

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

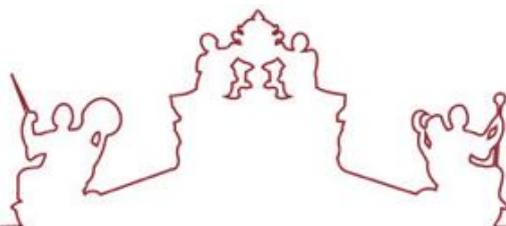
Trabalho de Projeto

Inaplicáveis: poéticas do desenho dissimulado

Louise Tambara Velho Madalosso

Orientador(es) | Luís Filipe Soares Afonso

Évora 2020



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

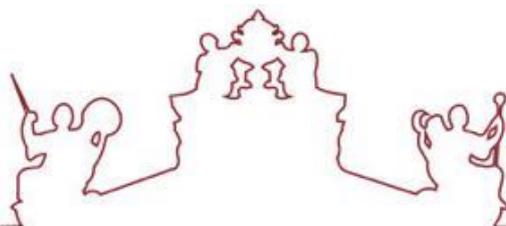
Trabalho de Projeto

Inaplicáveis: poéticas do desenho dissimulado

Louise Tambara Velho Madalosso

Orientador(es) | Luís Filipe Soares Afonso

Évora 2020



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

- Presidente | Teresa Veiga Furtado (Universidade de Évora)
- Vogal | Maria Manuela Lopes Cristóvão (Universidade de Évora)
- Vogal-orientador | Luís Filipe Soares Afonso (Universidade de Évora)

Agradecimentos

À Karina Velho, por seu apoio incondicional.

Aos autores ordinários que, para além da obra, compartilham as suas qualidades de afeto de modo que contribuem para a percepção das dinâmicas interpessoais.

Aos professores Luís Afonso, Vanda Gorjão e Teresa Veiga pela sensibilidade e disposição em partilhar suas experiências durante o todo percurso de investigação.

RESUMO

Os meios que constituem a linguagem humana estendem-se pela virtualidade e torna o conceito da comunicação relativo ao contexto em que se desenvolve. Na arte contemporânea, o poder representativo por trás das convenções simbólicas oscila entre os territórios do sujeito e dos signos que afetam sua experiência consciente.

A partir dos discursos metafóricos, literais e prosaicos, a poética e, conseqüentemente, a linguagem, manifestam-se com suas contradições para além dos instrumentos institucionais de discurso, oscilando entre o precário e o visceral, como uma identidade dissimulada em forma de delírio.

A investigação que tangencia este mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais traveste-se de poesia visual para refletir o absurdo no tempo das narrativas conceituais, na percepção da ambiguidade do humor e na relatividade da representação do corpo humano ao transitar entre a ação performática e o registro como imagem digital.

Palavras-chave: Desenho – Corpo – Fotografia – Poética – Performance

Inapt
Poetics of the hidden line

ABSTRACT

The means that make up human language extend through virtuality and makes the concept of communication relative to the context in which it develops. In contemporary art, the representative power behind symbolic conventions oscillates between the territories of the subject and the signs that affect their conscious experience.

From the metaphorical, literal and prosaic discourses, poetics and, consequently, language, manifest themselves with their contradictions beyond the institutional instruments of discourse, oscillating between the precarious and the visceral, as an identity disguised in the form of delusion.

The research that touches this masters in Artistic Practices in Visual Arts transforms itself of visual poetry to reflect the absurd in the time of the conceptual narratives, in the perception of the ambiguity of the humor and in the relativity of the representation of the human body when transiting between the performance action and the registration as a digital image.

