar numa mobilização de notas musicais refere-se a um deslocamento ampliado da cor, que uma vez acelerada, segue na direção do infinito e para uma dimensão não orgânica dos corpos.

Na perspectiva de Deleuze (2007), a música penetra assustadoramente nossos corpos, conduzindo-os a uma libertação da sua materialidade, inércia e estagnação. Trata-se de um movimento de desencarnação do corpo e desmaterialização. Ainda de acordo com o autor, a música inicia onde termina a pintura, por ocupar as linhas de fuga que perpassam os corpos, obtendo consistência de outras maneiras, enquanto a pintura persiste no movimento oposto em que o corpo escapa, por conseguinte encontrando a materialidade que o constitui (DELEUZE, 2007, p. 60-61). Assim sendo, quando Oiticica expõe que os *Núcleos* são música, está dizendo que o movimento da cor da bidimensionalidade do quadro para a tridimensionalidade do espaço na sua proposição-obra já não é mais pintura, mas algo muito próximo da música. Portanto, um movimento que o corpo não consegue apreender racionalmente, mas que é capaz de captar forças de vibração que o colocam em estado de invenção, principalmente no que tange um vislumbre mais vivo das cores. A cor, ao se destacar no espaço desta maneira, proporciona aos corpos experimentações de uma aurora boreal.

Chegamos agora a um momento muito caro ao corpo-escrevente, pois se trata de uma proposição-obra que marca o corpo em uma instância pigmentar, revelando uma função háptica na experimentação do corpo-obra. Um deslocamento em que a aurora boreal se efetua desde o princípio, a ponto de o corpo-escrevente perder-se no mergulho ressonante que a proposição-obra faz ativar através das cores que atravessaram o corpo. Isso aconteceu em decorrência do encontro entre o corpo-escrevente e o *Bólido B32 Bólido Vidro 15* (ANEXO D, p. 142), uma proposição-obra cuja descrição já realizamos (ver páginas 67-68), onde as cores em estado pigmentar estão resguardadas em sacos plásticos dentro de um recipiente de vidro.

Oiticica (*apud* FAVARETTO, 2000, p. 91) descreve os *Bólidos* como “espaços poéticos-tácteis e pigmentares de contenção”. Com base nisso, o *Bólido* (ANEXO D, p. 142) em estudo, parece trazer apenas seus materiais reservados para um momento de produção, carregando em si uma estruturação que lhe confere duração no arranjo e presença das cores. Por conseguinte, surge como uma proposição-obra tão rudimentar que soa como um dispositivo de catálise, pronto a acionar movimento nos corpos com os quais se depara. É uma

convocação dos corpos à experimentação da matéria-prima que o compõe, ainda em estado bruto. Assim, os corpos são instigados a criar uma proposição-obra, que sequer foi iniciada, num movimento inventivo desencadeado pela proposição-obra nos corpos, que por sua vez respondem pela ação conjunta de alguns dos seus sentidos.

Na perspectiva de Deleuze e Guattari (1997, v. 5), o que entra em operação são os diversos órgãos do sentido, nesse caso, fundamentalmente, visão e tato, que se fusionam e dão aos corpos uma função háptica. É um movimento de afectos proporcionados pela relação corpo e proposição-obra, que tem nos seus elementos cor, tempo e espaço, forças intensivas (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 5, p. 185). Estes elementos, por sua vez, disparam nos corpos uma difusão de cores em estado de sublimação no espaço e no tempo. Os diversos pigmentos da proposição-obra em relação com os corpos criam uma força vibracional que, ao dirigir seu olhar para o espaço, produz a aurora boreal. Desse modo, estamos diante de uma “percepção háptica” do mundo, em um espaço de afectos na atmosfera monóxida (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 5, p. 185). Em consequência disso, processa-se um deslocamento variativo que dissolve a distância entre o corpo e o *Bólide B32 Bólide Vidro 15* (ANEXO D, p. 142). Num instante de indiscernibilidade e indeterminação, desfaz-se a fronteira entre corpo e proposição-obra. Assim, a cor se dispersa na atmosfera em uma hapticidade sentida no corpo, momento em que este é tomado pela sensação colorante, que confere a aurora boreal que tomou seu corpo. A função háptica do olho pincela no mundo uma atmosfera colorante que distribui uma modulação da cor a cada molécula que circula no ar, que transita no espaço e no tempo, em que mesmo o vácuo perde o seu vazio para ser tomado pela aurora boreal. Um átimo eterno que modifica o olhar diante da vida e agencia no corpo um estado de invenção, em que o *Bólide* se transmuta em uma política de desencarceramento do corpo.

No *Penetrável Macaléia* (ANEXO M, p. 151) (ver descrição na página 77), em que o corpo-escrevente sentiu ruir na experimentação os valores da modernidade e da sociedade que encarceram os corpos em um regime de verdade e estagnação, também há uma experiência háptica. O corpo-escrevente adentra *Macaléia* (ANEXO M, p. 151), seus pés sentem a brita que sussurram estalos para o espaço, seus olhos tocam as cores das telas e a porta se fecha, mas não há prisão. “[...] [O] conjunto e as partes dão ao olho que as olha uma função que não é mais óptica, mas háptica. É uma animalidade que não se pode ver sem tocá-la com o espírito, sem que o espírito se torne um dedo, inclusive, através do olho [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 5, p. 205). As cores fazem o corpo-escrevente planar.

Nesse instante a cor é liberdade do corpo e uma prerrogativa para colorir o mundo. *Macaléia* (ANEXO M, p. 151) tem na cor um movimento volátil. É um efeito no corpo que cria a sensação da aurora boreal, como se o olho se relacionasse com o mundo em cores mais vibrantes. “[...] A cor está no corpo, a sensação está no corpo, e não no ar” (DELEUZE, 2007, p. 43). Em *Macaléia* (ANEXO M, p. 151), a experimentação é háptica e não visual: qualidades tácteis da cor e sonoras na entrada do *Penetrável*, em uma diversidade de forças. Desse modo, a co-invenção corpo-*Macaléia*-mundo dribla a construção racional da intelectualidade e desafia as leis da física, ao fazer da cor um elemento gasoso e leve que se difunde no espaço, mas aciona um movimento capaz de fazer o corpo levitar.

Como dizem Deleuze e Guattari (1997, v. 5, p. 205), um movimento “que coloca em baixo o leve e o aéreo, ao passo que o sólido ou o pesado se situam em cima, numa inversão das leis da gravidade [...]”. É uma experimentação em que há apenas corpo. Não há sujeito ou um eu predeterminado. Efetivamente, estão ausentes. É um instante em que o corpo é puro movimento da vida, um estado de invenção que é pura gaseificação da cor, sensação de vitalidade desencarcerada da imposição do belo na arte moderna.

Outra obra-proposição, o *Penetrável Gal* (ANEXO O, p. 153), é composto por madeira, plástico e metal. O plástico surge na cor azul em filetes como espaguete sustentados pelo metal e pela madeira, numa espécie de grande chuveiro celeste, num cubo de aproximadamente 8 metros quadrados. Nesse *Penetrável*, a força da gravidade também parece emergir no deslocamento dos corpos mergulhados no processo-experimentação espacial da cor azul em movimento, que é atraída do céu para se aproximar da Terra. “[...] É notadamente um azul que se encarrega do infinito, e que faz do percepto uma ‘sensibilidade cósmica’, ou o que há de mais conceitual na natureza, [...] a cor na ausência do homem, o homem mergulhado na cor; [...]” em uma sensação de plenitude da vida (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 234).

No azul do céu que se alia a gravidade para encontrar um movimento no fluxo da vida. Instante que desafia a gravidade instituída na arte moderna eurocêntrica que oprime os corpos em um estado de estagnação. Embora monocromático, o *Penetrável Gal* engendra no corpo um prisma que multiplica as cores que irradia no cosmo. Uma coloração háptica do corpo na emergência da aurora boreal. Nessa proposição-obra, não há resquício de hierarquia, a relação não é de conquista, mas de horizontalidade em um estado de invenção, como assim preconiza Oiticica, quando diz que corpo-obra-mundo mobilizam-se mutuamente na

experimentação azul celeste, em que não há distinção do que seja céu, humano ou obra, ou seja, qualquer ordem dos corpos.

Em algumas proposições-obras, não é a presença da cor que lhe dará coloração, mas a ausência da cor que agenciará a sensação colorante. Pois a relação corpo e proposição-obra, que cria a aurora boreal que ascende a vida. Um exemplo disso, é o *Penetrável Nas Quebradas* (ANEXO N, p. 152) (ver descrição na página 80), em que na sua entrada e subida há apenas o reflexo da folha de metal prateada, mas num vazio de cor. Mas apesar de não haver cor na subida de *Nas Quebradas* (ANEXO N, p. 152), os corpos entram na sensação cromática, pois como adverte Deleuze e Guattari, “o vazio colorido, ou antes colorante, já é força” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 234).

Não obstante os *Penetráveis* serem invenções, no campo objetivo somos nós que penetramos. A presença dos elementos espaço, tempo e do virtual, na duração, contrariam essa lógica, por se tratarem de proposições que fazem o corpo vibrar. Desse modo, um *Penetrável*, não constitui uma relação de dentro e fora, pois “nunca se está diante dele, e tampouco se está ‘dentro’ dele (está-se nele...)”. Sendo espaços hápticos, fundem os mais diversos sentidos, sejam eles visuais, auditivos ou táteis (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 5, p. 203-204). Em vista da sensação e movimento das cores, dos ruídos, das areias, das pedras, que fazem ondas na relação com os corpos, numa materialização do pensamento de que “a arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 234). Assim, a sensação é a poesia inscrita pelo movimento do corpo na direção da vida. Nas proposições-obras de Hélio Oiticica, trata-se de um movimento de incorporação da cor na sensação, em que o háptico emerge como uma experimentação virtual-real no corpo: dimensão indiferenciada do corpo e pigmento que traduz na aurora boreal, uma atmosfera colorante.

Uma das invenções mais marcantes da trajetória de Oiticica, o *Parangolé* (ANEXO P, p. 154), foi constituída na experiência do artista na relação com a favela, em especial com o Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro. Segundo Wally Salomão (2003), é no *Parangolé* (ANEXO P, p. 154) que Hélio efetuou de fato a descoberta do corpo. O *Parangolé* (ANEXO P, p. 154) é uma espécie de “vestimenta” que deve ser experimentada individualmente por cada corpo e que o artista parece ter criado inspirado na disposição das moradias da favela. Além disso, o *Parangolé* foi proposto como obra a ser usada enquanto se sambava, manifestação cultural marcadamente vinculada à vida dos morros cariocas, de onde

saem, por exemplo, as Escolas de Samba no carnaval. Sobre a arquitetura Oiticica (*apud* SALOMÃO, 2003, p. 99) aborda:

[...] Na arquitetura da favela, p. ex., está implícito um caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do quarto para a sala ou cozinha, mas o essencial que define cada parte que se liga a outra em continuidade.

Era para o artista um dispositivo de libertação do corpo. Na sua estrutura carrega muito colorido, frases-pichações e uma modelagem que se desvia das vestimentas de uso comuns ou do consumismo da moda. Segundo o artista: “Parangolé é a volta a um estado não intelectual da criação e tende a um sentido de participação coletiva e especificamente brasileiro: só aqui poderia ter sido inventado. [...] É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (FAVARETTO, BRAGA, 2016, p. 93). Nas próprias palavras do artista, o *Parangolé* (ANEXO P, p. 154) é uma proposição-obra que rompe com o racionalismo instituído pela modernidade e efetivado pelo modo da sociedade vigente estabelecer verdades e hierarquias no mundo.

Não é difícil imaginar que um corpo burguês mobilizado pelas fissuras agenciadas por proposições-obras dessa ordem façam desencadear um sentimento de libertação. Fazer emergir tais atravessamentos nos corpos encharcados de valores civilizatórios é produzir uma verdadeira catarse em vista à dissolução das correntes narcísicas e dos ideais ascéticos que regem seu mundo social, algo que Oiticica parecia acreditar não ter o mesmo peso nos corpos que habitam a favela. Oiticica vai buscar na favela aquilo que não encontraria em lugar nenhum do mundo, um corpo capaz de experimentar e atravessar o abismo da vulnerabilidade que os corpos burgueses são incapazes de considerar. Essa condição de incapacidade do corpo burguês é relatada por Guedes como algo reconhecido pelo próprio artista, ao afirmar “que os ‘canalhas’ e ‘burgueses’ não poderiam se apropriar” do movimento de experimentação dos corpos no cotidiano da favela (GUEDES, 2016, p.11).

3.3 A atmosfera afetiva da experimentação sensorial

A primeira sensação que mobiliza o corpo no trabalho de Hélio Oiticica é a atmosfera colorante ao qual o espaço é completamente tomado. Um deslocamento afetivo-gasoso, em que cada centímetro cúbico do ambiente é preenchido de cor. É exatamente isso, uma gaseificação da cor que no movimento sublimatório de cada proposição-obra lança

tonalidades cromáticas no tempo e no espaço. Onde, por um instante, qualquer melancolia que habite o corpo desaparece e agencia nele o descolamento de um puro viver. Desse modo, o corpo vibra e pulsa na força do encontro que empreende com as proposições-obras, onde o espaço é total cintilação. É uma forte sensação de cor que se difunde por todo o espaço, onde não é o óptico que vê, mas o háptico que faz sentir no corpo e quase materializar no espaço a visão da cor. Pois a sensação é um vislumbre da cor. É movimento que o corpo sente tocar, embora tudo o que seu corpo vê pareça intangível, ainda que na sensação seja efetivamente o tato do corpo na cor. Em um instante experimental em que Oiticica fez do corpo-proposição-obra um catalisador de acesso à vida.

Na perspectiva de Deleuze e Guattari (1992), trata-se de um movimento do artista de ultrapassar condições perceptivas e os deslocamentos afetivos do vivido, proporcionando aos corpos mobilizações que os colocam em contato com a vida onde está encoberta e inacessível, mas que o artista mergulha no universo da vitalidade e acessa alguma coisa grande demais, altamente insuportável, onde a vida estabelece um enfrentamento daquilo que a coloca em risco, e o artista percebe uma porção da natureza que aciona um movimento visionário nos corpos por meio dos perceptos da vida, neste instante, “fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de um crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito” que não a experimentação do corpo, ou seja, vislumbre no tempo e no espaço que permitem “liberar a vida lá onde ela está prisioneira”, ou de agenciar no corpo um movimento desconhecido (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222). Desse modo, o artista cria perceptos que dão aos corpos uma sensação de movimento repleto de vida ao qual “nenhuma percepção vivida pode atingir” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222). Os corpos atingem um estado de invenção como se fora erupções vulcânicas que engendram neles movimentos imensamente “vivos para serem vivíveis ou vividos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 223). “[E]rigir o monumento secreto de sua solidão e de seu deserto, de sua terra eterna e de suas vidas esquecidas, despercebidas [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 223).

Trata-se, ao longo de toda nossa análise do conjunto dos trabalhos de Hélio Oiticica, de constatar uma imersão virtual-real que o artista extrai dos movimentos tortuosos do percurso da vida, e que transfere ao corpo na forma de um deslocamento prenhe de vida, fazendo proposição-obra e corpo vibrarem. Mesmo em estado bruto e em uma materialidade pigmentar, como em *Bólido B32 Bólido Vidro 15* (ANEXO D, p. 142), o corpo-escrevente é levado a deslanchar no movimento pigmentar que coloriu uma estagnação melancólica e a

converteu em mobilização de vida, onde não havia e nem ao menos parecia ser possível brotar qualquer potência vital. Em um instante, em uma fração de segundos, emerge uma história que cria um mundo. A arte (encontro obra-corpo-mundo) ativa no corpo um estado de invenção, e a proposição-obra fecunda fábulas que criam um modo novo de se relacionar com o cosmo e com o tempo.

Tal ação criativa e inventiva é consequência do deslocamento afetivo que as proposições-obras agenciam nos corpos de forma que estes não conseguem decifrar e compreender o que são essas sensações que os atravessa. Trata-se de uma imersão no desconhecido do próprio corpo e deslocado de qualquer movimento cognitivo que o conceba. Segundo Massumi (1995), como também veremos mais detalhadamente no próximo capítulo, isso ocorre porque o atravessamento afetivo mobiliza no corpo deslocamentos da sensação que não são reconhecíveis pela cognição.

[...] [A] sensação organizada de forma recursiva antes de ser linearizada, antes de ser redirecionada para fora para tomar parte em uma cadeia consciente de ações e reações. O cérebro e a pele formam uma ressonância. A estimulação voltada para dentro é dobrada no corpo, exceto que não há interior para estar dentro, porque o corpo está radicalmente aberto, absorvendo impulsos mais rápido do que podem ser percebidos, e porque todo o evento vibratório é inconsciente. Sua anomalia é suavizada retrospectivamente para atender às necessidades conscientes de continuidade e causalidade linear (MASSUMI, 1995, p. 89, tradução nossa)⁴.

Isso significa que os corpos nesse processo de experimentação vão buscar formas de compreender o que lhes acontece. É nesse procedimento de construção de entendimento que os corpos dão vazão ao seu potencial de invenção agenciado no encontro com as proposições-obras. Nessa ótica, o empreendimento inventivo é consequência do que Oiticica faz eternizar na duração, um modo de catalisar nos corpos uma ação que engendra a emergência de novos movimentos absolutamente singulares que o arranquem da padronização de comportamentos cristalizados pelo sistema civilizatório europeu e do imperialismo americano. Ou seja, trata-se de um rompimento com a colonização dos corpos instituídos pelos valores modernos e o consumo exacerbado em que o sistema aprisiona os corpos em um modo estanque de transitar na vida.

O artista fundamenta esse procedimento na participação dos corpos, no encontro com as proposições-obras, sendo este um movimento dos afetos que os tornam criadores. Em

⁴ [...] that sensation is organized recursively before being linearized, before it is redirected outwardly to take its part in a conscious chain of actions and reactions. Brain and skin form a resonating vessel. Stimulation turns inward, is folded into the body, except that there is no inside for it to be in, because the body is radically open, absorbing impulses quicker than they can be perceived, and because the entire vibratory event is unconscious, out of mind. Its anomaly is smoothed over retrospectively to fit conscious requirements of continuity and linear causality (MASSUMI, 1995, p. 89).

Oiticica não há obra pronta, e sim proposições-obras abertas para com os corpos agenciar a produção de novos mundos. Em vista disso, ocorre nos corpos uma transformação que os liberta da serialização aos quais são submetidos pelo modo de produção de subjetividades capitalísticas⁵. Assim, na relação com as proposições-obras, os corpos são convocados a criar mecanismos de movimento na vida que são não apenas completamente singulares, mas por isso mesmo políticos, pois que agenciam na relação com o mundo uma ruptura com os processos de modelização e controle existentes na sociedade vigente.

De acordo com Spinoza, “as ideias que temos dos corpos indicam antes o estado atual do nosso corpo do que a natureza do corpo exterior” (SPINOZA, 2016, p. 273). Desse modo, as relações que os corpos mantem com a vida e com o mundo estão inerentemente ligadas aos afetos que se cristalizaram em afecções em seus percursos de vida. O círculo de afetos que os rodeava, os colocaram em contato com um modelo, uma perspectiva de mundo, resultando em uma afecção forte e que determina seus trânsitos na vida. Isso pode ser transformado quando outros corpos com variáveis singulares colocam essas marcas afetivas em movimento. Assim, uma vez ativadas, mudam suas concepções do modelo, que os colocam em mutação as suas formas de perceberem o mundo. Desse modo, um movimento político que cria novas concepções ao serem atravessados por uma força afetiva maior que a anterior que as sobrepõem e adquirem uma perfeição maior, como diz Spinoza.