Key-Words: Drawing - Body - Photography - Poetic - Performance

ÍNDICE GERAL

| | |
|---|-----------|
| Resumo/Abstract | 4 |
| Índice geral | 6 |
| Índice de imagens | 7 |
| Introdução | 9 |
| Capítulo I – Metodologia, Objeto de Estudo e Estado da Arte | 11 |
| 1. Metodologia | 11 |
| 2. Objeto de Estudo: A dissimulação - corpo, imaginação e linguagens artísticas | 11 |
| 2.1. Estado da Arte: A poética do desenho e da narrativa como vivência | 12 |
| 2.2. Estudos de caso: O azul | 15 |
| 2.2.1. Do corpo de Antonin Artaud ao azul de Van Gogh | 15 |
| 2.2.2. A dissimulação da realidade na pintura de Frida Kahlo | 19 |
| 2.2.3. O azul de Márcia X | 21 |
| 2.2.4. O azul da ‘Melancholia’ | 23 |
| 2.2.5. Da dissimulação do corpo de Lygia Clark às notas de Suely Rolnik | 29 |
| 2.2.6. A dissimulação na ficção científica de Ari Folman | 32 |
| Capítulo II - O Delírio | 37 |
| 1. Estudo de caso: da ilustração científica à imagem precária | 38 |
| Capítulo III – Inaplicáveis: poéticas do desenho dissimulado | 44 |
| 1. <i>Taxidermia</i> e o habitat do corpo | 45 |
| 1.1. Estudo de Caso: A dissimulação genética de Rodrigo Braga | 49 |
| 2. <i>Amosobaindaba: do outro lado do rio</i> | 51 |
| 2.1. A suspensão da consciência | 55 |
| 2.2 Estudo de Caso: A dissimulação genética de Maja Smrekar | 56 |
| 3. Trabalho de investigação prática: Temas suspensos | 58 |
| 3.1. <i>Infiltró</i> | 60 |
| 3.2. <i>Objetos</i> | 63 |
| 3.3. <i>Volantes</i> | 66 |
| 3.4. <i>Tema</i> | 70 |
| Conclusões | 74 |
| Referências bibliográficas | 76 |
| Anexos: ‘TEMA’ - Partituras | 79 |

ÍNDICE DE IMAGENS

Estudos de Caso

| | | |
|---------|---|----|
| Fig. 1 | – Antonin Artaud. <i>Auto-retrato</i> , 1946. Grafite sobre papel. | 16 |
| Fig. 2 | – Vincent van Gogh. <i>Auvers-sur-Oise</i> , 1890. Óleo sobre tela, 50,5 x 103. Créditos: Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation) | 18 |
| Fig. 3 | – Frida Kahlo. <i>A coluna partida</i> , 1944. Óleo sobre tela. Coleção do Museu de Cores Olmedo, Xochimilco, Cidade do México. | 20 |
| Fig. 4 | – Márcia X. <i>Soberba</i> , 1997. Objeto. | 21 |
| Fig. 5 | – Márcia X. <i>Alviceleste</i> , 2003. Registro fotográfico de performance em instalação. | 22 |
| Fig. 6 | – Márcia X. <i>Alviceleste</i> , 2003. Registro fotográfico de ação de performance. | 23 |
| Fig. 7 | – Fotograma do filme <i>Melancholia</i> (2011) de Lars von Trier, 1920 x 1080px, 45". Cena do momento de pré-colisão do planeta Melancholia com a Terra. | 24 |
| Fig. 8 | – Fotograma do filme <i>The Hours</i> (2002) de Stephen Daldry. 898 x 474px, cena do momento: Virgínia Woolf corre e o azul do céu. | 28 |
| Fig. 9 | – Fotograma do filme <i>The Hours</i> (2002) de Stephen Daldry. 898 x 474px, cena do momento: a carta azul de Virgínia Woolf. | 28 |
| Fig. 10 | – Fotograma do filme <i>The Hours</i> (2002) de Stephen Daldry. 898 x 474px, cena do momento: Virgínia Woolf no rio. | 29 |
| Fig. 11 | – Lygia Clark com <i>Máscara Abismo</i> e <i>Tapa-Olhos</i> , 1968. (Photo: ©Thomas Griesel, Courtsey associação Cultural "O mundo de Lygia Clark", Rio de Janeiro. | 31 |
| Fig. 12 | – Fotograma do filme <i>Le Congrès</i> (2013) de Ari Folman, 887 x 452 px, 49' 14", momento de cena em animação: O mundo do imaginário. | 33 |
| Fig. 13 | – Fotograma do filme <i>Le Congrès</i> (2013) de Ari Folman, 887 x 452 px, 40", momento de cena em <i>live-acton</i> : processo de digitalização de Robin Wright. | 33 |
| Fig. 14 | – Fotograma do filme <i>Le Congrès</i> (2013) de Ari Folman, 887 x 452 px, 24", momento de cena: Aaron observa aquário. | 34 |
| Fig. 15 | – Fotograma do filme <i>Le Congrès</i> (2013) de Ari Folman, 887 x 452 px, 17", momento de cena: O planador de Aaron. | 35 |
| Fig. 16 | – Fotograma do filme <i>Le Congrès</i> (2013) de Ari Folman, 887 x 452 px, 1'45", momento de cena: O planador vermelho. | 35 |
| Fig. 17 | – Greg Dunn. <i>The entire Self-Reflected, microetching under violet and white light</i> . Litografia. (Disponível em http://www.gregadunn.com/self-reflected/self-reflected-gallery/) | 39 |
| Fig. 18 | – Stuart Sample. <i>MY LONELINESS IS KILLING ME</i> , 2015. Pintura digital, acrílico, spray, vinyl, graphite B, Nanquim sobre papel de aquarela. 150 x 120 cm. | 42 |
| Fig. 23 | – Rodrigo Braga. <i>Ilha-Lago</i> , 2009. Fotografia, cor. 768 x 518 px. | 50 |
| Fig. 24 | – Rodrigo Braga. <i>Organismos</i> , 2013. Fotografia, cor. 768 x 518 px. | 51 |
| Fig. 29 | – Maja Smrekar. <i>I hunt nature and culture hunt's me</i> , 2014. Registro fotográfico 1 de performance para câmera, 884 x 520 px. | 57 |
| Fig. 30 | – Maja Smrekar. <i>I hunt nature and culture hunt's me</i> , 2014. Registro fotográfico 2 de performance para câmera, 884 x 520 px. | 57 |

Autora

| | | |
|---------|--|----|
| Fig. 19 | – Louise Madalosso. <i>Taxidermia</i> , 2015. Fotografia 1 de Performance para câmera. | 46 |
| Fig. 20 | – Louise Madalosso. <i>Taxidermia</i> , 2015. Fotografia 2 de Performance para câmera. | 47 |
| Fig. 21 | – Louise Madalosso. <i>Taxidermia</i> , 2015. Fotografia 3 Performance para câmera. | 47 |
| Fig. 22 | – Louise Madalosso. <i>Taxidermia</i> , 2015. Fotografia 4 Performance para câmera. | 48 |
| Fig. 25 | – Louise Madalosso. <i>Amosobaindaba</i> , 2015. Fotograma 1 de Performance para câmera, 06'10". | 53 |
| Fig. 26 | – Louise Madalosso. <i>Amosobaindaba</i> , 2015. Fotograma 2 de Performance para câmera, 09'10". | 53 |
| Fig. 27 | – Louise Madalosso. <i>Amosobaindaba</i> , 2015. Fotograma 3 de Performance para câmera, 13'10". | 54 |
| Fig. 28 | – Louise Madalosso. <i>Amosobaindaba</i> , 2015. Fotograma 4 de Performance para câmera, 23'13". | 54 |
| Fig. 31 | – Louise Madalosso. <i>Infiltra I</i> , 2015. Performance para câmera. Fotografia 1, 4929 x 3427 px. | 62 |
| Fig. 32 | – Louise Madalosso. <i>Infiltra II</i> , 2018. Fotografia 2, 5174 x 3456 px. | 63 |
| Fig. 33 | – Louise Madalosso. <i>Objetos</i> , 2018. Fotografia 1, 631 x 631 px | 65 |
| Fig. 34 | – Louise Madalosso. <i>Objetos</i> , 2018. Fotografia 2, 631 x 631 px | 65 |
| Fig. 35 | – Louise Madalosso. <i>Objetos</i> , 2018. Fotografia 3, 631 x 631 px. | 66 |
| Fig. 36 | – Louise Madalosso. <i>Objetos</i> , 2018. Fotografia 4, 631 x 631 px. | 66 |
| Fig. 37 | – Louise Madalosso. <i>Volantes 1</i> , 2018. Pintura digital, 800 x 531 px. | 67 |
| Fig. 38 | – Louise Madalosso. <i>Volantes 2</i> , 2018. Pintura digital, 5176 x 3445 px. | 68 |
| Fig. 39 | – Louise Madalosso. <i>Volantes 3</i> , 2018. Pintura digital, 5176 x 3445 px. | 69 |
| Fig. 40 | – Louise Madalosso. <i>Volantes 4</i> , 2018. Pintura digital, 5176 x 3445 px. | 69 |
| Fig. 41 | – Louise Madalosso. <i>Volantes 5</i> , 2019. Fotografia 1 em cor, 4616 x 3456 px. | 70 |
| Fig. 42 | – Louise Madalosso. <i>Volantes 6</i> , 2019. Fotografia 1 em cor, 4616 x 3456 px. | 70 |
| Fig. 43 | – Louise Madalosso. Fragmento 1 da partitura de <i>Tema</i> , 2019.(obra completa em anexos). | 72 |
| Fig. 44 | – Louise Madalosso. Fragmento 2 da partitura de <i>Tema</i> , 2019.(obra completa em anexos). | 73 |