Para Guattari e Rolnik (1996), a produção de subjetividade é o produto mais importante do modo de produção capitalístico, onde é produzida uma subjetividade no domínio material e social, em que o indivíduo torna-se um terminal de consumo de subjetividade (GUATTARI; ROLNIK, p. 25-32). Na esfera da constituição subjetiva apontada por Guattari e Rolnik (1996), sabemos que o empreendimento de Oiticica nas suas proposições-obras é uma tarefa muito complexa e difícil, pois o sistema está presente em todos os espaços onde emergem os corpos ou por onde transitam no mundo. No entanto, seu grande trunfo é como procuramos demonstrar, o dispositivo da duração, no qual as proposições-obras são embebidas e através do qual elas dão vazão a um trânsito contínuo na esfera da virtualidade, o que proporciona agenciar nos corpos um movimento de invenção, ou estado de invenção, como denomina o artista. Mais uma vez, tal engendramento criativo dos corpos só é possível pelo deslocamento afetivo que as proposições-obras são capazes de mobilizar nos corpos. Trata-se, desde o princípio, dos afetos que o artista mobiliza em suas

⁵ Na perspectiva de Félix Guattari, trata-se de um processo de subjetivação “de natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida,” que esquadrinha os modos de estar no mundo (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 25).

proposições-obras, e que dão a estas uma força que deslocam nos corpos as afecções nas quais estão aprisionados e que os mantêm em um processo de estagnação e modelização.

As proposições-obras que assinalamos neste capítulo indicam a força que os dispositivos artísticos carregam em suas materialidades enquanto expedientes potentes na instauração de modos de resistência. Segundo a concepção guattariana, podem desestruturar e impedir as forças capitalísticas de recuperar os movimentos de criação das singularidades. Tais deslocamentos não são necessariamente apartados dos processos capitalísticos, pois todos somos atravessados em maior ou menor nível pelo capital. Por isso também as proposições-obras em enfoque neste capítulo são exemplos fundamentais de um movimento ambivalente.

A trajetória de Oiticica é marcada pela ruptura com o instituído. O corpo do artista vibra uma ação política inerentemente ligada à sua poética artística, eminentemente marginal. Dentro do aporte teórico utilizado aqui, isso é manifestamente uma atividade singular que cada proposição-obra conserva na duração. O inconformismo e a inquietude o mobilizavam desde o princípio, evidenciado-se em toda a sua produção e nas suas ressonâncias no presente. Desde os *Metaesquemas* que são proposições-obras ainda na sua fase visual, quando a cor e a geometria desvelam um deslocamento a transbordar no espaço, observa-se um tensionamento das instituições limitativas da pintura e do quadro. Este “é atravessado [...] por uma potência de desenquadramento que o abre para um plano de composição ou um campo de forças no infinito” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 242).

Dado o exposto, pensamos que as proposições-obras podem, sim, ser agentes de produção de diferença no mundo, uma vez que todas as potências corpóreas que carregam agenciam nos corpos um estado de invenção, formando a potência da multidão (SPINOZA, 2009, p. XXIII). E essa atividade de desbordamento ganha o tempo e o espaço nas produções subsequentes, que serão marcadas pelo mergulho no sensorial com o advento das bólides.

Esse deslocamento sensorial transformou a produção artística de Oiticica em dispositivos vitais altamente inflamáveis do ponto de vista afetivo nos encontros com os corpos. A crescente invenção experimental com as sensações intensificou a potência das proposições-obras ampliando sua ação e a sua força no atravessamento nos corpos. Desse modo, os corpos não foram apenas permeados, como também mobilizados a fazer parte do processo de criação das proposições-obras. Nesse ato artístico composto e coletivo, o que se constata é uma expansão do movimento de invenção que conduz os corpos ao engendramento de potência de vida. “E isso implica num vasto plano de composição não preconcebido

abstratamente, mas que se constrói à medida que a obra avança, abrindo, misturando, desfazendo e refazendo compostos cada vez mais ilimitados segundo a penetração de forças cósmicas” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 242).

Isso em Oiticica tem uma ação mais radical, em vista do seu empreendimento antiartístico e de desestetização, sobretudo quando atentamos para a variação sensorial que algumas de suas proposições-obras agenciam no corpo. Isso é impressionante, por exemplo, nos bólides “*Olfático*” (ANEXO L, p. 150) e *B32 Bólido Vidro 15* (ANEXO D, p. 142), que devido apresentarem uma certa crueza, produzem uma expansão experimental quando em contato com os corpos. Na primeira, temos café. E, na segunda, cores em estado pigmentar. São justamente esses estados primevos da matéria usada que acionam nos corpos a sensação afetiva. Uma ação entre o real do material e o virtual agenciam nos corpos um deslocamento colorante como uma aurora boreal vital, que fazem os corpos pulsarem. Na ótica de Massumi (1995) a eclosão dos afetos ocorre em dupla face, uma virtual (a autonomia da relação) e outra no real (limitação funcional), ou seja, a operação concomitante do virtual no real e o real no virtual. Prossegue o autor:

Os afetos são essas duas faces, vista do lado da coisa real, expressa em suas percepções e cognições. [...] Pois o afeto é sinestésico, implicando uma participação dos sentidos um no outro: a medida das interações potenciais de uma coisa viva é sua capacidade de transformar os efeitos de um modo sensorial em outro. [...] Afetos são perspectivas sinestésicas virtuais ancoradas (funcionalmente limitadas) pelas coisas realmente existentes e particulares que as incorporam. A autonomia do afeto é sua participação no virtual. Sua autonomia é sua abertura. O afeto é autônomo ao grau em que escapa ao confinamento no corpo específico cuja vitalidade, ou potencial de interação [...] (MASSUMI, 1995, p. 96, tradução nossa)⁶.

É esse movimento de desestabilização intelectual que dissolve os paradigmas da nossa vida em sociedade, possibilitando aos corpos uma experiência libertária da atividade afetiva, criando uma inter-relação sensorial que intensifica o potencial de experimentação da própria vida. Quando os corpos atravessam e são atravessados pelos penetráveis, uma diversidade de movimentos sensoriais entra em atividade e se funde. Por um lado, a materialidade da proposições-obras; por outro, as interpenetrações simultâneas que realizam com os corpos. Pode ser o tateamento dos pés na areia e na brita concomitante à gaseificação

⁶ Affect is this two-sidedness *as seen from the side of the actual thing*, as couched in its perceptions and cognitions. [...] For affect is synaesthetic, implying a participation of the senses in each other: the measure of a living thing's potential interactions is its ability to transform the effects of one sensory mode into those of another [...] Affects are *virtual synaesthetic perspectives* anchored in (functionally limited by) the actually existing, particular things that embody them. The *autonomy* of affect is its participation in the virtual. *Its autonomy is its openness*. Affect is autonomous to the degree to which it escapes confinement in the particular body whose vitality, or potential for interaction, it is (MASSUMI, 1995, p. 96).

das cores no *Macaléia* (ANEXO M, p. 151), o toque simultâneo do azul gravidade e dos corpos tocando-o de volta no *Gal* (ANEXO O, p. 153), ou até a escalada que faz o corpo vislumbrar ângulos novos da urbe e do espaço presente em *Nas Quebradas* (ANEXO N, p. 152). Um instante de variedades sensoriais produz singularidades na experiência do corpo que potencializam novas perspectivas de mundo catalisadas pela liberdade do corpo-invenção do artista, ao imprimir duração, desestetização e antiarte nas proposições-obras.

Esse é o grande mote das proposições-obras de Oiticica que agem afetivamente nos corpos em variados deslocamentos sensoriais, engendrando uma política de experimentação do mundo. Na perspectiva de Aurélio, respaldado em Spinoza, é um deslocamento político que conduz nos corpos a instauração de processos criativos em que cada um conserve o quanto pode sua natureza, “a qual se define como energia que em cada momento se esforça por se libertar de tudo quanto lhe opõe e limita o poder de agir” (SPINOZA, 2009, p. LVIII). O dispositivo experimental nas obras-proposições de Oiticica desloca nos corpos movimentos genuínos que permitem criar no cosmo modos singulares de transitar na vida. Desse modo, dissolvem a estagnação que impendem as experiências vitais do cotidiano. Nessa dimensão política das proposições-obras, a vida emerge nos processos de contínua criação.

4 INTERSTÍCIO ANIMAL-VITAL

“[...] há mais nos modos da natureza do que o comportamento cumpridor de lei”. (MASSUMI, 2017, p. 41)

Trata-se da descoberta, ou melhor, da constatação da animalidade humana sem qualquer condição hierárquica em relação aos animais. É um movimento de devir-animal no humano enquanto imersão na sua própria animalidade. Embora o ser humano seja um animal, os dispositivos da linguagem e da racionalidade, características aparentemente peculiares à espécie fazem-no envaidecer e esquecer a sua própria animalidade. Ao obliterar tal reconhecimento, o humano se distancia dela e promove uma autoproclamação de superioridade e de domínio em relação às outras expressões de vida. Tal segregação do humano e do animal, despotencializa o corpo da experimentação e da criação de modos sensíveis de estar no mundo, por refrear a apropriação do mundo pelo corpo.

Para o humano, linguagem e racionalidade possibilitam-lhe uma apreensão do mundo, que o dota de recursos de controle e domínio da natureza. Na sua compreensão, trata-se de um modo de conhecer a natureza, bem como os fenômenos que nela ocorrem. Ao longo da história humana no planeta Terra, linguagem e racionalidade tornaram o humano apto à previsão e controle dos fenômenos em vista a melhoria de vida e a prevenção de catástrofes.

No entanto, tais habilidades parecem ineficazes para, e incompatíveis com, a produção de potência de vida nos corpos. Pois, ao lançar uma perspectiva ao longo da presença humana no mundo o que se percebe é apenas um grande desenvolvimento econômico e tecnológico incompatível com a experiência da vida nos corpos. Tais competências criaram uma circunscrição de normalização serial nos corpos que os tornou capazes somente de dar conta do modo produtivista do sistema capitalista. Os corpos foram se adequando apenas ao sistema vigente e à criação de dispositivos de verdade que determinaram a conjunção de um corpo adaptado aos meios de produção e ao modelo de felicidade que só é possível de acontecer em uma sociedade de consumo.

Esse modo de experiência do mundo fragilizou a potência do corpo e roubou do animal humano qualquer experiência de viabilização da vida fora da sociedade de consumo. Linguagem e racionalidade viraram pilares da prepotência humana em vista da grande diversidade de expressões da vida no cosmo, pois não passam de dispositivos que fabricam corpos limitados de potência.

Realidade muito diferente é a dos animais, que parecem ter uma relação muito mais integralizada com a vida e o meio ambiente. Podemos perceber isso na variação de comportamento dos animais nos processos de mudanças climáticas e em fenômenos naturais como os tsunamis. Em tais eventos, os animais são capazes de perceber e realizar ação de proteção ou fuga com maior eficiência do que os humanos.

Isso, não significa que linguagem e racionalidade, são recursos inimigos da potência de vida, mas, que ao longo da experiência humana, tais recursos foram mal manejados pelo animal humano. Reduzindo-os somente a sua vaidade e demarcação de uma região fronteira que apartam os corpos dos animais humanos, animais, vegetais e minerais, tal delimitação, reduziu a potência dos corpos e interrompeu uma experiência suprassensorial do mundo, tal qual abordado no Capítulo 3, anteriormente.

Destarte, o desenvolvimento científico, tecnológico, econômico, religioso e da sociedade, são dispositivos de produção de fronteiras dos corpos na relação com um mundo. Não quero dizer com isso, que tais aparatos devem ser extintos do mundo. Primeiro, não temos como afirmar que isso seja possível, uma vez que os efeitos do humano entraram e afetaram o planeta como todo. Segundo, porque tais mecanismos não são exatamente o problema, mas sim o equívoco com que o animal humano os forjou para a sua implementação no mundo.

Os aparatos que sustentam a cultura humana no planeta foram implantados como dispositivos de poder e de controle social, e estruturados como procedimentos de produção de verdade e construção de um humano ideal e ascético. Não faz parte desta discussão implodir tal maquinaria, mas expor que essa é apenas uma das formas de transitar no mundo. Outras formas são possíveis, procedimentos capazes de instaurar um movimento de multiplicidade e deslocar os modos rígidos e fixos que estruturam a vida humana.

Bem, ao longo de toda esta dissertação, nos dedicamos a identificar e mapear outros modos do animal humano agenciar potência de vida, sobretudo através da arte, evitando a armadilha dos dispositivos de verdade e de subjugamento do outro. Neste capítulo seguiremos essa discussão. A arte consegue ter êxito no movimento de invenção da vida, principalmente por driblar a racionalidade e a linguagem, de forma intensificada a partir do século XX, ao desarranjar as imposições de verdades fixas e unilaterais. Além disso, os dispositivos estéticos carregam uma força ativa capaz de quebrar com a estruturação do sujeito previamente determinado, tornando os corpos abertos ao movimento de experimentação e sua potencialização.

Aqui, discutiremos a obra *De-Vir* da Cia. Dita, grupo de dança da cidade de Fortaleza, enquanto um modo ativo de engendrar um devir-animal, capaz de borrar as fronteiras entre o humano e o animal e devolver aos afetos humanos a animalidade perdida, ou melhor, ativar a sua animalidade refreada pelos dispositivos linguísticos e racionais modernos. *De-Vir* é a obra que inaugura a Cia. Dita, mas sua composição surge antes da criação da companhia. Na realidade, trata-se do trabalho final de Fauller Freitas, fundador, diretor e coreógrafo da Cia. Dita, quando de sua participação no Curso de Criação Coreográfica da extinta Escola de Dança do Ceará, que funcionava no anexo do Theatro José de Alencar. O artista conta como foi esse início:

Quando comecei a pensar *De-Vir* não tinha uma ideia clara do que seria, mas sabia que queria trabalhar com corpos nus. Nessa posição *souplesse devant* em que se fica andando de quatro com o quadril para cima, uma posição do ballet clássico. E eu queria que as locomoções fossem feitas a partir daí, que a gente pensasse no espaço e criar uma arquitetura de corpos. A imagem... Eu sempre fui muito imagético. Às vezes, a imagem vem antes, aí eu tenho que estudar para poder dar substância a essa imagem. Comecei a mostrar coisas na sala... mostrei um vídeo pro [bailarino e professor] Ernesto [Gadelha] que disse: eu tenho uma coisa para te dar que pode ajudar. Aí ele deu nas minhas mãos o livro *Monstros* do José Gil. Então, eu li o livro, devorei... Quando comecei a ler, meu Deus! Isso é meu trabalho! Tá falando tudo que eu quero. Agora, eu consigo conectar a minha ideia a essa ideia visual da minha imagem (FAULLER FREITAS)¹.

Assim, em contato direto com a filosofia, a obra *De-Vir* foi sendo gestada, resultando em um trabalho final de 20 minutos apresentado dentro do Colégio de Dança em dezembro de 2002, instituição que o artista considera o pilar de sua formação em dança. Aconteceram algumas experiências anteriores, mas no Colégio se desdobrou para inserção no mundo da arte, no processo, profissionalização e inserção na carreira artística. Após a apresentação, ainda ficou no Colégio nos meses de janeiro e fevereiro, depois de umas férias rápidas retornou para a sala de ensaio em março, já com o colégio extinto. A Cia. Dita foi fundada em março de 2003 (FAULLER FREITAS).

Sobre esse processo de transição, a assistente coreográfica e bailarina da Cia. Dita, também esposa do Fauller Freitas, Wilemara Barros, explica:

Na época quando ele pensou em apresentar esse trabalho já com a Cia. Dita. Ele tinha convidado algumas pessoas do colégio para dançar o *De-Vir*... Quando o colégio acabou ele pensou na companhia. Eu era professora dele no colégio de dança... As primeiras experimentações que ele fez, foi no banheiro. Aqui no Theatro José de Alencar, no anexo... Aí, ele me chamou para fazer as experimentações. E, eu timidamente aceitei e fiz as experimentações. Então, a gente começou a fazer isso nos banheiros. E a gente apresentou isso para o próprio Colégio, para os alunos do

¹ Fauller Freitas, fundador, diretor e coreógrafo, da Cia. Dita. Em entrevista concedida a Clayton de Moura, em 30 de novembro de 2018.

Colégio. A partir dessas experimentações, ele já foi pensando na companhia. Ele me chamou para fazer parte dessa companhia. Aí, a Cia. era ele, eu, Tiago Ribeiro e Rinaldo que também era dessa época do Colégio. Então, a Cia. nasceu dessa condescendência do Colégio de Dança, essa coisa dos vinte minutos transformados em quarenta minutos. O *De-Vir* foi pensado só para homens, na verdade. Acho que por ele gostar desse corpo vigoroso, masculino em cena. E eu acabei fazendo porque ele acha que eu tinha essas características, um corpo masculino forte, acho que essa coisa de ser negra, ter musculatura mais forte em cena, e eu acabei ficando no trabalho com três rapazes e só uma mulher. Foi aí que a Cia tomou um bum, nasceu e começou a se chamar Cia da Dita Dança (WILEMARA BARROS)².

E, complementa Fauller Freitas: “Rápido eu entendi que não precisava de dança, que seria qualquer coisa. Embora, nosso trabalho seja focado em dança”, assim ficou Cia. Dita. A história da Cia. Dita, portanto se confunde com a obra *De-Vir*. Características próprias da estética da Cia. já foram inauguradas com essa primeira obra. O nu, por exemplo, é uma marca que acompanha praticamente todas as obras da companhia. Assim, coloca Wilemara Barros:

Quando ele era muito jovem, não tinha a noção onde o trabalho poderia chegar. Talvez, a ideia dele fosse fazer realmente um trabalho de dança, a partir do que ele estava pensando no momento, o bum da nudez tomando conta do país. E, como ele sempre fala, queria ver a nudez de uma outra forma... Os trabalhos que ele estava vendo no Brasil, era que as pessoas mostravam a nudez sempre tinha alguma coisa ali no meio que estava emperrando.

E, Fauller Freitas conclui:

Era um pudor na forma como apresentavam aqueles corpos. Você não via o corpo exatamente. Era como se o sexo ou o cu, fosse algo do pecado que não pudesse ser visto. Para mim, o cu é igual a boca. Eu tenho um fascínio pelo corpo como um todo. Eu quero que as pessoas possam se reconhecer naqueles corpos, possam se estranhar também naqueles corpos. Aquilo causa atração e repulsa.

Fauller Freitas e Wilemara Barros contam sobre o processo de composição dos trabalhos desenvolvidos pela Cia. Dita ao longo dos 15 anos de atividade do grupo. Nesse lugar de criação, aborda Fauller Freitas:

Eu começo pela imagem. Quando eu não parto disso, é muito mais difícil para mim. Então, eu jogo a proposta e a gente começa a estudar juntos. Vamos para minha casa. Senta e só escreve, só compõe. Acho que isso é natural. Geralmente, eu proponho algo inicial. Aí, eles desenvolvem alguma coisa em cima da minha proposta. É interessantíssimo deparar com algo que é realmente como você está pensando. Eu acho que cabe uma generosidade, uma inteligência de filtrar, de ponderar isso, que é importante. Depois que eu escuto alguém falando, eu abro mão rápido do que havia pensado.

Na situação específica da obra em estudo, *De-Vir*, discorre Wilemara Barros,

² Wilemara Barros, assistente coreográfica e bailarina da Cia. Dita, também esposa do Fauller Freitas. Em entrevista concedida a Clayton de Moura, em 30 de novembro de 2018.