INTRODUÇÃO

A prática de criação reflete o comportamento humano enquanto deriva, nos mais diversos campos do conhecimento, em forma de registo, as características que constituem a intimidade e o contexto social do sujeito, de acordo com seu contexto histórico, social e afetivo. Como extensão do Bacharelado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, no Brasil, por onde sinaliza a investigação prática e poética nas mais diversas dinâmicas de técnicas artísticas, o processo criativo tornou-se uma das grandes questões de debate em matéria de objeto de arte.

A prática artística contemporânea, seja qual for o método pelo qual se manifesta, incorpora, tanto diretamente como indiretamente, todas essas intenções enquanto objeto de um conceito. Para tanto, essa pesquisa se desenvolve não pelos seus fins, mas através dos meios que sua estrutura formal estabelece como intenção. A performance para a câmera, por onde o corpo se apresenta como registo fotográfico ou em formato multimídia, é o gênero artístico que deu início a esse percurso como poética visual. É por onde essa investigação se desdobra sobre questões referentes ao corpo e ao imaginário. A câmera fotográfica, como dispositivo de mediação, é por si mesma, um objeto que implica diversas questões sobre o olhar, a captura da imagem e a sua representação da imagem bidimensional.

Enquanto documentação, a performance permite perceber e compreender duas categorias primordiais que podem ser denominadas como documental e teatral. A categoria documental representa o modo em tradição na qual a relação entre a ação e sua documentação é concebida. O documento da ação produz tanto um registo através da qual pode ser reconstruído, desde que exista evidências de que a ação ocorreu de fato. Mas essa premissa baseia-se apenas no caráter ideológico, pois a ideia de uma fotografia documental deriva da ideologia geral da fotografia, segundo Helen Gilbert¹. “O sentido da fotografia como não sendo correto apenas sob o ponto de vista de representação, mas ontologicamente ligado ao mundo real permite que

¹ Professora de Teatro em *Royal Holloway*, Universidade de Londres, Helen Gilbert também é autora de livros que abordam estudos a respeito do teatro, performance e o meio cosmopolita.

seja tratada como uma peça do mundo real, como uma substituta para ele.”.(G. Helen. *Revista Performatus*. p.3). É através das camadas de substituição que a fotografia e a performance dialogam com a poética visual dessa pesquisa. Nas possíveis formas de substituição da realidade com as eventualidades da imaginação, ou vice-versa.

Durante a construção dessa dissimulação poética, que contorna com propósitos delirantes a prática artística, foi necessário adentrar com vivência e reflexão, os conceitos nos tempos narrativos das artes visuais, da literatura, do audiovisual e do campo afetivo da proponente dessa investigação. Um dos pontos de partida de essência literária e cinematográfica é a abordagem da fantasia que oscila entre o real e o imaginário. Por distinção, a fantasia da ficção é geralmente inspirada em conceitos acerca do psicológico para criar correlações lógicas com a realidade, bem como também é usual para tornar atrativo, elementos que passariam despercebidos às práticas utilitárias. No entanto, também existem vertentes que, por oposição à qualidade negativa do absurdo, assumem a falta de sentido como uma qualidade positiva e integrada à realidade, as vertentes distanciam-se do que em norma, é classificada como ficção.

Sob essa condição abstrata, os elementos presentes nessa pesquisa dissimulam as prioridades do espaço, do tempo e da identidade para evidenciar as qualidades de afeto por meio da memória. Osvaldo Gabriele² relata: As linhas “efêmeras são apenas riscos imaginários no espaço, não têm o poder de se preservar, somente ficarão na memória do espectador e no ritual diário da encenação.”. (O., Gabriele. *Disegno. Desenho. desígnio: um teatro de luz e sombra*. 2007. p. 109.). A influência da memória afetiva como um exercício de desenho, desencadeia a investigação relatada a seguir, como extensão do fazer artístico e poético para o curso de mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais da Universidade de Évora, em Portugal. O desenho de um ato performático que, por sua vez, manifesta-se no invisível e revela-se em forma de documento, traça linhas imaginárias que ligam o objeto à efemeridade do tempo, para um espetáculo delirante.

² Osvaldo Gabriele (1958), diretor, cenógrafo e figurinista argentino, trabalha com multimídia e animações voltadas para o teatro. No Brasil, fundou o XPTO, em 1984, grupo por onde reúne artistas da multimídia e da performance para realizar intervenções urbanas.

CAPÍTULO I - METODOLOGIA , OBJETO DE ESTUDO E ESTADO DA ARTE

1. METODOLOGIA

A partir do estudo de obras artísticas, evidencia-se elementos comuns de discursos que refletem as dinâmicas entre o real e o imaginário, para construir dinâmicas poéticas por onde as experiências do cotidiano designam como fragmentos de memória em forma de delírio, as qualidades de afeto subjacentes ao exercício das práticas artísticas em artes visuais.

2. OBJETO DE ESTUDO: A DISSIMULAÇÃO – CORPO, IMAGINAÇÃO E LINGUAGENS ARTÍSTICAS

A dissimulação do corpo consiste em técnicas e métodos de ocultar, encobrir ou camuflar as formas de um organismo para permanecer indistinto do ambiente em que se encontra. Essa prática decorre da mimese como mecanismo de defesa, que parte da presença evidente e da imitação com o intuito de se confundir com outro conjunto de organismos.

Em matéria de arte e, conseqüentemente, de linguagem, a dissimulação do corpo através da performance, tem como intenção se tornar indistinto ao próprio contexto em que está inserido. Para subverter o tempo que não é visível, a intenção é o valor virtual de transformar o ambiente para contextualizar uma ação ordinária em narrativa. Segundo Aristóteles, a poética traz em si a medida que traduz a experiência através da imitação e da percepção humana, para a transformar em reconhecimento.

Quando, por acaso, não se viu anteriormente o objeto representado, não é a imitação que causa prazer, mas sim a execução, a cor ou qualquer outro motivo do gênero. De acordo com a nossa natureza a imitação, a harmonia e o ritmo (é evidente que os metros são parte dos ritmos), desde tempos remotos, aqueles que tinham já propensão para estas coisas, desenvolvendo pouco a pouco essa aptidão, criaram a poesia a partir de improvisos. (Aristóteles. *Poética*. p.43 - 1448b.)

No entanto, o método de comunicação do corpo contém qualidades que representam oposições aos métodos de comunicação do som: enquanto em performance o corpo expõe sua vulnerabilidade, isto é, um organismo que carrega em si toda a complexidade de existir, estruturado por sistemas sensoriais, intelectuais e afetivos, o som por sua vez, propõe efeitos sobre a dimensão espacial do audível através da vibração da atmosfera. A respeito do corpo humano sobre efeito da sinestesia, a artista Yara Borges Caznok em seu livro *Entre o audível e o visível*, debruça-se sobre teorias da unidade dos sentidos com o propósito de evidenciar a relação entre os sons e a corporeidade plástica.