Tem uma coisa interessante que a célula-mãe existe. Um trabalho todo quadradinho existe. Se entra um bailarino novo, ele vai ter que aprender lidar também. Tudo vai ter que ser readaptado para o corpo novo que está chegando. Porque o que foi criado em cima de um determinado físico, não funciona em cima de um outro físico. De uma pessoa que tem um físico mais longo, de uma pessoa de outro físico mais curto, que não era tão alongado... Inclusive no meu, porque quando eu fiz, tinha 36 anos. Eu era bem jovem. Então meu físico era outro. Hoje com 54 faço um trabalho... Vou fazendo uns pequenos ajustes físicos dentro do que está pronto, está fechado. *De-Vir* permite isso para gente. E, quando ele começou a pensar as primeiras células. Ele tinha na cabeça esse *souplesse devant*, que é esse caminhar de quatro. A partir desse caminhar de quatro a gente percebesse as possibilidades... Aí, ele começou a perceber que tudo que tinha de montar no trabalho, tinha que ser sem roupa. Quando vestia a roupa era outra imagem... Por isso que tinha aquela coisa de corpo nu visceralmente, do corpo músculo, vísceras, esqueletos, ossos, corpo monstro. Porque com roupa era outra monstruosidade... então, bacana pensar também que a criação também tinha que tá sem roupa. Tinha que tá nu para que pudesse ver a pele.

Há um aspecto importante, que os artistas pontuam no processo de composição das obras, que é a construção compartilhada dos trabalhos, um modo coletivo de criar. Diz, Wilemara Barros:

Tem uma coisa assim... Às vezes você não é o criador, mas você é o co-criador. Interessante quando o Fauller vem com uma questão dele, que está desenvolvendo o trabalho a partir de uma inquietação dele. Se ele traz essa questão para mim, para desenvolver o trabalho com ele. Se eu não tiver relação com que ele está pensando não funciona. Então, quando ele traz essa questão tem que ter relação com a minha vida mesmo. Então, quando ele passa a entender quais são minhas questões em relação ao que ele está pensando. Aí, eu passo a ser co-criadora. Aí o trabalho passa a ser meu também. Tem uma assinatura minha, tem um pensamento meu. Então, a gente trabalha muito com a questão do co-criador.

A relevância do nu nas obras da Cia., trata-se de um modo de conhecer e experimentar o mundo. É uma política de vida e de relação com o cosmo, pois é pelo corpo que se movimenta no espaço-tempo. Dessa maneira, o diretor da Cia. Dita aborda: “O nu é muito relevante. Ele está em quase todos os meus trabalhos... É uma questão da minha vida. Nós somos naturistas, frequentamos praias naturistas... Isso é uma questão para mim. Minha forma de ver o mundo através do meu corpo”. E, Wilemara Barros complementa:

Eu acho que dentro dos trabalhos do Fauller, não só do *De-Vir*, o que é mais relevante que o nu, eu acho que é o estado político que esse nu, que ele acha que o nu traz para dentro do trabalho. Não só o pensamento, mas como questionamento para ele, para os bailarinos, para as pessoas. Acho que é mais relevante para ele essa política que tem por trás.

Enfim, o *De-Vir* é o primeiro e um entre outros trabalhos desenvolvidos pela Cia. Dita, que são: INC., Óbvio, L'après Midi d'un Fauller, Corpornô e Mulata. Trabalhos que possibilitaram o crescimento e amadurecimento da Cia. Segundo Fauller Freitas, o grupo viajou pelo mundo com *De-Vir*, por países da América do Sul, da Europa e da África, além de ter sido apresentado por quase todas as capitais do país. É um grupo de 15 anos que

possibilitou seus integrantes a ter uma relação com outras áreas, como o cinema, teatro, literatura e performance. E completa o artista: “Eu acho que isso só é possível, quando a gente tá atento a esse jogo de escuta, de entender o movimento das coisas” (FAULLER FREITAS).

Neste capítulo, que é nossa leitura sobre o *De-Vir*, sobressai o elemento do corpo que faz obra e borra as fronteiras do humano com o animal. O corpo que é a matéria-prima e transforma a experiência da vida e com o mundo. É como o animal que através da sensibilidade corporal se relaciona com a natureza, dispensando o dispositivo racional e, ainda assim, estabelece uma relação mais intensa e integral com o mundo. Este é um processo que não se dá pela existência de um interior ou exterior, mas uma relação de mútua implicação, onde não cabe um dentro e um fora, pois, o movimento de um corpo é afetado pelo deslocamento de outro corpo, em que o inverso também implica em afetação. Não há isolamento, mas mútua ação de um sobre os outros e dos outros sobre um, de uma maneira contínua e ininterrupta.

4.1 O animalesco potencial da vida

O “animalesco potencial” é como chamo o empreendimento afetivo agenciado pelo espetáculo de dança *De-Vir* da Cia. Dita. Trata-se do movimento animalesco que atravessa os corpos-encenadores e os corpos-encenantes em um deslocamento que faz emergir um devir-animal, uma ação agenciada pelo gesto cênico dançante que colocam o humano e o animal em um mesmo *continuum*. Isso transforma o modo como os corpos (do público, por exemplo) experimentam o mundo, por vibrar no humano a sua própria animalidade. Nessa perspectiva, o mergulho ou a reativação da animalidade no humano é uma política animal que recoloca os corpos no *continuum* da vida.

4.1.1 *De-Vir: o devir-animal*

Um corpo chega para assistir a uma apresentação de dança. Na sequência, as luzes se apagam. Há apenas um breu e a espera para o início da exibição da obra. Mas a escuridão já é uma partícula da sua composição. Os corpos que no cotidiano esperam, não aguardam, pois já se encontram ativados por aquilo que já é obra e pela ação dos seus corpos no compasso de uma expectativa que já é ato. Neste instante, já não há fronteira que delimite o que são corpos-público do que é corpo-obra. Corpos e obra, já são atravessamentos. Onde corpos-público e corpo-obra imprimem movimentos absolutamente relacionais.

Luzes se abrem e iluminam pontos corpóreos, porções da obra em movimento objetivados por um olho que vê. Embora o que o olho não vê, também é movimento, é obra em ato. O corpo que assiste e arrebatado em sensações, não se arrebatado por passividade, mas pela atividade que desempenha no ato de ver, não ver e de incluir o que vê e o que não vê. E, ainda, mais do que isso, não é a ação apenas de um sentido, todavia da multiplicidade de sentidos, atuais ou virtuais, em movimento na subjetividade, agora deslocada da posição de sujeito. São partículas em intenso movimento e de mútua afetação que compõem o movimento de cada partícula diferencial, pois, não sendo iguais, no entanto são afetadas umas pelas outras continuamente.

Então, surge a iluminação que dá visibilidade a dois corpos completamente nus no canto direito ao fundo do palco, um deles mais ou menos um passo à frente do outro. Por instantes, permanecem estáticos. Iniciam um movimento como se curvassem diante de sua natureza animal, lentamente, muito lentamente, até suas mãos tocarem o piso. Um deles volta a movimentar, mas apenas os braços. É um movimento leve, como uma borboleta que estende suas asas e levemente experimenta essa lentidão, como se sentisse o deslocamento no ar e agenciasse no corpo a possibilidade de levantar voo. No entanto, seus braços são tomados por movimentos bruscos, principalmente o braço direito em relação à sua perna direita. Na sequência, seu corpo indica que seus braços retornem ao solo e finquem nele todos os seus dedos. Os calcanhares levantam do chão e, como um animal quadrupede, selvagem e bailarino, nas pontas dos dedos de cada pata, desloca alguns passos na direção esquerda do palco.

O segundo corpo realiza o mesmo deslocamento do primeiro e, com os pés em ponta e os dedos no chão, caminha, mas tomando a direção diagonal. Agora, ambos flexionam suas pernas ficando de cócoras. O primeiro interrompe o movimento e o segundo segue. Inclina sua perna direita para frente e em seguida flexiona o joelho em noventa graus e seu braço direito ganha um movimento brusco passando por baixo da sua perna direita. Seu corpo inclina-se para frente na direita dos corpos que assistem, com o apoio das mãos. Em seguida, sua perna direita se ergue. Por um instante, esse corpo constrói um movimento ascendente na perna direita, como se virasse um escorpião com sua cauda elevada, mas um devir-escorpião cujo veneno resulta em desalojar o sujeito – no bailarino, no corpo-escrevente. Nessa aliança entre palco e plateia, o risco é fazer emergir potência de vida.

A cena continua e ambos os corpos em sincronia assumem uma posição de flexão, mas com a mão direita posicionada para dentro, com o pescoço e cabeça inclinados em relação ao solo, com a orelha direita paralela ao chão. Desde o chão, a perna esquerda é

esticada e em seguida a direita. Assim, em um gesto corporal de inclinação da cabeça e tórax, um movimento curvo vai formando um ângulo de oitenta graus do abdômen aos membros inferiores, e a diagonal inicial se aproxima de um ângulo reto na relação com o chão.

Em *De-Vir*, os corpos em relação encontram no movimento gestual uma dinâmica que abstrai a codificação linguística, na qual se baseia o processo de estabilidade da realidade social humana. Ou seja, há na cena um deslocamento do mundo no qual o humano consegue transitar e se reconhecer enquanto espécie (AGENCIAMENTOS... 2011). Desse modo, o corpo entra em processo de experimentação que amplia a sua relação com o mundo e desvela a sua animalidade escondida pela estruturação linguística do mundo social.

Tal instauração animal convocada em *De-Vir* é próximo de uma ruptura com o esquadramento linguístico e social que define o que somos capazes de ver e de não ver. Se a linguagem e o social atuam como moldagem ótica que impõe ao suposto sujeito subjogado os seus limites previamente demarcados, a obra em estudo faz-nos mergulhar na nossa animalidade e na multidão cósmica que nos habita e que habitamos.

Tornar-se humano é um processo de separação da vida, que resulta encarcerada pelo dispositivo linguístico. Como sabemos, o processo de colonização europeia dos demais continentes estabeleceu no ocidente uma separação entre ordem natural e ordem não natural. Com isso, os corpos foram levados a acreditar que na ausência de uma linguagem codificada, obrigatoriamente seria animal. Desse modo, podemos afirmar que a fronteira entre o humano e o animal sempre foi determinada por gestos linguisticamente codificados como humanos ou animais (AGENCIAMENTOS... 2011).

Para Agenciamentos... (2011), nós carregamos o traço das ações que nos atravessam. Essa imbricação nos desloca dos sistemas de oposição, como a estrutura dupla do significante e significado. Estaríamos todos em um contínuo movimento de ação imbricada. Em movimentos de devir-animal somos colocados em uma ação mútua e infrontereira com o mundo (AGENCIAMENTOS... 2011). No espetáculo *De-Vir*, isso ocorre continuamente desde o instante em que corpos se curvam e entram em devir-animal, possibilitados pela virtualidade que carregam os corpos na relação com o mundo, fora de uma constituição simbólica e liberta da grade de significações pré-dadas.

Na perspectiva de Deleuze e Guattari (1997, v. 4), o devir-animal não opera por semelhança, que seria um impedimento, mas pela instalação de um agenciamento que agita a ordem significante pelo fluxo de afectos impessoais (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 4, p. 12). Prosseguem os autores:

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tão pouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] Eles são perfeitamente reais. [...] Pois se o devir-animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna 'realmente' animal, tampouco o animal se torna 'realmente outra coisa'. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. [...] O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real. [...] É o princípio de uma realidade própria ao devir (a ideia bergsoniana de uma coexistência de 'durações' muito diferentes, superiores ou inferiores à 'nossa', e todas comunicantes) (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 4, p. 18).

Quando Fauller Freitas sugere a posição *souplesse devant* como ponto de partida na elaboração da coreografia, abre o campo de possibilidades para a criação. Não está definindo como modelo os movimentos dos animais, mas uma entrega dos corpos a uma abertura que os coloquem em devir, para que nesses deslocamentos os movimentos coreográficos pudessem ser engendrados. Não há qualquer animalidade ou não animalidade prévias, ou qualquer outra partícula pressuposta que não seja o movimento dos corpos.

Mas um devir-animal é também como a obra *De-Vir* atravessa o corpo-escrevente. Em um movimento de experimentação que desenha virtualmente a relação com o mundo em zonas de indeterminação que não delimita o que é humano e não-humano, mas ativação de uma potência de vida nos corpos. Nenhuma expressão de vida animal, vegetal e/ou mineral tem qualquer relação de superioridade ou inferioridade nesse contexto. Ou seja, não há hierarquização, mas um movimento animista que faz aflorar nos corpos sensações de vitalidade.

Agenciamentos... (2011), aborda que o animismo é o fundamento real da alma. Uma concepção de alma em que não há contraposição com a matéria, mas muito pelo contrário, pois a própria matéria compõe a alma. Essa posição do autor é uma ruptura com o dispositivo moderno europeu de que o humano é um agente superior a qualquer outro ente no cosmo, e nele está o poder de domínio da natureza e do mundo. Para ilustrar esse movimento anímico não hierárquico, o estudioso coloca que na mitologia indígena amazônica o critério universal do humano e do não-humano é a humanidade. Nessa perspectiva, para o indígena da Amazônia, todo e qualquer ser existente é humano. Trata-se de um mito que conta como os seres deixaram de ser humanos, ou seja, converteram a sua humanidade para animais ou objetos. Segundo Agenciamentos... (2011), os índios:

[E]ntendem que é por causa da alma que todos são partes do mundo e que nós humanos temos uma materialidade particular. O que nos faz humanos são nossos corpos, não nossas almas. Nossa alma é a coisa mais comum do mundo. Tudo é animado. Sim, isso é o animismo. Você tem que criar um corpo. Isso é algo de

importância no mundo dos índios da Amazônia. Todas as técnicas usadas para fazer um corpo: adornamentos, marcas, tatoos, incisão, pinturas; tudo para fazer um corpo que é diferente o suficiente da base geral da humanidade ou alma, através do qual nos comunicamos com todas as entidades do mundo.

Então, no espetáculo *De-Vir* vemos um movimento expressivo dos corpos atravessar as fronteiras que o saber dominante acredita existir sob um aspecto de superioridade, na verdade revelando na sua humanidade sua maior animalidade que é a natureza da alma que circunda o mundo e que nos coloca em condição de igualdade a toda e qualquer espécie de ente, seja animal, vegetal e/ou mineral. Dessa forma, a obra nos insere no mundo de radicalização da nossa vitalidade, não porque nos faz aproximar de nossa humanidade, mas por nos posicionar no mesmo campo cósmico do orgânico, do inorgânico e do anorgânico, em que a sua face animal sobressai não para delimitar, mas para dissolver o equívoco da existência de uma fronteira com base na linguagem e no social. Desse modo, o sopro que anima os entes do mundo e que confere a alma a diversidade dos animais que povoam o cosmo não é privilégio dos seres vivos, mas de todo e qualquer ente, independentemente de ser vivo ou não-vivo. A vida é movimento. Sendo que este não é um apanágio exclusivo dos seres orgânicos, mas igualmente dos corpos inorgânicos.

A obra *De-Vir* agencia ainda nos corpos um borramento das fronteiras entre humanos, animais e qualquer outro ente. Fauller Freitas coloca que mesmo havendo um foco maior na dança, o seu trabalho não se pretende a uma expressão artística específica. Pode ser qualquer coisa, um borramento na diversidade de expressões artísticas. Tanto que algumas de suas obras chegam no público, por exemplo, como teatro. Essa posição de não delimitação de um campo específico de expressão artística coloca suas obras fora de um contorno definido e abertas a ao movimento de devir. Desse modo, a obra imprime deslocamentos em aliança com diversos modos de expressões de arte, agenciando atravessamentos borrados nos corpos que aciona um movimento catalítico que os põem em devir.

No prisma de Deleuze e Guattari (1997, v. 4), o devir não é da esfera da filiação, mas sempre da esfera da aliança. É no campo das simbioses que os devires abrem espaço para os entrelaçamentos de escalas e reinos completamente diferentes, onde não há qualquer filiação realizável. “O devir é involutivo, a involução criadora. [...] [I]nvoluir é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, ‘entre’ os termos postos em jogo, e sob relações assinaláveis” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 4, p. 19).

Isso pode ser lido na obra *De-Vir*, uma vez que não há ali qualquer determinação sobre o que seja humano ou animal. “Terrível involução que nos chama em direção a devires inauditos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 4, p. 21). O devir (e o *De-Vir*) é rizomático, ou

seja, não há começo nem fim, mas apenas meio. No devir-animal, não há delimitação ou reconhecimento por características, mas um bando, um povoamento, ou seja, uma multiplicidade. Trata-se de um devir variável que se difunde por expansão, propagação, ocupação, contágio. Para Deleuze e Guattari, “todo animal é antes um bando, uma matilha. Que ele tem seus modos de matilha, mais do que características, mesmo que caiba fazer distinções no interior desses modos. É esse o ponto em que o homem tem a ver com o animal” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 4, p. 20). O animal não emerge ao humano sem um arrebatamento pelo bando, pela multiplicidade. Trata-se de um movimento que abala e desestabiliza o sujeito.

Desde a primeira cena de *De-Vir*, a animalidade se apresenta para não deixar mais os corpos dos dançarinos. Braços e pernas perdem a sua organização para se transmutar em patas, asas, garras, modos de metamorfosear o corpo em uma multiplicidade animal. O humano que mergulha na sua animalidade quebra com qualquer unidade, torna-se puro movimento, puro devir. Aliás, não parece possível acompanhar na obra a velocidade transmutativa dos corpos no palco: quando um transita na multiplicidade animal por um devir-borboleta, em seguida já é devir-animal-quadrupede-selvagem-bailarino, e logo devir-escorpião, para depois seguir sua animalidade camaleônica. A obra opera uma grande variação corpórea, modulando os corpos em um *continuum* animal. Trata-se de multiplicidades que por contágio mergulham em agenciamentos que desbravam no humano devires-animais. “A matilha é ao mesmo tempo realidade animal, e realidade do devir-animal do homem; por contágio é ao mesmo tempo povoamento animal, e propagação do povoamento animal do homem” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 4, p. 23-24). Em *De-Vir*, os humanos, humanos-cosmos, carregam nos seus corpos um povoamento animal que, em um corpo, é capaz de trazer a multidão do mundo em seus devires-animais.

Se no espetáculo o movimento é de multiplicidade, temos corpos atravessados pela excepcionalidade, fazendo aliança com o devir-animal. Isso é possível, pois a obra carrega uma anomalia³ em seus corpos nus, que é a animalidade que dança. Essa anomalia faz

³ “[...] [T]odo animal tomado em sua matilha ou sua multiplicidade tem seu anômalo. Pôde-se observar que a palavra ‘anômalo’, adjetivo que caiu em desuso, tinha uma origem muito diferente de ‘anormal’: a-normal, adjetivo latino sem substantivo, qualifica o que não tem regra ou o que contradiz a regra, enquanto que ‘anomalia’, substantivo grego que perdeu seu adjetivo, designa o desigual, o rugoso, a aspereza, a ponta de desterritorialização. O anormal só pode definir-se em função das características, específicas ou genéricas; mas o anômalo é uma posição ou um conjunto de posições em relação a uma multiplicidade [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 4, p. 25-26).