A insubstituível experiência com os espaços de escuta almejados e construídos por diferentes poéticas musicais só pode ser avaliada *in loco* para depois poder ser, quem sabe, reconstruída no momento em que se escuta uma gravação. Não se pode esquecer que cada obra, ao trazer consigo suas necessidades acústicas específicas, inclui a presença – física e espiritual – do ouvinte. (Caznok, 2008. p.77).

Com intenção de desenvolver uma técnica poética³ para dissimular a presença do corpo através dos mecanismos da linguagem que compõem o meio artístico, foi necessário recorrer à interdisciplinaridade conceitual que estuda a imaginação, a percepção e o afeto com desígnio investigativo nas experiências de sujeitos que, através das suas reflexões acerca da complexidade dos afetos, enfrentaram a melancolia.

2.1 ESTADO DA ARTE: A POÉTICA DO DESENHO E DA NARRATIVA COMO VIVÊNCIA

A linha, elemento genérico da comunicação humana, torna possível explorar as possibilidades da linguagem e da expressão; o seu processo, amparado em

³ Poética – (em grego antigo: *Περὶ ποιητικῆς*; em latim: *poiétikés*) é o estudo que aprofunda a construção de narrativas para requalificar a semântica de determinados elementos através de palavras, objetos, imagens ou ações e seus significados dentro de um contexto.

estudos que permeiam a estruturação dos elementos perceptivos, motiva o sujeito a tomar contato com as qualidades afetivas que derivam das percepções inerentes às suas experiências. Com aproximação do estudo da linguagem, podemos perceber sua complexidade nos contextos socioculturais, afetivos e individuais do sujeito.

O desdobramento dessa pesquisa depende da atenção aos elementos que acompanham os fenômenos, pois, esses elementos estão subordinados aos processos criativos do sujeito, enquanto revela os elementos que pertencem e participam de todos os níveis de sua experiência. Sob esse aspecto, Santaella explica:

Entendendo-se por fenômeno qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente e à mente, isto é, qualquer coisa que apareça, seja ela interna ou visceral, (...) A fenomenologia seria, segundo Peirce, a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo homem, cada dia e hora, em cada canto e esquina de nosso cotidiano. (SANTAELLA, 2007, p.7).

Para compreendermos a experiência, segundo a fenomenologia⁴ da lógica de Pierce⁵, toda experiência é composta por três níveis. São elas: a Primeiridade - qualidade pura de sentimento; a Secundidade - objeto relativo à qualidade de sentimento e; a Terceiridade - representação e interpretação dessa qualidade de sentimento.

À frente de qualquer fenômeno, a consciência gera um signo⁶, ou seja, um pensamento como conciliador entre nós e os fenômenos. Trata-se da configuração do que chamamos de percepção. Perceber, nada mais é do que traduzir um objeto de percepção em um juízo de percepção, de natureza igual; é inserir uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido.

⁴ Fenomenologia (do grego *phainesthai* - aquilo que se apresenta - e *logos* explicação, estudo) Entendemos por fenômeno é tudo aquilo que “aparece” à percepção e à mente. A fenomenologia, segundo Charles Sanders Peirce (1839 – 1914), tem por tarefa dar à luz as categorias mais gerais, simples, elementares e universais de todo e qualquer fenômeno, isto é, levantar os elementos ou características que pertencem a todos os fenômenos e participam de todas as experiências.

⁵ Charles Sanders Peirce (1839 – 1914), a partir dos métodos de observação, hipóteses e experimentações, desenvolveu a metodologia eficaz que contribuiu com os estudos da lógica matemática com aplicação na semiótica.