“[...] O anômalo não é nem indivíduo nem espécie, ele abriga apenas afectos, não comporta nem sentimentos familiares ou subjetivados, nem características específicas ou significativas [...]”. (*Ibid.*, p. 27)

“[...] É um fenômeno, mas um fenômeno de borda. Eis nossa hipótese: uma multiplicidade se define, não pelos elementos que a compõem em extensão, nem pelas características que a compõem em compreensão, mas pelas

da nudez um elemento imperceptível, uma vez que não há nudez no animal. A nudez é uma criação humana. A vestimenta é que inventa e dá existência ao nu. Por isso não há no palco nudez. Os corpos nus que dançam são a emergência de um devir-animal, corpos tomados pela sua própria animalidade dançante que atravessa não apenas os corpos em cena, mas conjuntamente os corpos em ato que assistem. É nesse devir que aflora uma anomalia, colocando a obra em um deslocamento diferencial em relação a outras obras em que a nudez, segundo Fauller Freitas, é carregada de pudor.

Essa emergência do nu desvinculado do pudor atua também de modo a destituir os corpos da identidade humana e do pressuposto do sujeito. Tal deslocamento em devir-imperceptível da nudez ocorre em um trânsito de troca, não de fusão, com o devir-animal, na transmutação da subjetividade com distintas partículas da natureza. Permutações contínuas que atuam micro e macrocosmicamente na experimentação da natureza em suas diversas dimensões mineral, vegetal, animal, entre outras (AGENCIAMENTOS... 2011). Isso é um modo de fazer aliança com o mundo que engendra uma ação política nos corpos pelos afetos que os atravessa e os corpos que no encontro são atravessados.

Para Agenciamentos... (2011), a imersão na esfera prática e não discursiva faz os corpos se relacionarem com outros mundos. Conexões reprimidas pelos dispositivos de colonização e significação que necessita serem desfeitos, para variar e propagar movimento. Com isso, emite um deslocamento indomável capazes de engendrar novos mundos (AGENCIAMENTOS... 2011).

Na compreensão de Deleuze e Guattari (1997, v. 4), o movimento dos bandos, das multiplicidades estão em contínua transmutação e atravessamentos entre si. É tanto que para os autores “devir e multiplicidade são uma só mesma coisa” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 4, p. 33). Desse modo, uma multiplicidade é compreendida de acordo com o número de dimensões, não passível de divisão, em que a perda ou ganho de dimensões implica uma mudança de natureza. Aqui, o movimento variativo de suas dimensões é imanente e processos

linhas e dimensões que ela comporta em ‘intensão’. [...] De todo modo, haverá bordas de matilha, e posição anômala, cada vez que, num espaço, um animal encontrar-se na linha ou em vias de traçar a linha em relação à qual todos os outros membros da matilha ficam numa metade, esquerda ou direita: posição periférica, que faz com que não se saiba mais se o anômalo ainda está no bando, já fora do bando, ou na fronteira móvel do bando. Mas ora é cada animal que atinge essa linha ou ocupa essa posição dinâmica, como numa matilha de mosquitos onde ‘cada indivíduo do grupo desloca-se aleatoriamente até que vejam todos seus congêneres num mesmo semi-espaço; então, ele corre para modificar seu movimento de maneira a entrar no grupo, sendo a estabilidade assegurada às pressas por uma *barreira*. Ora é um animal preciso que traça e ocupa a borda enquanto chefe de matilha. Ora ainda a borda é definida, ou duplicada por um ser de uma outra natureza, que não pertence mais à matilha, ou jamais pertenceu, e que representa uma potência de outra ordem, agindo eventualmente tanto como ameaça quanto como treinador, *outsider...*, etc. Em todo caso, não há bando sem esse fenômeno de borda, ou anômalo [...]” (*Ibid.*, p. 27-28).

que envolvem fenômenos de borda se comportam como anômalos. Nessa perspectiva, toda e qualquer multiplicidade opera em simbiose e compõe no seu movimento “devir animais, vegetais, microorganismos, partículas loucas, toda uma galáxia” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 4, p.34).

É nesse campo de multiplicidades que os corpos no *De-Vir*, emergem na cena. A apresentação é composta de quatro dançarinos, que se revezam em suas entradas e saídas na caixa de cena. No momento inicial, são dois corpos em cena; depois, apenas um; e em seguida quatro. Sempre em contínua variação, mas não necessariamente em uma relação de presença e ausência no palco. Pois, em alguns momentos essa relação de visibilidade dos corpos se dá pela iluminação dos corpos em cena, quando por exemplo o breu suprimia dos olhos do público a presença de alguns corpos. Mas o que se vê ou não se vê, é um fator de multiplicidade que ocorre com muita intensidade nos corpos-público, pois o ângulo e a posição na qual nos encontramos na plateia faz variar o seu movimento de devir.

Há um momento em que os quatro animais dançantes caminham na ponta de suas patas. Um deles entra no palco e se posiciona à esquerda; outro ocupa a posição direita com a lateral direita de seu corpo em paralelo a plateia; enquanto os outros dois ocupam a diagonal central em posições opostas, um mais à frente do outro. Este se posiciona e realiza o mesmo movimento que descrevemos anteriormente, quando o corpo assume uma inclinação quase em ângulo reto, oitenta graus. Já o segundo, concomitantemente ao primeiro, faz uma torção no corpo, como um animal quadrúpede que se contorce, posicionando a perna esquerda à frente e a perna direita reta, obtendo um ângulo obtuso, enquanto sua mão esquerda posiciona-se atrás de sua perna esquerda e paralela à sua perna direita, com a mão direita segurando atrás da canela da perna esquerda. Concomitantemente, o seu tronco se contorce com a cabeça na altura do joelho esquerdo, olhando para o lado direito da plateia em diagonal.

Na sequência, os outros dois corpos animais se posicionam com as pernas abertas e fincadas no chão com as mãos segurando seus calcanhares; mão esquerda no calcanhar esquerdo e mão direita no calcanhar direito. Enquanto suas cabeças olham ao fundo por baixo da abertura de suas pernas. Paralelamente a isso, os outros dois desfazem a diagonal e deslocam-se em seu movimento quadrúpede para o centro do palco, onde imprimem seu movimento escorpião já descrito. Mas agora, um na frente do outro, em fusão, forma um devir-caranguejo do camaleão que tem olhos nas pontas dos pés que se erguem, patas-ópticas de um devir-caranguejo camaleônico. Na sequência, desfazem o movimento enquanto um se posiciona à esquerda em flexão e em seguida como um macaco que planta bananeira, um animal contorcionista que na sequência do mesmo movimento de flexão abre as pernas em

aproximadamente 180 graus, equilibradas com as mãos no chão. Em seguida, desfazem a imagem-corpórea, e o último senta como um cachorro com um olhar de águia no horizonte, enquanto os outros três descocam-se no espaço em seus caminharres quadrupedes camaleônicos.

Essa descrição é suficiente para demonstrar a intensidade de variação que ocorre nos corpos em cena e, por sua vez, nos corpos que assistem, pois em cada um atravessa devires em movimento de diferença que são singulares, na composição de velocidades e afectos, em simbiose. Os corpos em devir-camaleão contorcionista, em imbricações mutuamente inclusivas do humano e do camaleão, deslocam-se “numa língua que não é mais das palavras, numa matéria que não é mais das formas, numa afectibilidade que não é mais a dos sujeitos”. Esses corpos dançantes operam em uma atividade anti-natureza que não cessa de “fazer e desfazer seus agenciamentos empregando todos os artificios” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 4, p. 44).

Interessa aqui apontar um descolamento que implica a dissolução do sujeito, uma vez que sua ação não é pressuposta e não existe nada anterior a ela. Segundo Agenciamentos... (2011), “a subjetividade não é sinônimo de humanidade. O sujeito é uma coisa, o humano é outra. O sujeito tem uma função objetiva e pode ser encontrado na superfície de todas as coisas. [...] O sujeito é uma forma de descrever a ação de uma coisa”. Ainda na perspectiva do autor, os sujeitos são maioria em relação aos humanos, já a subjetividade é consequência de uma agregação de multiplicidades e jamais formam uma unidade. Desse modo, a subjetividade tem a incumbência de dispersão, sem qualquer transcendentalidade, todavia uma síntese disjuntiva. E isso é animismo, na qual a concepção de unidade e monoteísmo não passam de noções para que o homem se sinta valioso (AGENCIAMENTOS... 2011).

A ação de dançar em *De-Vir* engendra novos arranjos subjetivos. A obra opera relações que desarranjam as articulações do mundo organizado pela lógica e pela rigidez que enquadram os corpos na estrutura do sujeito, limitando significativamente a sua potência de vida. O sujeito é um cárcere no qual uma armadura contorna e reveste corpos robóticos e serializados, tendo em vista que a concepção de sujeito é marcada “por princípios identitários e é reduzido a esses potenciais” (AGENCIAMENTOS... 2011). Quando *De-Vir* mobiliza sensações e afectos nos corpos pelas suas relações de velocidade e lentidão, é o modo animalesco dançante que fazem os corpos-público serem atravessados pelos deslocamentos operados no palco. Sobre tais relações Deleuze e Guattari (1997, v. 4, p. 55-56) discorrem:

[...] Há apenas relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão entre elementos não formados, ao menos relativamente não formados, moléculas e partículas de toda espécie. Há somente hecceidades⁴, afectos, individualizações sem sujeito, que constituem agenciamentos coletivos. Nada se desenvolve, mas coisas acontecem com atraso ou adiantadas, e formam esse ou aquele agenciamento de acordo com suas composições de velocidade. Nada se subjetiva, mas hecceidades formam-se conforme as composições de potências ou de afectos não subjetivados. A este plano, que só conhece longitudes e latitudes, velocidades e hecceidades, damos o nome de plano de consistência ou de composição (por oposição ao plano de organização e de desenvolvimento). E necessariamente um plano de imanência e de univocidade. Nós o chamamos, portanto, plano de Natureza, embora a natureza não tenha nada a ver com isso, pois esse plano não faz diferença alguma entre o natural e o artificial. [...] [U]m plano de proliferação, de povoamento, de contágio; mas essa proliferação de materiais nada tem a ver com uma evolução, com o desenvolvimento de uma forma ou a filiação de formas. É menos ainda uma regressão que remontaria a um princípio. É, ao contrário, uma *involução*, onde a forma não pára de ser dissolvida para liberar tempos e velocidades [...].

Se *De-Vir* é atividade que rompe com um modo de vida estanque, é eminentemente político. Trata-se de uma esfera outra de transitar galaxial, onde o devir-animal é real, mas não implica que o humano se tornou animal. Ocorre que em *De-vir* entrou em operação uma zona de indeterminação que tornou indiscernível uma fronteira entre humano e animal (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 4, p. 65). Não é mais humano, bem como não é mais animal, e sim uma relação de composição humano-animal em contínuo devir, uma zona de indiscernibilidade.

Na visão de Deleuze e Guattari (1997, v. 4, p. 64), o processo de devir é, a partir das configurações que se dispõe, “do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos”.

No *De-Vir* não se trata de uma imitação e muito menos de transformar-se em animal, mas de um movimento político que impulsiona os corpos a mergulhar em zonas de vitalidade desconhecidas, que atuam em oposição aos modos de vida dominantes e até mesmo de uma maneira criativa de dançar o que nem “parece” dança, mas que rasga nos corpos o coração e faz transbordar qualquer contorno. Nessa relação de estranheza com a obra, novos experimentos são instaurados em implicação mútua, disparando um agenciamento coletivo que cria novas relações e desmantela a relação entre sujeito e objeto: cada corpo-plateia, corpo-obra, corpo-mundo, engendra devires singulares pela própria animalidade que a cena faz circular. Não se trata dos bailarinos de *De-Vir* imitarem animais, mas de acordo com Deleuze e Guattari (1997, v. 4, p. 107), “eles é que entram em um devir-animal, ao mesmo

⁴ A concepção de hecceidade empregada é: “no sentido de que tudo aí é relação de movimento e repouso entre moléculas e partículas, poder de afetar e ser afetado [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 4, p. 47).

tempo que o animal torna-se aquilo que eles queriam, no mais profundo de seu entendimento com a Natureza”.

4.1.2 De-Vir: a política animal

Até aqui, discutimos o processo de devir-animal nos corpos-bailarinos e nos corpos-plateia enquanto corpos ativos na relação público-obra, tendo em vista a perspectiva do corpo-escrevente que manteve uma relação ativa com obra. Isso, porque o movimento animal que fez variar a relação é inerente ao modo como esses corpos estavam em ação e o envolvimento catalítico que fez emergir a animalidade, ou seja, as relações de operações ativas mutuamente implicadas entre corpo-plateia e corpo-obra.

Neste subcapítulo prosseguiremos no deslocamento animal efetuado pelo espetáculo *De-Vir*, mas levando em conta o conceito de “*continuum* animal” que desfaz fronteiras entre o animal humano e seus outros. Com isso, pretendemos averiguar um deslocamento político que agencia nos corpos-animais-humanos um ímpeto de vitalidade, que na experimentação dessa escrita denominamos como uma das expressões da potência de vida. Para tanto, lançaremos mão da proposta de Brian Massumi (2017), que volta-se para o humano num *continuum* animal, embora preservando aquilo que há de diferencial no humano. Massumi fundamenta-se no estudo da brincadeira animal e na teoria do jogo em Bateson para postular a qualidade do *continuum* animal, oferecendo dispositivos de variações incessantes na transmutação de processos diferenciais mutuamente implicados que potencializam os corpos dos animais humanos na relação com a vida (MASSUMI, 2017, p. 14-15).

Massumi (2017) considera fundamental na abordagem de Bateson que a brincadeira animal é sustentada no movimento da diferença. Fator que possibilita uma leitura agencial daquilo que o corpo animal ganha no seu processo vital, na medida em que brinca. Então, tendo como ponto de análise o protótipo da brincadeira de dois animais que simulam uma luta, que deflagra ações muito próximas, mas não iguais a de um combate. Para o autor os gestos empregados na brincadeira de luta preparam os animais para situações de combate, caso isso venha a ser exigido em uma circunstância real. Isso significa que a brincadeira tem um componente analógico com o combate real, uma preparação para o percurso vital. O fundamental, nessa explanação, implica que o gesto de brincar é marcado por uma diferença ínfima de execução, e isso é suficiente para compreender que se trata de um jogo (MASSUMI, 2017, p. 15-16).

Na perspectiva de Massumi (2017), a proposta de Bateson cria um paradoxo. Pois, se um filhote de lobo morde outro filhote do mesmo ninho, a brincadeira é declarada pela maneira como foi executado o ato de morder. Mas tal gesto – uma imitação de combate – evidencia de forma análoga um outro gesto que concomitantemente fica em suspenso – o combate real (MASSUMI, 2017, p. 16). Trata-se de um gesto lúdico, que mantém em suspenso a situação análoga de um combate, atravessando os dois corpos que mobilizados em união são conduzidos a um registro de existência onde o que interessa é o ato representado e não a ação realizada (MASSUMI, 2017, p. 16-17). Em vista disso, o gesto atuado na brincadeira tem uma força que prepara o animal para os movimentos de combate em seu percurso vital.

Há dois aspectos importantes que se desdobram no gesto lúdico pontuados por Bateson, na compreensão de Massumi (2017). A primeira delas diz respeito ao gesto lúdico, pois este trata-se de um modo de abstração, uma vez que transporta um dispositivo de reflexividade. No ato de brincar o animal não morde, o animal mordisca. Desse modo, o ato de brincar de brincar de combate (mordiscar) estabelece um hiato analógico com o gesto ativo de combate (morder). A execução do gesto imprime um movimento de “transformação-*in-loco* instantânea”, enquanto no próprio movimento, executa “uma abstração da sua ação” (MASSUMI, 2017, p. 17). O segundo aspecto, se refere à interferência que a abstração exerce no gesto lúdico, à circunstância condicional, tendo em vista que ambas as ações (brincar e combater) se apresentam como possibilidade. “A ação que então ocorre é habitada por ações que pertencem a arena existencial diferente, cujas as ações de fato são sentidas no presente, mas, em potencial, em suspenso. E, muito embora suspenso, exercem um poder” (MASSUMI, 2017, p. 18). Nessa perspectiva, o ato de brincar com os movimentos corporais de um combate exerce uma força no corpo animal que o coloca em modulação. A brincadeira deforma levemente os gestos de combate, mas a rigor brincadeira e combate se dão virtualmente no mesmo gesto, configurando uma zona de indiscernibilidade em que suas diferenças se agregam ativamente (MASSUMI, 2017, p. 18-19).

Tal zona de indiscernibilidade quebra com a lei do terceiro excluído, criando a lógica da mútua inclusão, na qual os movimentos de brincar e combater se combinam em uma mesma ação. Trata-se de um campo de convergência entre o brincar e o combater, que por consequência cria três possibilidades: o brincar, o combater e a sua combinação mútua inclusiva, a zona de indiscernibilidade, advindo o terceiro incluído. A abstração agenciada pela brincadeira, de natureza paradoxal, é efetuada em um mesmo e único gesto. Segundo Massumi (2017) trata-se de uma declaração gestual que diz que o ato não indica uma mordida

e de uma metadecaração implícita em que tal ato não expressa aquilo que normalmente expressaria. Isso aponta para uma lógica de indecibilidade, em que o animal evidentemente não fala, mas vai ao ato. Em vista disso, o ato é uma metacomunicação, que configura “um paradoxo enativado, com a simplicidade de um único gesto. [...] O gesto lúdico corporaliza essa complexidade. Sua abstração é pensamento incorporado. A brincadeira animal aciona o paradoxo. Ela o mobiliza e o dramatiza [...]” (MASSUMI, 2017, p. 19-20).

A discussão de Bateson/Massumi sobre a brincadeira animal é importante pois na obra *De-Vir* é a animalidade humana que emerge na cena, e o paradoxo que surge entre o animal humano e o animal não-humano é uma consequência da mútua inclusão que os atravessa. Na ótica de Massumi (2017), tal paradoxo implica uma zona de indiscernibilidade, que envolve o humano e o animal em suas diferenças e integralidades. Na obra em estudo, a abordagem realizada no subcapítulo anterior já apresenta essa zona de indiscernibilidade no devir-animal que se alastra na caixa de cena.

Massumi (2017) afirma que a brincadeira assume um paradoxo quando o humano efetivamente nela mergulha, fazendo-o entrar com o animal em uma zona de indiscernibilidade, expondo a sua animalidade. O mesmo ocorre com animal, que a brincar assume capacidades humanas. E o autor vai mais longe quando diz que a brincadeira animal proporciona os requisitos para o advento da linguagem humana. “A lógica corporificada da brincadeira animal, pré-humana e pré-verbal, já é essencialmente análoga à linguagem [...]” (MASSUMI, 2017, p. 21-22).

Nesta dissertação, o movimento engendrado pela brincadeira animal e pela brincadeira humana, serão transpostas para o devir-animal do humano que por definição, já se trata de uma zona de indiscernibilidade entre o humano e o animal. Nessa perspectiva, o subcapítulo anterior é o ponto inicial para o empreendimento do *continuum* animal que toma conta do humano na encenação dançante experimentada em *De-Vir*, que amplia na entrega dos corpos uma potência que integra o humano a outras expressões de vida, das quais na realidade nunca foi separado. Embora, a sua vaidade intelectual e linguística os tenha feito acreditar que fosse uma expressão de vida superior e especial, que demarca por uma fronteira que aparta o humano do animal, o homem estará sempre imerso nisto que Massumi chama de *continuum* animal.

E é este *continuum* animal que *De-Vir* põe em modulação nos corpos-bailarinos que atuam. Quando o corpo animal humano desdobra um *continuum* animal no gesto cênico da dança em *De-Vir*, atravessam nos corpos-bailarinos gestos animais que o fazem devir-animal. Por esse prisma, a brincadeira em Bateson e o gesto cênico em ação na dança

praticam, analogamente, o mesmo movimento enativo que colocam humano e animal num *continuum*. O gesto animal que emerge na cena e o deslocamento dançante compõe um único gesto corporal, uma indiscernibilidade entre o humano e o animal. Desse modo, parafraseando Massumi (2017) o movimento impresso no gesto cênico faz corpo, na medida em que o ato de abstrair é um deslocamento no pensar que incorpora. Como diz Fauller Freitas:

O corpo é uma possibilidade de mundos. Possibilidades de mundos que eu crio. Meu corpo é minha forma de pensar o mundo, como sempre falo para as pessoas. Eu só danço o que eu penso. A gente só dança o que pensa. Não se engane! Quem ‘tá’ fazendo seu ballet clássico, ‘tá’ dançando aquilo que pensa.

De-Vir, assim como o gesto animal, aumenta a vitalidade dos corpos e catalisam criação de mundos. A dança que cria gestos cênicos em devir-animal instaura uma vitalidade nos corpos em vias de um devir-imperceptível, mas que vibra o corpo em um deslocamento vital ao desarranjar dos movimentos rígidos do projeto colonizador. Dissolve, desta maneira, padrões de normatização. E, tem no elemento da nudez um devir-imperceptível que viabiliza na ação do corpo nu, enquanto pele animal ausente de nudez, que desloca a sua condição de sujeito.

O gesto cênico dançante efetuado em *De-Vir* faz o *continuum* animal presente no humano, um gesto que faz transbordar a sua animalidade. Não é nem o humano, nem o animal, mas o humano-animal que opera a mútua inclusão, ou seja, o terceiro incluído que é a zona de indiscernibilidade humano-animal. Dessa maneira, é no movimento animalesco que ocorre a potencialização de habilidades corporais e mentais que agencia um novo modo do humano transitar no mundo. Há uma dramaticidade em *De-Vir* análoga à brincadeira animal que resulta na intensificação da experiência dos corpos, nos gestos cênicos que evocam uma animalidade, que dá à obra uma atividade ou experimentação existencial. A ótica de Massumi (2017, p. 23, grifo do autor) sobre a brincadeira animal aponta que:

Essa intensificação é provocada pela suspensão da lógica tradicional regida pelo princípio do terceiro excluído; mas faz com que a brincadeira seja muito mais que o mero colapso dessa lógica, efetua uma passagem para uma pragmática na qual a lógica diferente é diretamente corporalizada na ação, nivelada ao gesto. Essa outra lógica não é nada se não for desempenhada, não é nada se não for vivida. A forma da abstração encenada na brincadeira é uma *abstração vivida*.

Isso implica que em *De-Vir*, o modo como a experiência da cena animalesca é exercida pelos corpos, produz um movimento enativo humano-animal que faz de seus gestos uma experimentação tão real que corporaliza tais deslocamentos nos corpos. Por consequência, o jogo cênico vivido no palco, compõe nos corpos tamanha força existencial

que faz do gesto artístico impresso em *De-Vir*, uma experiência realmente vivida, ou uma abstração que passa a compor a realidade dos corpos expandindo suas potencialidades.

Esse excesso ao qual o corpo é arrebatado na cena, Massumi (2017) compreende como uma “mais-valia de vida” que equipara a ação desempenhada no palco com o processo de viver. Ou seja, o autor propõe que o movimento do corpo na cena dançante se iguala a uma experiência da vida (MASSUMI, 2017, p. 25). Mas a descrição da brincadeira animal realizada por Massumi (2017) é clara, ao considerar uma ação enquanto gesto enativo que pertence a duas arenas, a luta lúdica e o combate enquanto instância bélica da vida real do animal. Na dança, entretanto, o gesto cênico no *continuum* animal não reflete um gesto humano equivalente ao seu deslocamento na vida, como ocorre na brincadeira animal. O movimento paradoxal que ocorre na experiência humana que estamos analisando, em um gesto enativo cênico, é configurado pelo *continuum* animal que ele reporta. Isso significa que o gesto artístico é possível na experiência do corpo humano na medida que ele evoca a sua animalidade. Ou seja, a arte estaria ligada a capacidade humana de experimentar a sua animalidade na composição de uma obra.

Desse modo, a produção artística no humano é uma mobilização corpórea e mental na medida que a zona de indiscernibilidade entre o humano e o animal entram em operação. É no instante que o humano e o animal atravessam o movimento indiscernível e indecível no *continuum* animal durante a dança que se instaura o gesto enativo. Não se trata exatamente de uma analogia, mas de um gesto de vitalidade humano-animal que se estabelece no *continuum* na vida entre as duas expressões vitais, o humano e o animal. Isso configura o excesso na experimentação do gesto cênico dançante, onde arte e vida equiparadas ativam um *continuado* viver. Ou seja, emerge nos corpos uma mais-valia de vida.

Massumi, compreende a mais-valia de vida enquanto “uma das *-esquidades* dos gestos vitais da brincadeira”, de um “excesso qualitativo do ato vivido” (MASSUMI, 2017, p. 25). Trata-se de um movimento instintivo e estético da brincadeira. Para o filósofo, o singular que se apresenta na brincadeira exige assinalá-la em todo o *continuum* da vida em todos os seus planos e instintos, desde os mais simples aos mais complexos do movimento lúdico a abstração vivida, inclusive a linguagem humana, cujo desenvolvimento é determinado “pela brincadeira no *continuum* do instinto. [...] A própria vida é inseparável do rendimento estético do qual usufrui continuamente” (MASSUMI, 2017, p. 25-26).

De acordo com estas teorias sobre a brincadeira, é possível inferir que o gesto cênico dançante opera a *-esquidade* do animalesco na diferença entre o ato dançante e a potência do corpo no *continuum* vida real. O campo de criação que operou e ainda opera em

De-Vir, abre espaço para uma inventividade no cotidiano da vida, que iguala “mais-valia de vida” a “mais-valia de inventividade” (MASSUMI, 2017, p. 28). Desse modo, o animal dançante executado em *De-Vir* encena uma ativação de força variativa que cria no real do corpo um gesto novo a cada instante que engendra um movimento singular.

O campo da encenação dançante é a impressão de novos poderes aos corpos que ampliam a sua elasticidade na experiência do corpo existencial⁵ que faz da experimentação encenada pela dança no palco um modo de atravessar o espaço-tempo na experiência do corpo, onde a vida é pensada na medida que o corpo efetua variações na experiência da encenação artística. No que tange a obra de arte, que é fundamentalmente o foco desta dissertação, interessa prestarmos atenção ao quanto as expressões artísticas possibilitam um modo novo e singular na experimentação dos corpos que mobilizem deslocamentos criativos que, por sua vez, engendram vitalidade na expressão dos corpos no mundo. Só há vida, se há vitalidade possível. Só há vitalidade, se há experimentação do mundo. Eis a questão política da arte. Pois isso não ocorre em movimentos estanques, mas sim na invenção do novo em vias de ultrapassar o que está dado. É isso que o *continuum* animal faz agitar nos corpos humanos que mergulham na animalidade, principalmente para dar vazão à instintividade e ao deslocamento da racionalidade, que no projeto moderno é reduzida apenas na operação limitada do conhecido. *De-Vir* catalisa nos corpos um deslocamento voltado para a criação, e mesmo que não tenha a intenção de produzir um futuro, imprime um deslocamento instintivo que tangencia uma abertura potencial para a criação de corpos que atuam um futuro.

“A política animal é uma política do devir, até mesmo – e especialmente – do humano” (MASSUMI, 2017, p. 100). Em *De-Vir*, como já explicitamos, há um movimento contínuo de um devir-animal que constitui o deslocamento animalesco nos corpos na encenação em uma animalidade sem ser animal. Trata-se de uma *-esquidade* (MASSUMI, 2017) que agita nos corpos um *continuum* animal em variação e coloca nos entrecruzamentos das diferenças um deslocamento do que está dado. Isto é um movimento político dos corpos na obra de dança, que vaza em deslocamento político na direção da vida, manifestamente em devir-animal. Para Massumi (2017, p. 111), “o devir-animal é o nunca visto antes, jamais feito ou previamente sentido”.

⁵ Corpo existencial trata-se de um conceito extraído como base na leitura que Brian Massumi realiza em torno do que Félix Guattari chama de territórios existenciais. Em que Massumi define o território existencial como “[...] um bloco de espaço-tempo vivido no qual a vida se pensa enquanto brinca de variação [...]” (MASSUMI, 2017, p. 50). Para mais detalhes ver MASSUMI, Brian. O que os animais nos ensinam sobre política. São Paulo: n-1 edições, 2017.

É o devir-cachorro-águia do camaleão, que depois de gestos cênicos dançantes sincronizados dos corpos em cena em intensa velocidade, transmutam o devir-cachorro-águia do camaleão, como descrito na sequência: pernas cruzadas em X com as nádegas sobre elas e os corpos curvados no palco, com os braços esquerdos na posição perpendicular aos joelhos, na altura de seus peitos e os braços direitos esticados no chão paralelos as suas cabeças, em um devir-cachorro-bailarino do camaleão, que tem seus cus enquanto portais das sensações animais, voltados para a plateia, que por sua vez entram em devir-cachorro e mergulham no portal cúsico em ato da sua própria animalidade.

O cu emerge na cena como portal da animalidade do humano. Cheirado pelos olhos da plateia. Como coloca Wilemara Barros: “O *De-Vir* é um corpo pelo avesso. Como se você abrisse e visse tudo na transparência. Nessa estranheza você percebe que é o seu corpo que está ali”. Um *continuum* animal que atravessou a plateia no campo ativo das suas sensações. O público é tão ativo quanto a obra, pois nada escapa à mútua inclusão. Sempre ativa, não importa quais sejam as partículas participantes, todo atravessamento é ativo, é ato mutuamente inclusivo. *De-Vir* é um movimento contínuo de desenquadramento desde o momento da composição cênica do *souplesse devant*, quando as mãos no gesto cênico se transmutam em patas ao movimento do devir-camaleão, que não metamorfoseia na cor, mas que camufla e forja novos devires-animais em contorcionismos bailarinos que metamorfoseia o corpo, assim como aos animais-bailarinos que atravessam o palco na ponta das patas. Há uma total transformação contextual e das diversas funções humanas ou animais em desenquadramento recíprocos, por gestos cênicos dançantes.

Mas o movimento vital em uma obra como *De-Vir* não se reduz aos corpos-bailarinos da Cia. Dita, ele estende-se em deslocamento dinâmico conjuntamente com aqueles que assistem ao espetáculo. Como já destacado anteriormente, a posição dos corpos que assistem não é uma posição passiva, mas absolutamente ativa, em vista de que os corpos se atravessam mutuamente. Então, não se trata aqui de um “assistir”, mas da delimitação de um assistente que transforma e é transformado na relação com aquilo que assiste, ou com a obra que aprecia. Nessa perspectiva, assistir é um ato. Como já destacamos em outros capítulos desta dissertação, a ação afetiva desempenhada na relação com a obra não é só uma relação com um corpo, mas com um corpo-escrevente em contínua variação no encontro com a obra que transmuta a relação com o mundo.

Massumi (2017) fundamentado em Bateson, coloca a importância do que denominou de espectadorialidade, um campo mutuamente inclusivo da brincadeira como partes de um mesmo complexo de mútua inclusão. Isso não é diferente no gesto cênico

dançante em movimento no *De-Vir*. O próprio movimento escrito até aqui, aponta para esse deslocamento mutuamente inclusivo que repercute tanto nos corpos (público) quanto nos corpos-obra. Os corpos que assistem são compreendidos em relação à própria obra, *De-Vir*, em um deslocamento ativo diferencial recíproco. Todos são participantes ativos. O espetáculo opera “um complexo dinâmico, um campo integral de ação diferencial, aglutinando-se diversamente em mútua inclusão” (Massumi, 2017, p. 143). Trata-se de relações de intensa variação em que os devires estão em pleno fluxo. Não é apenas a obra que devém-animal, mas também e principalmente o corpo-escrevente no *continuum* da vida que se animaliza.

4.2 A emergência afetiva do corpo selvagem

Nessa obra em estudo no último capítulo da dissertação, temos uma materialidade diferente das obras analisadas nos capítulos anteriores. Isso não significa qualquer superioridade de *De-Vir*, mas impõe um desafio de uma presença de vitalidade nos corpos-bailarinos na cena a cada apresentação. Não deixa de ser um movimento de variação contínuo que opera ao longo dos anos na obra. As poéticas artísticas desempenhadas nas obras analisadas em outros capítulos também tinham no corpo um grande fator afetivo em ação na composição da obra, principalmente se considerarmos a duração como precipitação de movimentos virtuais carregados de potência. No entanto, em *De-Vir*, os corpos humanos não só compõem a obra, como também são suportes da obra, pois os corpos têm neles impresso a sua materialidade, que proporciona e requisita um corpo vibrante como condição *sine qua non* do movimento afetivo desencadeado pela obra.

Tal desafio, solicita dos corpos-bailarinos uma vitalidade que não só sustentem a obra, mas que também mobilizem nos corpos-assistentes uma presentificação da obra em seus corpos. Uma sensação de experimentação de compor com os corpos-bailarinos os deslocamentos agenciados pelos gestos cênicos dançantes, como estivessem a realizar tais gestos no palco. Uma experiência marcada nos corpos-assistentes pela mesma abstração vivida experimentadas pelos corpos-bailarinos. Trata-se de um se lançar na vida em direção a uma potência-corpórea pelo atravessamento que os corpos-bailarinos desempenharam em *De-Vir* para mantê-la de pé e que tal potencial emergisse nos corpos-assistentes que acompanhavam a apresentação da obra.

Na efetivação da experiência real no corpo desencadeada por *De-Vir*, há um fator primordial: o afeto. Fator este que cria nos corpos uma realidade do gesto cênico dançante enquanto movimento da vida real. Na abordagem de Massumi, sobre a brincadeira, trata-se de

um “puro signo de afeto” (MASSUMI, 2017, p. 52). Ressalta-se que a brincadeira na discussão aqui empreendida equivale ao gesto cênico dançante. Esse “puro” se refere ao gesto cênico dançante enativo que não dissocia o gesto artístico da dança do conteúdo/transformação que tais deslocamentos atuam na vida real, não denotando nada que escape ao próprio movimento enativo. Assim, a pureza de tais signos afetivos são genuínos acontecimentos, ao mesmo tempo reflexivos e relacionais, e a veracidade do gesto cênico é da esfera afetiva (MASSUMI, 2017).

Como esboçamos anteriormente, há uma necessidade de corpos-bailarinos intensos na gestualidade cênica no palco. Tal empreendido é disparado pelos afetos já conhecidos, o afeto categórico⁶, pelo repertório emocional dos corpos que mobilizam por meio do gesto cênico dançante a relação enativa dos movimentos corporais humanos e o hiato na abertura afetiva, que os gestos cênicos proporcionam no advento do corpo selvagem que emergem na caixa de cena. Desse modo, é um movimento de qualidade experiencial que atravessa todas as circunstâncias que enativa o gesto humano e o gesto selvagem que desdobra uma nova experimentação dos corpos. É uma veracidade afetiva que permite no gesto cênico o entusiasmo dos corpos tanto no palco quanto na plateia. É o que garante a intensidade que atravessa todas as esferas presentes no campo em que a obra se apresenta. Segundo Massumi (2017, p. 54), “o afeto categórico na brincadeira é o fermento que permite que o afeto de vitalidade venha à tona”. Sendo assim, o afeto de vitalidade e o afeto categórico são empreendimentos coexistentes no ato cênico para a emergência do corpo selvagem no seu *continuum* animal (MASSUMI, 2017).

É um movimento de mutua inclusão de encenadores e encenantes, onde os corpos que assistem encontram-se em ato com o que acontece no palco. Trata-se de uma participação ativa dos corpos-plateia, ou seja, corpos-encenantes, imbuídos no afeto que os lança na experimentação. É um paradoxo do assistir que não é passivo, mas tão ativo na qualidade experiencial quanto os corpos-encenadores, ou seja, corpos-bailarinos. A atividade dos corpos encenantes que operam na sensação o deslocamento afetivo que os lançam em uma experiência real no corpo que potencializa sua atuação na vida. Os corpos-encenadores conectam-se transindividualmente aos corpos-encenantes de tal modo que corporaliza em seus

⁶ “[...] O afeto categórico é do que verdadeiramente trata o acontecimento. É o conteúdo qualificado do evento da brincadeira: ‘sua sobriedade’. Ocorre num registro diferente da dinâmica forma lúdica do desempenho que o enativa, como um aspecto estritamente do gesto. O afeto de vitalidade e o afeto categórico são os aspectos concomitantes do ato da brincadeira. O afeto de vitalidade corresponde à *-esquidade* do ato: sua maneira. O afeto categórico é aquilo sobre o que o ato maneiristicamente confirma ser. É o que comumente é chamado de ‘emoção’” (MASSUMI, 2017, p. 53-54). Para mais detalhes ver MASSUMI, Brian. O que os animais nos ensinam sobre política. São Paulo: n-1 edições, 2017.

próprios corpos, os gestos cênicos dançantes, que os confere uma maior vitalidade diferencial singular a cada corpo.

A relação transindividual para Massumi (2017), implica uma transformação dos corpos que se manifestam pelo entusiasmo do corpo na expressão do afeto de vitalidade. Com isso, há uma transformação-*in-loco* que acompanha o gesto cênico dançante que atingem mutuamente os corpos-encenadores e os corpos-encenantes, quando acionado o movimento. Tal deslocamento desdobra diferencialmente os afetos nos corpos-encenantes e corpos-encenadores. São afetos de vitalidade que marcam os corpos em movimentos singulares a experiência diferencial transsituacional dos corpos existenciais. Isso significa que cada corpo se mobiliza a potenciais únicos no seu movimento vital. Assim, o gesto cênico dançante impulsiona uma enatividade dos corpos que se modulam reciprocamente no cruzamento de suas diferenças e em movimento dinâmico na direção do novo. Isso efetiva um circuito potencial entre o presente e o futuro (MASSUMI, 2017, p. 54-56).

Quando se reporta a perspectiva massumiana, pode-se inferir que a potência de vida é uma corporalização do afeto enquanto movimento experimental do corpo que aumenta o seu tônus corporal ou instaura habilidades musculares e mentais que fortalecem o apetite para viver. Uma sensação de vida que irriga o corpo, ou como diz o autor, uma mais-valia de vida. É um paradoxo que Massumi desenvolveu pelo dispositivo da brincadeira animal, mas que aqui ousa-se que a experimentação corporal na arte é capaz de mobilizar processos enativos diferenciais fundamentais para a potencialização vital dos corpos no mundo.

Segundo *Agenciamentos...* (2011), o corpo pode ser colocado como acontecimento atravessado pelo agenciamento coletivo de enunciação que impõe um desbordamento do seu contorno social, excedendo a uma expressão livre e não barrado ou controlado por mecanismos farmacológicos. O corpo pode atingir um movimento experiencial que alcance outras possibilidades. Para o artista parisiense, isso é evidenciado no mundo pelos “artistas, personagens, humanos, que arriscam a usar seus próprios corpos como laboratórios vivos”, que não estão submetidos a quaisquer dispositivos discursivos, linguísticos, atividades e crenças, previamente estabelecidas, todavia atravessado por “uma experiência sensorial real” (AGENCIAMENTOS... 2011).