⁶ Signo: Segundo a fenomenologia e a semiótica, tudo é signo, o signo é uma coisa que representa outra coisa.

os elementos latentes aos signos mundanos para tomar contato com as particularidades criativas da experiência, reconhecemos a sua potência nas diversas formas de existir. O humano tem a potência de refazer-se e organizar a própria existência criativamente, como sujeito da própria história. Sobre o desenho, Cecilia Almeida Salles destaca essa linguagem como forma de reflexão visual:

Não está limitado à imagem figurativa, mas abarca formas de representação visual de um pensamento, isto é, estamos falando de diagramas, em termos amplos, como desenhos de um pensamento, uma concepção visual ou um pensamento esboçado. (SALLES, 2007, p. 35).

Para se desdobrar das linhas invisíveis do desenho enquanto reflexão visual, a fenomenologia contribui para a compreensão das percepções individuais e coletivas com métodos que indicam os elementos que compõem as linhas designadas pelo sujeito ou por um grupo de pessoas. Não contar com a possibilidade de algo que não se vê é restringir os sujeitos de experiências que tornam possíveis as possibilidades de adaptar a comunicação aos conjuntos complexos de experiências afetivas. Portanto, a relatividade da linguagem do desenho está para as análises processuais como consequência da relatividade simbólica.

A escrita, por exemplo, é um modelo estrutural que sintetiza a forma gráfica da linha em conjuntos de significados, ou seja, compartilhar de um pensamento no método literário da escrita é uma deriva limiar entre as qualidades de memória que constituem a consciência do sujeito e os signos convencionais da comunicação.

Para atribuir novos significados aos elementos presentes nesse projeto de pesquisa, o desenho passa por descaracterizar as suas qualidades formais de linguagem para explorar a não-linearidade da memória afetiva do sujeito. Apodera-se da memória afetiva como método poético para entender a dissimulação do corpo como um mecanismo poético de defesa, a favor da sua complexidade afetiva e de maneira avessa a qualificação dos afetos como condição de vulnerabilidade aos mecanismos do pensamento prosaico.

2.2. ESTUDOS DE CASO: O AZUL

Nos estudos de caso presentes neste trabalho de investigação poética, alguns autores e obras serão citados apenas por seu conteúdo conceitual e de modo pontual, dada somente a relevância das qualidades abstratas, literárias e biográficas que possam contribuir para essa investigação e evidenciar os fragmentos de qualidades de afetos que correspondam aos sistemas de representação compatíveis com as experiências autobiográficas da artista proponente deste trabalho de pesquisa.

2.2.1 DO CORPO DE ANTONIN ARTAUD AO AZUL DE VAN GOGH

O movimento surrealista, nascido em Paris por volta de 1924, proclamou que a arte não deveria partir inteiramente da razão. Ao admitir o pensamento positivista, o movimento artístico e literário defendeu que a arte deveria partir da “não-razão” e refletir sobre a complexidade da mente e dos afetos como resposta ao racionalismo excessivo no período entre as Grandes Guerras. Em sucessão, o pensamento dadaísta⁷ foi influenciado por essa forma de desconstrução. Os principais artistas que tangenciaram esse movimento foram: André Breton (1896 – 1966), Antonin Artaud (1896 – 1948), René Magritte (1898 – 1967) e Salvador Dalí (1904 – 1989).

Tangenciados pelo princípio da psicanálise de Sigmund Freud (1856 – 1939), para os surrealistas a representação do corpo sugere através da mimese, conceitos simbólicos e metafísicos⁸ que refletem a natureza da imanência humana ao designar as características que a mente tem em si própria o princípio e o fim. Como um campo de pesquisa ainda por se desenvolver, muitos artistas divergiram-se por conta das implicações ideológicas que viriam a problematizar a dinâmica desses conceitos. Um exemplo é o ator e poeta Antonie Marie Joseph Artaud que foi afastado do movimento

⁷ Dadaísmo ou apenas *Dada*, foi um fenômeno artístico que ocorreu entre 1916 a 1922 em alguns países da Europa e Estados Unidos. Como negação a toda autoridade crítica, acadêmica e simbólica, o Dada reivindica a liberdade total e individual onde a arte é um conceito mental, e a sua racionalização depende da capacidade conceitual que esta inerente a cada indivíduo.