No espetáculo *De-Vir*, o empreendimento corporal desarranja o corpo. Na obra, os gestos cênicos abrem no campo experiencial um outro modo de experimentação dos corpos, onde a nudez ativa uma animalidade engendrada pela visceralidade com que os corpos atravessam o palco, sem qualquer pudor em exhibir os muitos ângulos de toda parte dos corpos. Mas há uma potência tal que a nudez na cena não se sobressai em relação aos demais

elementos da obra. A obra articula um selvagem animalesco no qual o nu pode apresentar sua política de potencialização da vida. Na obra, o que atravessa os corpos no palco é o rasgar afetivo de suas vitalidades no espaço-tempo. Um desdobramento afetivo que invade os corpos-encenantes em um tsunami vital que impulsiona neles um movimento potencial na direção do *continuum* da vida. Em outras palavras, uma ação corpóreo-existencial que pulsa com o mundo.

[...] Cada fibra de nossa existência é interpelada. Induzidos ao próximo acontecimento, nós nos preparamos e mergulhamos. Temos a obrigação de agir, colocando todas as forças e habilidades, em nome de nosso apetite pela vida ser capaz de continuar em seu caminho de autocondução para o futuro. Nossas ações iniciais absorvem o afeto categórico dado, fazendo sua transdução imediata em vetores de atividade ancorados na situação e orientados ao acontecimento recém-cometido. Essa transdução do conteúdo qualificando a situação para um relançamento da atividade expressiva ancorada e orientada é a produção da corporalidade do acontecimento. É com essa corporalidade, ludicamente reinduzida, que a brincadeira brinca. A brincadeira registra o imperativo de viver o acontecimento no tom experiencial dominante da situação com a qual se brinca, enquanto tomada no movimento transsituacional característico da brincadeira. Ele refrata a absorção do afeto. (MASSUMI, 2017, p. 57)

Em *De-Vir*, é a força cênica dançante que age e transmuta o movimento dos corpos na direção de um potencial que mobiliza a ação em deslocamentos antes não imaginados. É uma ação processual que expande o corpo em habilidades novas e singulares e alarga o campo da vida pela incorporação do afeto. O fator decisivo nesse processo a abertura do corpo e sua contínua variação, tornando evidente como o corpo é maleável e capaz de se transformar pelas forças que atuam no mundo, forças que o reconfiguram a todo instante que atravessa o espaço-tempo.

Na perspectiva de *Agenciamentos...* (2011), na sociedade capitalista o corpo é produzido para seu subjugamento aos padrões de consumo e ao modelo de construção de subjetividade dominante. Tais processos ocorrem desde a infância, submetendo os corpos à internalização de modelos morais que obedecem a uma economia social que normaliza seu deslocamento no mundo. Desse modo, o corpo não é natural, mas submetido ao circuito de controle e poder. Quando Fauller Freitas aborda um corpo nu marcado pelo pudor, não se refere a algo específico na nudez, mas ao fator moral enquanto dispositivo de controle de um corpo reduzido aos mecanismos do capital e de uma sociedade conservadora. É um constrangimento do corpo que o impõe a anulação de seus potenciais (AGENCIAMENTOS... 2011).

No entanto, *De-Vir* abre no seu potencial de afetação uma possibilidade de ruptura com os contornos encarceradores, ou no mínimo um movimento que desestabiliza os corpos

no círculo vicioso de normalização. Sabemos que o sistema é dotado de ferramentas de captura que reorganizam os corpos às normas vigentes. Mas, Assumpção (2016) argumenta que o corpo apresenta algo que confronta as forças normativas quando atravessado por deslocamentos coletivos.

[...][A]o afetarem o corpo, as normas parecem estar sempre entrando em conflito com aquilo do corpo que não é treinável e disciplinável: com o evento sensível e não-psicológico do desejo que está sempre criando dobras, potências novas de existência, de modo a esticar, texturizar e dar dimensões imprevisíveis à experiência histórica e subjetiva. Há algo de rebelde no corpo vivo, e esse elemento de rebeldia é potente e pode se configurar / se performar de várias formas, adquirindo uma força política imprevisível principalmente quando configurado e performado coletivamente (ASSUMPCÃO, 2016, p. 190).

Trata-se de assinalarmos um corpo ativo que, mobilizado pela multiplicidade de atravessamentos humanos e não humanos, é capaz de transformar seus modos de existir no mundo. Novas configurações podem ser atualizadas, é o que promete a arte. *De-Vir* desafia a imposição normativa de configurações corpóreas dominantes e pouco dinâmicas, impulsiona novos modos de fazer corpo no palco. Também para Agenciamentos... (2011) isso configura uma ação política, uma experimentação que lida com aquilo que não pode ser nomeado ou capturável, atividades de atravessamentos assignificantes em contínuo contato com o novo, criando ou materializando novos corpos (AGENCIAMENTOS... 2011).

De-Vir desencadeia uma tensão afetiva no deslocamento dos corpos em cena e na plateia, impulsionando-os para uma ação expressiva na vida. Trata-se de uma instauração corporal que escapa ao limite do tempo presente, pois repercute em novas ações imprevisíveis no futuro. É uma expansão política do lastro de ação dos corpos que potencializa a vitalização e a invenção do novo no *continuum* da vida. Como reivindica a dançarina Wilemara, sobre a necessidade de um corpo nu visceral, de um corpo músculo, de um corpo esqueleto/ossos, de um corpo monstro e da presença de uma nudez em que pudesse ver a pele, tal atividade corpórea é catalisada pela criação cênica de um corpo selvagem, um corpo que exhibe a pele como configuração do selvagem que recobre o corpo animalesco.

Na perspectiva de Spinoza, as forças que agem nos corpos humanos não estão reduzidas à razão, mas são consequências de outros movimentos que os atravessam. Sendo assim, são decorrências da natureza que imprime uma força natural dos corpos que impulsionam a perseverar no seu ser (SPINOZA, 2009, p. 13). Como aponta Aurélio, fundamentado em Spinoza, a incessante atividade dos afetos e a potência variativa dos corpos são garantidas pela natureza (AURÉLIO, 2009, p. XVI). É precisamente disso que os corpos são imbuídos na estética de *De-Vir*, convocados a superar a determinação social de uma

configuração única e reconhecível de corpo humano para a experimentação de outros modos, selvagens, desses corpos emergirem no mundo.

4.3 Política das sensações

Um fator que deve ser levado em consideração na dinâmica afetiva é que ao longo da construção da experiência humana foi sendo configurada primordialmente a supressão das sensações. Peirce (*apud* MASSUMI, 2016, p. 6), observa que “[...] o desenvolvimento da mente humana extinguiu praticamente todas as sensações, exceto alguns tipos esporádicos, sons, cores, odores, calor, etc., que agora são apresentadas como desconectadas e separadas [...]”. Os corpos humanos tendem a não perceber a diversidade dos afetos que os atravessa. Por isso, que a animalidade que emerge em *De-Vir* tem um potencial para mobilizar nos corpos sensações suprimidas, que por sua imperceptibilidade reduzem o seu potencial vital. No entanto, Peirce (*apud* MASSUMI, 2016), aborda que ao efetivar mobilização nos corpos, toda e qualquer sensação expressa um movimento corporal.

Dessa maneira, o campo das sensações configura, ativamente, ações nos corpos. Uma sensação que atravessa uma parte do corpo pode fazer ressoar todas as outras partes, e a produção de movimento em um ponto do corpo é movimento ativado em toda a sua integridade (JAMES *apud* MASSUMI, 2016). Em vista disso, a mobilização de um *continuum* animal nos corpos, não é a emergência de uma atividade qualquer, mas a ação de um potencial que os deslocam para uma condição maior de vitalidade no *continuum* da vida e até mesmo da ampliação de uma sensibilidade animal que expande o contato com o cosmo.

Para Deleuze e Guattari (1992), a sensação reporta ao material, pois o afecto é inscrito na própria materialidade da obra, no modo com que é capaz de atravessar o tempo, mesmo que ínfimo, perpetuando-se na duração. Um tempo, ainda que seja uma fração de segundos, atravessa toda a eternidade coexistente nesta duração.

Isso traz à tona a importância do gesto cênico dançante enquanto marca de um potencial afetivo que atravessa os corpos, não restrito apenas aqueles que estão efetuando o gesto, mas aqueles que em “ato assistente” tem seus corpos afetados por uma transformação-*in-loco*, sempre em mútua inclusão que consolida a relação transindividual da atividade (MASSUMI, 2017, p. 70-71). Esse é um aspecto político que atravessa o cosmo em intensa transformação da vida. A experimentação animal em *De-Vir* encena uma enatividade onde o humano é suspenso, não por uma filtragem, mas por um deslocamento do corpo que se abre para a vida no gesto animalesco. Desse modo, a potência nos corpos dos animais humanos é

intensificada na medida em que deixamos de monopolizar nossa humanidade para deixar sobressair a nossa animalidade que, de antemão, é aberta à experimentação cósmica. Corpo é movimento, é vitalidade, é potência. Enquanto o sujeito é a corrente do necrotério normalizado. O sujeito é um cadáver que se arrasta, totalmente aprisionado no necrotério da norma, do social, do capital, do eurocentrismo. A superação do sujeito é liberdade do corpo.

Se há vida, há corpo. O palco se transmuta em selva, em deserto, em floresta. Experienciação análoga dos corpos na plateia, se deslocando no mesmo movimento selvagem, desértico e florestal. Ações corporalizadas que ascendem os gestos animais no mundo. “É pensamento em ato, nivelado com o gesto vital” (MASSUMI, 2017, p. 81). Como diz Massumi (2017, p. 82), “uma política do gesto performativo, mesclando-se às práticas de arte improvisacional e participativa no selvagem [...] Sobretudo porque o mundo, em termos de fato processual, é mais povoado por acontecimentos do que por coisas”.

Então, a obra atravessa os corpos, modificando o modo como estes experimentam o cosmo ao alterar o registro de como esses corpos interagem com o mundo. Trata-se de um corpo-invenção, pois a arte não antecipa o futuro, mas o cria. É a um movimento de invenção que os afectos na arte se voltam, onde o *continuum* animal eleva tal processo criativo em *De-Vir* na *-esquidade* do gesto. Como diz Roberto Machado (1999, p.103), “ao criador não interessa reproduzir, mas produzir o real”. É isso que Fauller Freitas coloca: “O corpo é a possibilidade de mundos. Possibilidades de mundos que eu crio. Meu corpo é minha forma de pensar mundo”. Tal empreendimento artístico, atravessa e singulariza o movimento da obra com o público. No *De-Vir*, especificamente, o gesto impresso nos corpos dançantes cria afectos, atravessam os corpos do público mobilizando sensações.

[...] [O]s grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si. O artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227).

Um entusiasmo do corpo supera o que está dado para abrir para os possíveis no futuro. Um movimento ativo dos corpos que criam uma sensação de vitalidade plena. *De-Vir* carrega no gesto corporal a atividade afetiva que movimenta uma política de variação que desnormaliza o mundo. Isso é possível quando o corpo mobilizado pela sensação em um campo aberto afetivo cria zonas de indeterminação e indiscernibilidade. Deleuze e Guattari (1992, p. 225), explicam:

[...] [C]omo se coisas, animais e pessoas [...] tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama um afecto. [...] Só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de co-criação. É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação, quando o material entra na sensação. São blocos. [...] [A] potência de um fundo capaz de dissolver as formas, e de impor a existência de uma tal zona, em que não se sabe mais quem é animal e quem é humano, porque algo se levanta como o triunfo ou o monumento de sua indistinção. [...] É preciso que o artista crie os procedimentos e materiais sintáticos ou plásticos, necessários a uma empresa tão grande, que recria por toda a parte os pântanos primitivos da vida [...].

O corpo animalesco em *De-Vir* instaura uma zona de indeterminação e de indiscernibilidade entre os corpos-bailarinos e o animal. Essa não diferenciação é o afeto criado no movimento coreográfico que coloca os mesmos corpos num *continuum* animal, possibilitando aos corpos humanos a expressão da animalidade suprimida como sensação potente.

Na perspectiva de Massumi (2017), este instante afetivo compõe tanto o afeto categórico quanto o afeto de vitalidade, que se desdobram na transindividualidade afetiva no acontecimento em curso. Tal afecto pode converter-se no conteúdo privado e convencional da emoção humana. Quando isso acontece, a esfera transindividual é deslocada e o seu potencial inventivo singular perde força. Segundo o filósofo, esse movimento individual da emoção humana reduz drasticamente a potência de invenção que o gesto cênico dançante mobiliza. Já o afeto e a sensação que atravessa os corpos humanos configuram um movimento imensamente político (MASSUMI, 2017, p. 148-150), pois convoca o corpo para a variação. Na ótica de Massumi (2017), isso é um deslocamento de qualidade extra, que requer uma intensidade suficientemente forte que mobilize o corpo para além do conhecido. Um excesso, uma mais-valia de vida. Um movimento de vitalidade, a tal intensidade, que é sentida como um entusiasmo do corpo incomensurável, que pela excessividade não pode ser expresso emocionalmente na sua qualidade vital. Por isso venho argumentando que o animalesco expresso em *De-Vir*, é um excesso na *-esquidade* do gesto que catalisa a inventividade criativa nos corpos: o gesto cênico em devir-animal na dança estabelece uma relação imanente em modulação (MASSUMI, 2017, p. 150-159).

Agenciamentos... (2011), remete aos estudos de Guattari sobre Hjelmslev, e argumenta que entre conteúdo e expressão inexiste uma distinção real (AGENCIAMENTOS... 2011). Brian Massumi (1995) segue em uma linha similar, mas situa-a na esfera do virtual.

Como o virtual é inabitável mesmo quando acontece, pode ser pensado como uma forma de abstração superlinear que não obedece à lei do terceiro excluído, que é

organizado de maneira diferente, mas é inseparável da atividade e expressividade concretas do corpo. O corpo é tão abstrato quanto concreto; sua atividade e expressividade se estendem, [...] em uma dimensão incorpórea, mas perfeitamente real, dimensão da insistência potencial (MASSUMI, 1995, p. 91-92, tradução nossa)⁷.

Fauller Freitas define no movimento do corpo, na atividade corpórea da dança, um ato de pensar e perceber o mundo. Diz o artista primeiramente sobre a relevância do nu: “Isso é uma questão para mim. Minha forma de ver o mundo... é através do meu corpo” (FAULLER FREITAS). Ou seja, o corpo como uma força política de percepção do mundo e de movimento vital. “A própria percepção é um gesto vital” (MASSUMI, 2017, p. 155). E, como produção de pensamento, diz o diretor e coreógrafo: “Meu corpo é minha forma de pensar o mundo, como sempre falo para as pessoas, eu só danço o que eu penso. A gente só dança o que pensa, não se engane. Quem tá fazendo seu ballet clássico, você tá dançando aquilo que você pensa” (FAULLER FREITAS). Também segundo Spinoza (2016, p. 197), “o esforço da mente, ou a sua potência de pensar, é, por natureza, igual e simultâneo ao esforço do corpo, ou à sua potência de agir”.

No corpo-escrevente, isso chega como um processo de indeterminação e indiscernibilidade entre dança, corpo, pensamento, percepção do mundo, da arte, o animal, o infinito... em que o gesto no corpo atravessa todos os possíveis e todas as forças cósmicas. Tudo isso é dança, é animal, é corpo, é arte, é pensamento. Nessa indistinção vemos a dissolução das funções do organismo. Como ratifica Fauller Freitas: “Para mim, o cu é igual à boca”. De um pensar racional à um pensar por sensação. A sensação como um afeto que cria pensamento, que engendra vitalidade. Antes de qualquer significação que o aprisiona, o corpo já pensou e pensa, de um modo que não pode ser expressado. Mas que instaura deslocamentos de vida. “[A] visão existe pelo pensamento, e o olho pensa mais do que escuta” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 250).

O animalesco é um modo de fazer o corpo transbordar⁸, fazendo circular força afetiva e política catalisada, por exemplo, pela nudez enquanto criação de novas

⁷ Since the virtual is unlivable even as it happens, it can be thought of as a form of superlinear abstraction that does not obey the law of the excluded middle, that is organized differently but is inseparable from the concrete activity and expressivity of the body. The body is as immediately abstract as it is concrete; its activity and expressivity extend, [...] into an incorporeal, yet perfectly real, dimension of pressing potential (MASSUMI, 1995, p. 91-92).

⁸ Há algo fascinante em relação ao modo como essa expressão é utilizada no Brasil. Em praticamente todo o território brasileiro, a palavra transbordar é empregada mais comumente, quando no represamento de água em barragens, açudes, represas e rios, superam a sua capacidade de armazenamento e transbordam a suas paredes ou margens no caso dos rios enchentes. Mas, no estado do Ceará quando barragens e açudes enchem, não é transbordar o termo utilizado, todavia sangrar, como por exemplo, o açude está sangrando. Quando consideramos o sertão do estado, onde as chuvas têm longos períodos de escassez, sendo muito comum as secas nessas regiões. As cheias de açudes e barragens, é um movimento de vida para essas localidades.

possibilidades de preencher o mundo de vida, desobstruindo a porosidade do corpo. Wilemara Barros aborda a transformação que *De-Vir* agitou no seu percurso artístico:

Quando fiz a primeira vez *De-Vir*, as pessoas falavam que eu estava encerrando a minha carreira pelo fato de estar dançando nua. E com o passar do tempo fiquei pensando nisso. Se eu soubesse que depois de ter ficado nua em *De-Vir*, eu fosse fazer tantos trabalhos bacanas, que eu fiz após isso, eu teria ficado nua há mais tempo. Enfim, né? Mas eu acho que a partir de *De-Vir* as pessoas começam... porque até então, eu era conhecida no mundo, aquele mundo que eu vivia, o mundo do ballet, o mundo da dança... As pessoas começaram a ver mais meu trabalho. Eu acho que a força desse corpo carregada de devir, sabe? Esse corpo cênico... É uma força tão grande que ele carrega, que as pessoas passaram a me respeitar mais enquanto artista... Acho que as pessoas perceberam a potência de um corpo. Um corpo nu em cena. Quando você coloca assim esse corpo em cena... Tanto que a partir daí eu fiz trabalho de moda, de desfile, de fotografia, sabe? Esse corpo feminino que não foi visto só pela questão da sexualidade, pela sensualidade, pelo erotismo, sabe? Essa potência do corpo, né?

A experiência da bailarina mostra o movimento de superação frente ao que está dado. E o quanto ultrapassar o seu modo habitual abre o campo para outros mundos, para outras políticas corporais para além da dança clássica. Além disso, constata-se uma ampliação do seu campo de trabalho, através de novos convites e tudo mais que relatou. Transformações não somente da artista, mas também do público que a acompanhava, que através de *De-Vir* expandiu seus olhares. A rigor, essa dimensão política ultrapassa o campo da arte. Aurélio (2009) com base em Spinoza, aborda que o político tem intrinsecamente na diferença e no conflito aspectos que mobilizam e produzem uma transformação nos corpos. A política movimentaria forças nas relações entre os corpos que promovem mudanças continuamente, recriando e reorganizando a vida corpórea pelos afetos, em incessante movimento que aumenta seu poder de agir (AURÉLIO, 2009, XLVIII-LXI).

A própria afetação e a mobilização dos corpos, sempre em relação, já são eminentemente políticos. O ato de variação é criação de novos corpos, é instância política de transmutação da vida, agora experimentada na sua natureza transindividual, expressa no gesto cênico dançante, criativa e ética. Em *De-Vir*, o corpo nu é uma política de vida e desenquadramento social. Em contraposição, a roupa é uma veste do político, que produz um corpo reprimido, dominado. Assim, quando a obra lança mão da nudez e produz devir-animal, materializa uma animalidade na qual emerge um corpo selvagem. Aqui, a *-esquidade* compõe a abstração vivida, que abre o potencial no corpo.

Considerando que os corpos orgânicos o sangue é movimento de vida no corpo, as chuvas no sertão que correm os rios e o reservatórios de água é um sangue que circula dando vitalização as mais diversas formas de vida. Então, transbordar nesta dissertação significa o movimento de um corpo ou dos corpos que sangram a sua vitalidade em um movimento de vida. Desse modo, sangrar é a relação mútua inclusiva na qual os corpos distribuem transindividualmente a sua vitalidade no mundo.

“[U]ma ‘força vital da própria da abstração’. Sua ‘extrema velocidade’ e a intuição constituem uma só coisa. E isso não porque tudo é orgânico ou organizado, mas, ao contrário, ‘porque o organismo é um desvio da vida’. Na intuição ‘tudo passa entre os organismos’. ‘A vida espreita nos interstícios’” (MASSUMI, 2017, p. 175-176).

Se a abstração é movimento de vida, ela é tão palpável quanto o concreto/objetivo. Ela compõe o afeto que marca a sensação que entusiasma o corpo. Isso que é incapturável pela realidade objetiva, é o próprio movimento de vitalidade, é o lugar onde a vida acontece na sua plenitude. Não se trata de algo reduzido ao corpo, nem ao mental, mas evidencia uma mútua inclusão entre corpo e pensamento que impulsiona a movimentos novos na vida em sua contínua relação com o mundo. Nesta zona, o universo e a natureza não são contornados por fronteiras, mas criações engendradas na diferença mutuamente participativa. “[É] a naturalidade da participação não natural à tendência universal, numa imediatez transindividual da atividade cuja importância vivida, tal como a abstração *in-atua* um pensar-fazer que aposta na liberdade em todo o gesto vital. Nesse jogo ético-estético, ‘tudo é político’” (MASSUMI, 2017, p. 177).

De-Vir, é um exemplo vital de criação do novo, pois tem no seu devir-animal a força afetiva que desenha nos corpos o animalesco que coloca o humano no *continuum* animal. Por esta obra, os corpos se expandem no movimento da vida que se intensifica na emergência de um corpo selvagem, que rompe com a demarcação fronteira que encarcera os corpos, e onde o gesto cênico dançante tem na *-esquidade* uma política animal-humana que colocam os corpos no *continuum* da vida.

5 À GUISA DOS AFETOS NO *CONTINUUM* ATIVO

“Todos aqueles que não têm imaginação se refugiam na realidade”. (ADEUS... 2014)

Nesta última parte da dissertação, não se trata de efetuar uma conclusão, pois seria um contrassenso e um movimento inverso do que foi atualizado até aqui na expressão escrita. Pois, o movimento é inerente à vida e próprio da atividade variativa das obras. Não se trata de um começo e muito menos de um fim. É contínuo movimento ao longo das diversas configurações corpóreas que se apresentam no *continuum* da vida. É um processo que não se encerra, pois o afeto é produção em aliança com o próprio movimento da vida. Um processo de contínua invenção de modos novos de estar no mundo, de criações que são a ação mesma da potência de vida.

A vida é puro movimento que se alia ao infinito. É criação constante. Nela, os afetos não compreendem um início e um fim, mas o entre na relação corpo-obra-mundo que coloca em invenção os infinitos movimentos da atividade afetiva no cosmo. Ascender no mundo uma outra forma de sentir, perceber, pensar, atuar e experimentar na vida é um dos efeitos da obra de arte, na criação de novos possíveis no movimento inerente à vida. Se não há movimento, não há a vida. Uma vez que o movimento é contínuo, rapidamente a vida convoca novas atualizações que permitem o corpo vibrar a sua potência de existir.

Nas fotografias de David Glat, a distorção ativa na imagem é a modulação do potencial dinâmico da vida. Assim, as distorções são o tratamento poético que desenha na imagem o movimento barroco na contemporaneidade. Tal ação paradoxal de uma imagem que se desloca, convoca os corpos a mobilizar as cristalizações que definem um modo estante de estar na vida. Na nossa leitura, o componente poético das distorções na imagem, que afetam os corpos, deslocam-nos da inércia impostas pelos dispositivos de dominação presentes na sociedade, no Estado, na religião, na ciência e na economia.

Trata-se de uma ação das obras fotográficas de Glat, que coloca em operação a virtualidade dos corpos, deslocando a posição do sujeito soberano, que abre espaço para a emergência da singularidade. Mas de acordo com as teorias que convocamos, essa é uma atividade que opera fora da consciência, no movimento virtual-real da materialidade da obra, que a faz no encontro com os corpos pulsar vitalidade em blocos de sensações que circulam afectos e perceptos a manter a obra viva por si mesma (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Não obstante virtual, o movimento produz ressonância no real dos corpos (MASSUMI, 1995).

Assim, as fotografias barrocas promovem inflexões que catalisam nos corpos uma ruptura com a fixidez e a rigidez instituída pela sociedade. Em uma mobilização das afecções impressas nos corpos engendradas pelos afetos da materialidade distorcida na obra, os corpos são deslocados de seus *a priori* subjetivos, o que desencadeia uma sensação de estranhamento. Tal estranheza é próprio do deslocamento da ação afetivo-variativa dos corpos no mundo. Esse processo de variação infinita e virtual que não pode ser capturado, mesmo que o corpo se esforce para compreender, produz em sua estranheza uma nova política ativa dos corpos. Como argumentamos ao longo da escrita, a atividade que os corpos desempenham no encontro com os outros corpos, configura sua ação política no mundo. Assim, o afeto é um interventor político das obras de arte que, ao encontrar os corpos, criam uma relação que rompe com o sistema regulatório estatal e social, permitindo uma ação mais plena dos corpos, uma potência de vida. É assim que o mistério da vida atualiza nos corpos uma nova diferença política no mundo.

Foi esse deslocamento político que o corpo-escrevente presenciou afetivamente na obra de Hélio Oiticica. Um atravessamento de vitalidades abertas à experimentação do novo. Nas proposições-obras do artista os corpos são mobilizados a fabular novos mundos no afeto suprassensorial da cor em que a vida transborda, ou melhor, sangra uma nova pulsação no cosmo. Na obra de Oiticica, fundamentada na atividade marginal que o artista criou no seu corpo através da sua experimentação da favela, no seu empreendimento de desestetização, da antiarte e das posições anticolonialistas, fendas virtuais surgem e rasgam na singularidade uma nova ação política no tecido social e no fluxo da vida. Uma díade mutante entre o virtual e o real, no movimento inerente aos processos no *continuum* vital.

No empreendimento de Oiticica, os corpos são convidados a experimentar o processo de criação das próprias proposições-obras. Desse modo, as obras do artista se fazem coletivas e inacabadas na virtualidade de uma contínua criação, na expansão dos corpos e da “penetração de forças cósmicas” que constitui a potência de vida (DELEUZE; GUATTARI, 192, p. 242). No entanto, os corpos humanos que compõe uma infinidade de atravessamentos não escapam a ambiguidades e, assim, imprimem movimentos contraditórios ao trabalho que realizam. Com Oiticica isso não foi diferente na inspiração de uma desestetização e uma antiarte, balizadas nas favelas.

De acordo com Guedes (2016), a obra do artista mobilizou no próprio Oiticica o deslocamento de opressões burguesas, mas não resultou na ampliação da voz dos habitantes da favela. Para a autora, a produção artística de Oiticica é também uma prática de silenciamento dos corpos-favelados. Isso nos alerta para a contradição que carregamos no

cotidiano. O deslocamento do empreendimento afetivo da obra é ambíguo, não pela obra, mas pelo humano que ela também compõe. Tal constatação, que merece mais atenção num futuro desta pesquisa, nos alerta para o movimento ao qual estamos sujeitos, e que pode despotencializar os corpos em uma ação contrária ao movimento da vida. Embora, há algo de potente nesse conjunto de obras, é necessário estarmos atentos às nossas ações, para não interrompermos movimentos singulares e anticoloniais. É preciso traçar movimentos afetivo-políticos que acione a nossa própria diferença para fluir a diversidade do mundo.

Transitar corporalmente na dinâmica afetiva das obras, abre o campo para romper o encarceramento da vida na ordem do mundo em que vivemos, para micropoliticamente brotar lentamente diferenças no cosmo, capazes de transmutação paulatina, mas de modo profícuo, o curso do cosmo. É justo um processo dessa ordem que se inicia, ao nosso ver, no *continuum* animal que se expressa no espetáculo de dança, *De-Vir*.

Em *De-Vir*, o gesto cênico dos corpos age como um puro signo de afeto. Uma atividade artística que se efetiva nos corpos e institui um movimento transindividual na relação corpos-encenadores e corpos-encenantes. Aí o gesto cênico dançante corporaliza um nível de vitalidade diferencial que potencializa a ação de cada corpo, independentemente de ser um corpo-bailarino ou um corpo-plateia. Ambos são tomados pela ação, numa experimentação diferencial transsituacional dos corpos existenciais.

O gesto cênico dançante no espetáculo analisado agencia uma enatividade dos corpos que nos atravessamentos diferenciais potencializa uma atividade para a invenção do novo. Na análise do corpo-escrevente, a obra compõe uma atividade tão visceral que a própria nudez abre caminho para emergência do devir-animal que se impõe no gesto cênico dançante. Assim, o afeto que se eleva no movimento corpóreo é o animalesco selvagem, que coloca os corpos humanos em um *continuum* animal. Nesse deslocamento afetivo no espaço-tempo, a animalidade dos corpos na cena emerge como uma política de potencialização da vida.

Na experimentação que dissolve a linha que separa o humano do não-humano, *De-Vir* põe em xeque as configurações corpóreas dominantes. Institui modos outros de fazer corpo na cena, que o recoloca no trânsito selvagem do *continuum* da vida. Essa ação da obra amplia o raio de ação do corpo, ou seja, expande a sua potência de vida que supera suas ações já dadas. Desse modo, *De-Vir*, instaura uma ação corporal que se desloca do presente em ações singulares circunstanciais no futuro.

É importante ressaltar que a atividade incessante dos corpos são movimentos assegurados pela sua própria natureza (AURÉLIO, 2009, p. XVI), que *De-Vir* ativa pelo afeto animalesco uma ampliação da potência de vida nos corpos, uma sensibilidade animal que

amplia o seu contato afetivo-sensível com o mundo. Se há expansão da sensibilidade dos corpos no mundo, *De-Vir* promove nos corpos uma ação política que aciona uma abertura para a experimentação de outros mundos. Massumi (2017), aponta que a emergência do animal nos corpos humanos, trata de reativar a potência natural dos corpos de ultrapassar o já dado. Então, o animalesco na cena retoma nos corpos uma relação natural com o processo da vida.

As discussões das obras de arte operam um campo que une o abstrato e o concreto. O concreto é a esfera do mundo objetivo, o campo do real, na maioria das vezes o atual, aquilo que está dado. Já o abstrato é real, mas transita também no virtual. O afeto é uma realidade virtual. Assim, o potencial afetivo que as obras colocam em movimento, é o instante em que o concreto e o abstrato se aliam para a proliferação de uma atividade singular nos processos da vida. Uma dimensão do real presente no virtual abre caminho para a emergência da potência de vida. Desse modo, a vida apresenta-se com uma atividade plena de potencial.

Nessa perspectiva, ignorar o abstrato é colocar-se em um risco de cristalização dos processos vitais, deixando os corpos a mercê dos dispositivos dominantes, que se impõe no presente e se imporão no futuro, assegurando modos estanques e encarceradores da vida. Dar atenção ao abstrato é agir no presente para que o aprisionamento não se processe no futuro. É a emergência do abstrato nas nossas percepções que darão suporte para a dinâmica de novos possíveis no *continuum* da vida. Esta é a concepção de obra de arte que procuramos detalhar nesta pesquisa.

Neste instante, um fechamento do texto escrito... Um fechamento que não é um fechamento. Mas, um fechamento que não é um fechamento é um fechamento aberto. Um fechamento que é aberto, na realidade é um *continuum* do virtual... Uma atividade de passagem no movimento da vida... O movimento continua...

A vida apresenta-se em configurações infinitas e diversas, como: flores, plantas, animais, insetos, anfíbios, mar, diversidade de vida, árvores, pedras, minérios, estrelas, planetas, os cânticos do mundo e do espaço, o pensamento-vida, o pensamento-obra, o pensamento-rocha, a escultura, a pintura, a música, a pichação.... As obras de arte são expressão da diversidade da vida. Então, a vida é pura multiplicidade e diferença... Qual a razão para a imposição de um modo único e uniforme da vida, que apenas a interrompe seus processos? Se nós mesmos, enquanto corpos, somos uma multidão diversa em expressão nas células, nos órgãos, nos sentidos, para que serve impor uma verdade única e estanque do mundo?

REFERÊNCIAS

- ADEUS À LINGUAGEM. Direção: Jean-Luc Godard. França: Imovision, 2014. 1 vídeo (67 min). Disponível em: <https://vimeo.com/groups/317325/videos/127632476>. Acesso em: 5 fev. 2019.
- AGENCIAMENTOS: Félix Guattari e o Animismo Maquínico. Direção: Angela Melitopoulos e Maurizio Lazzarato. [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (69 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4L_m5vPQoaY. Acesso em: 25 nov. 2018.
- ASSUMPCÃO, Pablo. Delinquência erótica, uma poética: experimentos em sensualidade etnográfica e teoria queer. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, p. 184-205, dez. 2016.
- AURÉLIO, Diogo Pires. Introdução. In: SPINOZA, B. **Tratado político**. 1. ed. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2009. p. VII-LXVII.
- AH! Cacaso. Intérprete: Isadora Medella. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2009. 1 vídeo (4 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=l_DUMyPwjHA. Acesso em: 10 abr. 2018.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio; FIGUEIREDO, Luciano. **Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964- 74**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papirus, 1991.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. 2. ed. São Paulo: 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 2. ed. São Paulo: 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. 1. ed. São Paulo: 34, 1997. v. 4.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. 1. ed. São Paulo: 34, 1997. v. 5.
- DE-VIR. Direção: Marcos Fauller. Produção: Cristiane Pires. Fortaleza: Studio MS, 2012. 1 vídeo (40 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZqR6NvkzFKI&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0wEb2KmPEkz3jKIHbvQ_2do6C7vgCNRNkPwADJAvTskK7jz9sEiIuU1VI. Acesso em: 1 dez. 2018.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

FAVARETTO, Celso; BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica**: estrutura, corpo, cor. São Paulo: B7 Projetos Culturais, 2015.

FERNANDES JUNIOR, R. Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores das variáveis da produção fotográfica. **Facom**, São Paulo, n. 16, p. 10-19, out. 2006.

GLAT, David. Movimento no movimento. *In*: GLAT, David. **Exposição**: Pérolas Imperfeitas. 2010. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=407789123348&set=a.407787878348.191173.699323348&type=3&theater>. Acesso em: 25 maio 2018.

GLAT, David. Sobre o colecionador. *In*: GLAT, David. **Museu de Brinquedo Popular**: o brinquedo popular brasileiro. 2018. Disponível em: http://www.museodobrinquedopopular.com.br/origens_colecionador.asp. Acesso em: 2 ago. 2018.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUEDES, Cíntia. E se Hélio fosse hoje? Ou, como a favela chega no museu. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL HÉLIO OITICICA PARA ALÉM DOS MITOS, 2016, Rio de Janeiro. Hélio Oiticica Para Além dos Mitos. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016. p. 122-135.

JAQUET, Chantal. **A unidade do corpo e da mente**: afetos, ações e paixões em Espinosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

KROEF, Ada Beatriz Gallicchio. **Escola como polo cultural**: contornos mutantes em fronteiras fixas. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2017. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/29304/3/2017_liv_akroef.pdf. Acesso em: 21 jan. 2019.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a Arte e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARINHO, Justino. Um barroco contemporâneo. *In*: **Exposição**: Pérolas Imperfeitas. [S. l.: s. n.], 2010. Não paginado. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=407789123348&set=a.407787878348.191173.699323348&type=3&theater>. Acesso em: 25 maio 2018.

MASSUMI, Brian. The autonomy of affect. **Cultural Critique**, Minnesota-EUA, n. 31, p. 83-109, oct. 1995.

MASSUMI, Brian. A arte do corpo relacional: do espelho-tátil ao corpo virtual. **Galáxia**, São Paulo, n. 31, p. 5-21, abr. 2016.

MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MEIRELLES, Cecília. **Poesia completa**: Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v. 1.

NIETZSCHE, Friedrich. W. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

OITICICA, Hélio. Cor tempo e estrutura. *In*: OITICICA FILHO, César. **Hélio Oiticica**: museu é o mundo. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 47-51.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10. ed. Rio de Janeiro: SENAC, 2010.

ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea. *In*: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze, que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 269-279.

SALLES, Ana Caroline Rangel. **A aurora boreal como atrativo turístico**: o processo de apropriação turística de fenômenos naturais. 2017. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Turismo) – Faculdade de Turismo e Hotelaria, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

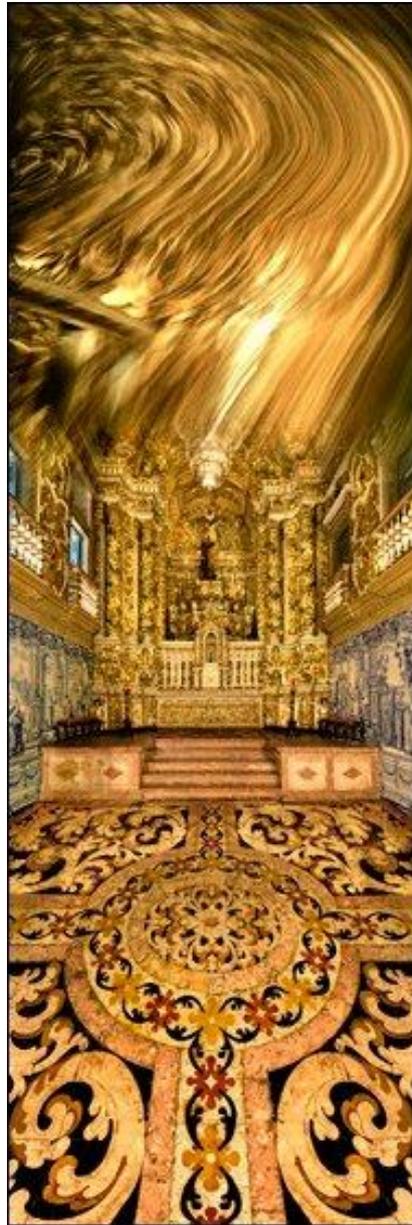
SALOMÃO, Waly. **Qual é o Parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SPINOZA, Benedictus. **Ética**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SPINOZA, Benedictus. **Tratado político**. 1. ed. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2009.

ULPIANO, Claudio. **Pensamento e Liberdade em Spinoza**. Rio de Janeiro: [s. n.], 1988. 1 vídeo (110 min). Disponível em: <https://acervoclaudioulpiano.com/2017/09/03/pensamento-e-liberdade-em-espinosa/>. Acesso em: 8 jan. 2019.

**ANEXO A – ALTAR MOR DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO, EXPOSIÇÃO PÉROLAS
IMPERFEITAS, DAVID GLAT (2010)**



Fonte: Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=407789123348&set=a.407787878348.191173.699323348&type=3&theater>>. Acesso em: 25 maio 2018.

**ANEXO B – FACHADA DA ORDEM 3ª DO CARMO, EXPOSIÇÃO PÉROLAS
IMPERFEITAS, DAVID GLAT (2010)**



Fonte: Disponível em: < <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=407787988348&set=a.407787878348.191173.699323348&type=3&theater> >. Acesso em: 25 maio 2018.

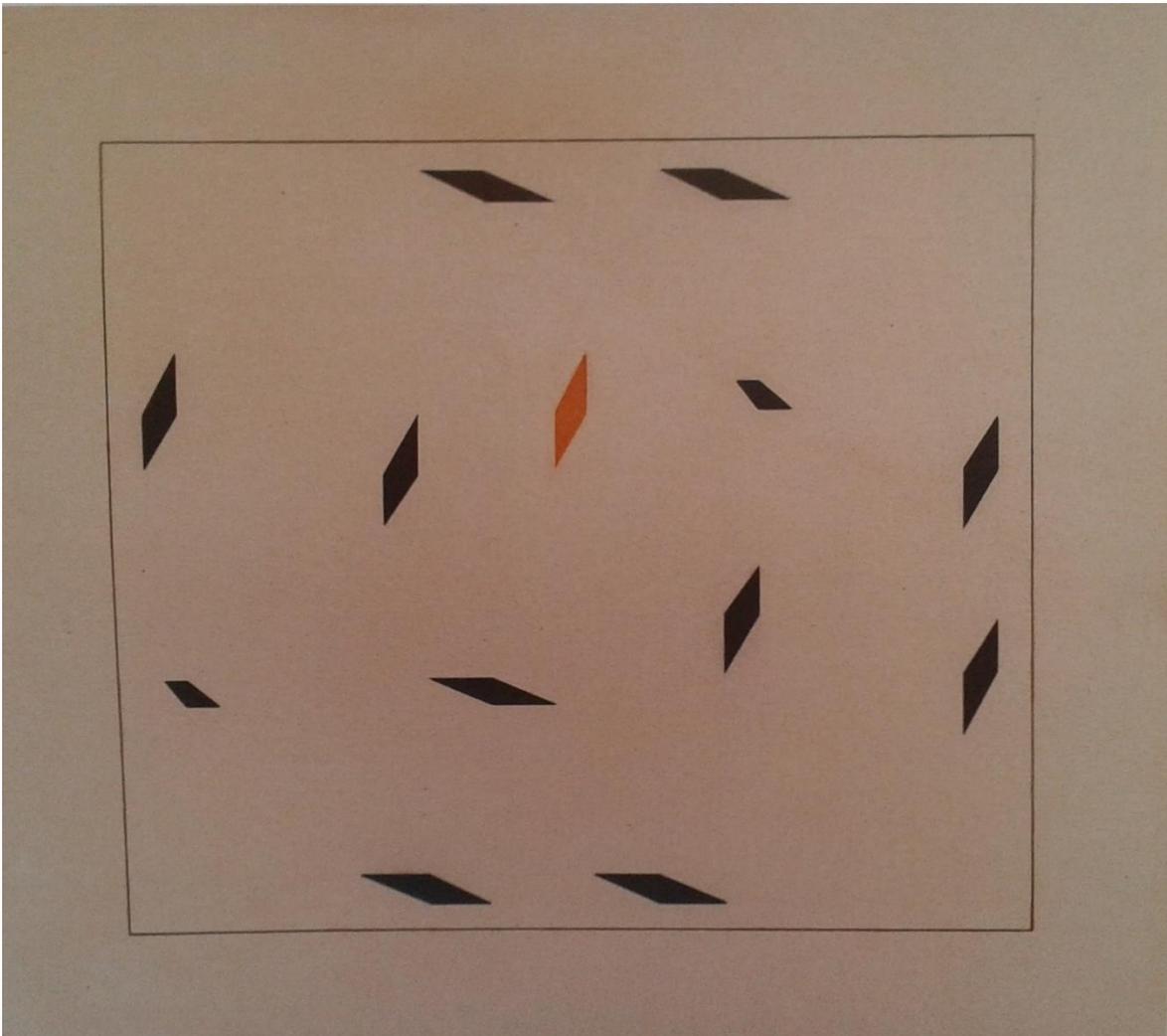
**ANEXO C – FORTE DE SÃO MARCELO, EXPOSIÇÃO PÉROLAS IMPERFEITAS,
DAVID GLAT (2010)**



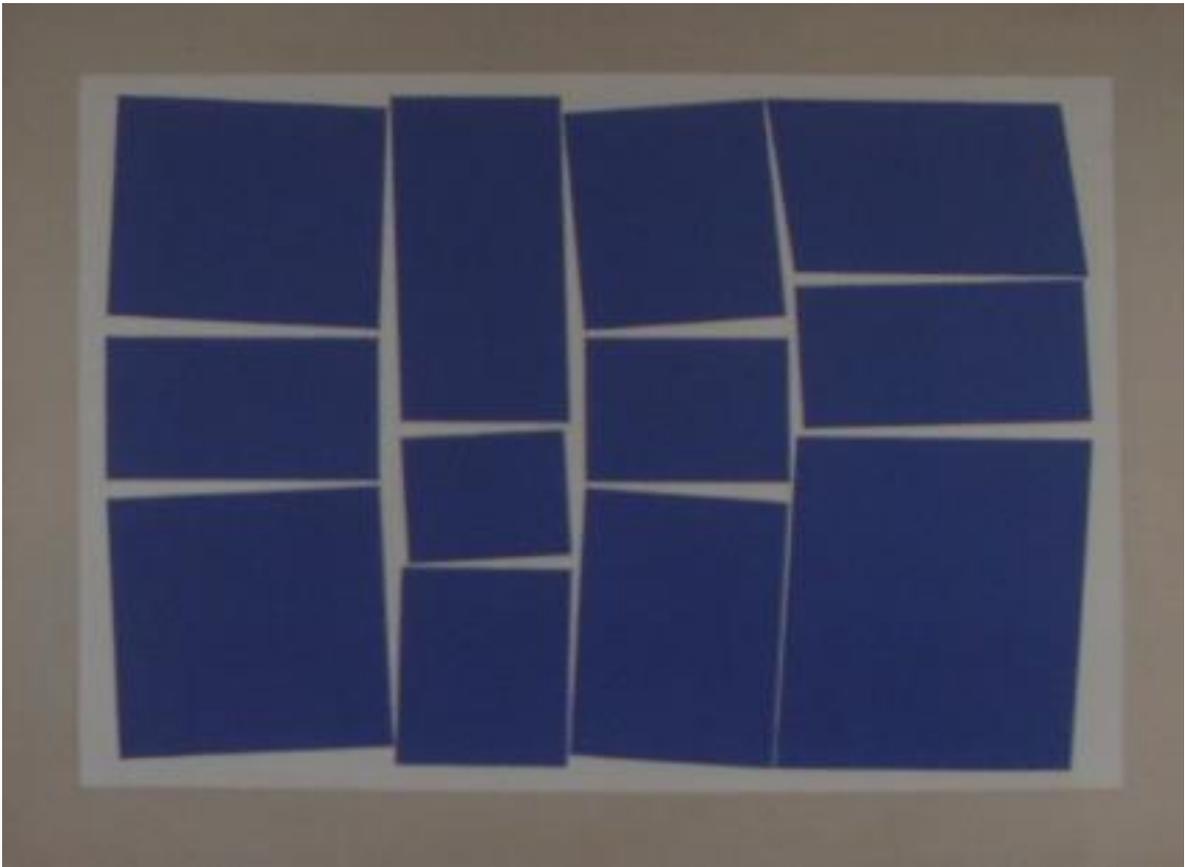
Fonte: Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=407788003348&set=a.407787878348.191173.699323348&type=3&theater>>. Acesso em: 25 maio 2018.

ANEXO D – B32 BÓLIDE VIDRO 15, HÉLIO OITICICA, 1965-1966

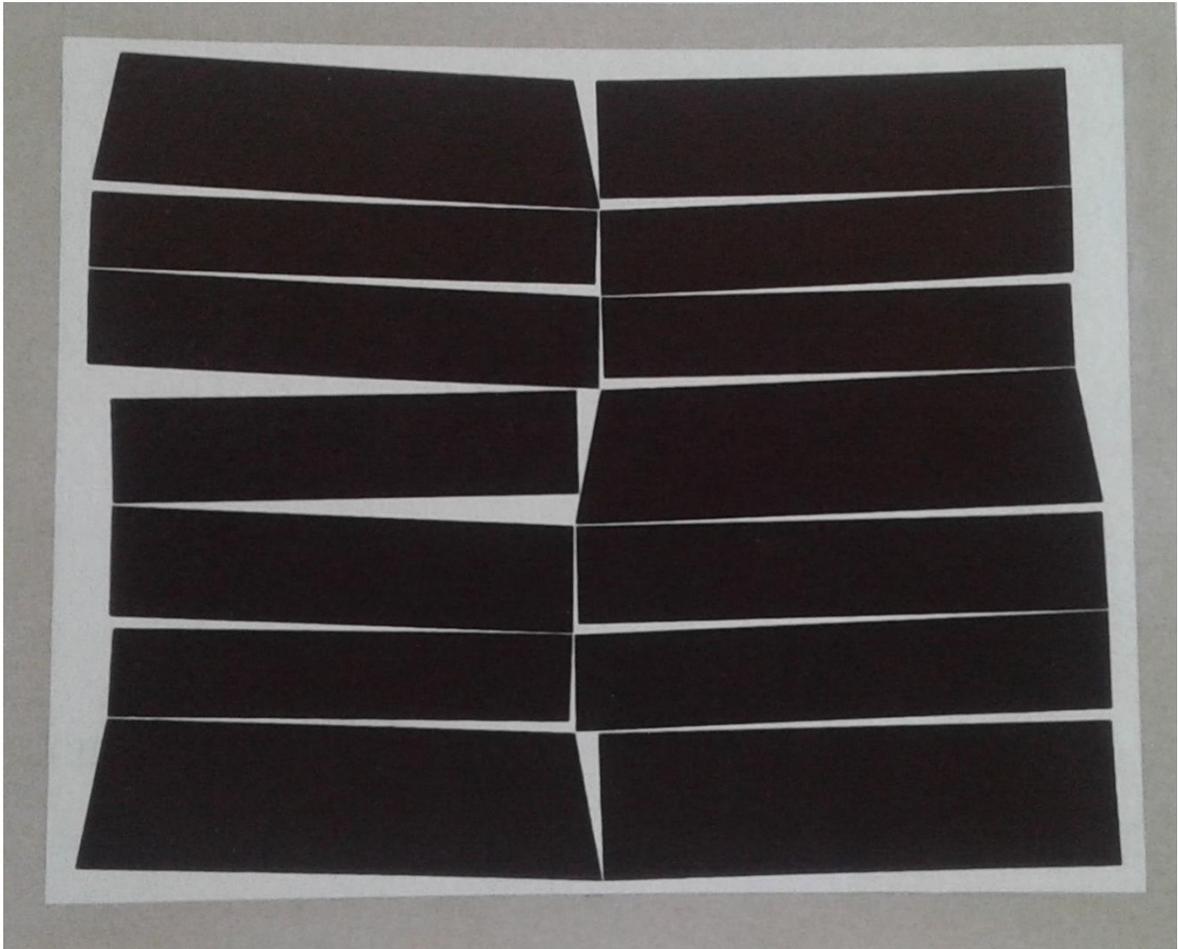
Fonte: Hélio Oiticica – estrutura corpo cor.

ANEXO E – SÊCO 27, HÉLIO OITICICA, 1957

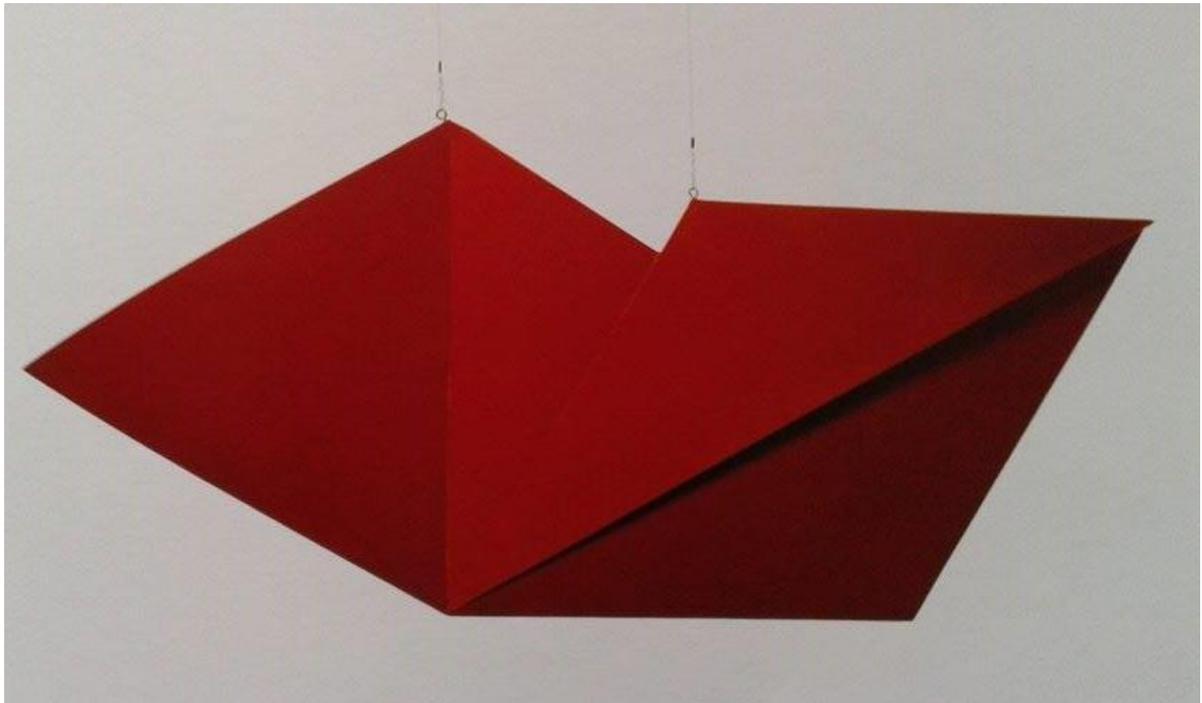
Fonte: Hélio Oiticica – estrutura corpo cor.

ANEXO F – METAESQUEMA, HÉLIO OITICICA, 1958

Fonte: Hélio Oiticica – estrutura corpo cor.

ANEXO G – METAESQUEMA, HÉLIO OITICICA, DÉC. 1950

Fonte: Hélio Oiticica – estrutura corpo cor.

ANEXO H – RELEVO ESPACIAL, HÉLIO OITICICA, 1960

Fonte: Hélio Oiticica – estrutura corpo cor.

ANEXO I – BILATERAL EQUALI, HÉLIO OITICICA, 1959

Fonte: Hélio Oiticica – estrutura corpo cor.

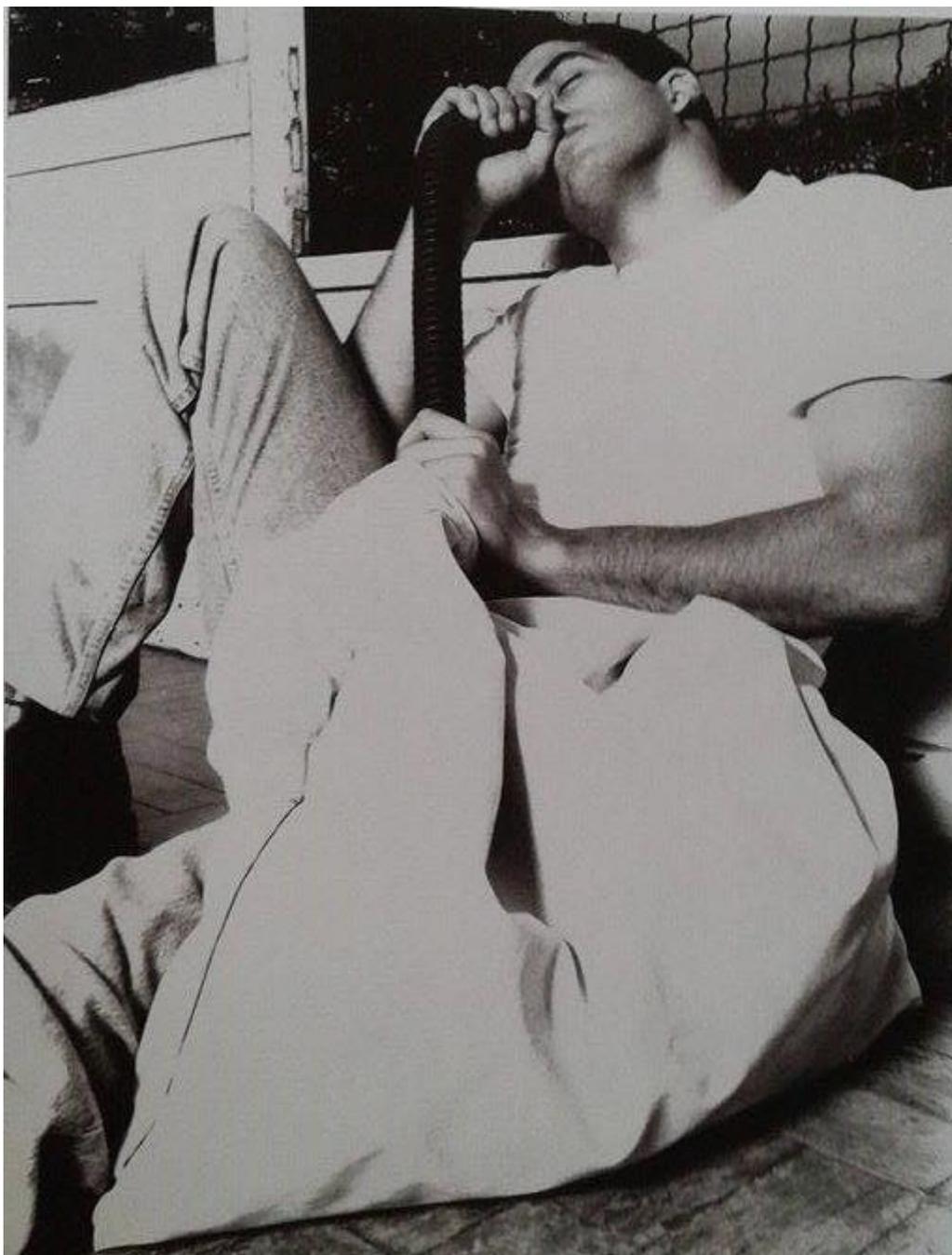
ANEXO J – NÚCLEO NC5, HÉLIO OITICICA, 1960

Fonte: Hélio Oiticica – estrutura corpo cor.

ANEXO K – B34 BÓLIDE BACIA 01, HÉLIO OITICICA, 1965-1966

Fonte: Hélio Oiticica – estrutura corpo cor.

ANEXO L – BÓLIDE SACO 02 “OLFÁTICO”, HÉLIO OITICICA, 1967



Fonte: Hélio Oiticica – estrutura corpo cor.

ANEXO M – PENETRÁVEL “MACALÉIA”, HÉLIO OITICICA, 1978

Fonte: Hélio Oiticica – estrutura corpo cor.

ANEXO N – PENETRÁVEL PN 28 “NAS QUEBRADAS”, HÉLIO OITICICA, 1979

Fonte: Hélio Oiticica – estrutura corpo cor.

ANEXO O – PENETRÁVEL “GAL”, HÉLIO OITICICA, 1969

Fonte: Hélio Oiticica – estrutura corpo cor.

**ANEXO P – NININHA E JERÔNIMO DA MANGUEIRA VESTEM [WEARS]
PARANGOLÉ P08 CAPA 05 “MANGUEIRA” [PARANGOLÉ P08 CAPE 05
“MANGUEIRA”], HÉLIO OITICICA, 1965**



Fonte: Hélio Oiticica – estrutura corpo cor.