⁸ Metafísica (do grego antigo μετα (*metà*) = depois de, além de tudo; e Φυσις [*physis*] = natureza ou física) é uma disciplina elementar da filosofia que busca teorizar a realidade como um todo, seu ramo principal é a ontologia (do grego *ontos* "ente" e *logoi*, "ciência do ser").

por ser contrário à sua filiação com o partido comunista e, devido a um incidente, foi tido como louco e internado em vários manicômios franceses onde passou por terapias que hoje são comprovadas como duvidosas.

Dentre as representações de poder perpetuadas pela literatura ocidental e, conseqüentemente, encontradas no princípio da psicanálise e como influenciou o movimento surrealista, é possível perceber a forte sobreposição de valores que justificam-se sob a visão naturalista equivocada de influência cultural e vertical, como reflexo de estrutura socioeconômica. No entanto, fora do seguimento linear apontado como referências históricas mais usuais, esse conjunto de símbolos relevam apenas as vertentes da cultura predominante do ocidente, enquanto ocultaram diálogos que influenciariam o campo das humanidades para tornar a informação acessível e os valores passíveis de análise.

Artaud e Van Gogh estão para essa introdução como elementos autobiográficos que sinalizam essas experiências de afeto e a multiplicidade disciplinar da linguagem que deriva do desenho para escrita e também se encontra com paradoxo da linguagem pictórica através do gesto.



Fig. 1 – Antonin Artaud. *Auto-retrato*, 1946. Grafite sobre papel.

Na atualidade, os métodos terapêuticos que refletem o universo simbólico como meio da análise interpretativa, tem como compromisso perceber e requalificar as abordagens fenomenológicas encontradas nas relações sujeito-objeto, sujeito-sujeito ou sujeito-conceito, de forma que avancem nas atribuições simbólicas institucionalizadas das questões de gênero, em favor da diversidade e, conseqüentemente, das pequenas manifestações de comportamento do sujeito em respeito as suas qualidades de afeto.

Artaud foi um poeta, ator, roteirista e diretor de teatro francês que buscou a dramaturgia que evoca a tragédia antiga, os mistérios e a magia do teatro da Idade Média. Em 1932 publica o “Teatro e seu Duplo”. Nessa obra ele evidencia o grito, a respiração e o corpo como lugar primordial do ato enquanto faz oposição ao uso das palavras. Além do corpo, Artaud defende que não deveria haver distância entre o ator e a plateia e suas dinâmicas consistem em propor um ambiente onde todos contribuíssem com a vivência.

Tanto a vida como a obra de Artaud sinalizam questões profundas a respeito do corpo, do afeto e da mente. O *corpo sem órgãos*, assim como uma dinâmica que criou para se libertar dos movimentos que considerava ser automatizados pelo utilitarismo cotidiano, foi também referência para Gilles Deleuze (1925 – 1995) e Felix Guattari (1930 – 1992) para conceituarem nos livros *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs*, o estilo de vida nômade enquanto vivência. Segundo os autores, o corpo sem órgãos “não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização.” (G. Deleuze e F. Guattari, 1980. p. 43). Um corpo organizado funciona como uma máquina que trabalha para a produção. Ele se insere em nossa sociedade para realizar determinados fins e, sob essa lógica, quando nossos órgãos são condicionados a alguma função que extrapola as suas potencialidades, tornam-se nossos inimigos e nos distanciam de nossos desejos.

O *corpo sem órgãos* não é inimigo do corpo, mas inimigo de utilidade institucional, por uma busca de intensidade, ou seja, pela retomada dos afetos em função do desejo. O *corpo sem órgãos* torna o corpo improdutivo num corpo que vive as intensidades através de conjuntos de sensações.



Fig. 2 – Vincent van Gogh. *Auvers-sur-Oise*, 1890. Oil on canvas, 50,5 cm x 103 cm. Créditos: Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).

Artaud, um poeta cujo método artístico foi contra o uso da fala durante a experiência do corpo no teatro, também foi atento as manifestações de afeto como qualidades recorrentes ao método de pintura de Vincent van Gogh. Artaud, avesso à psiquiatria, escreve uma obra que reflete a consciência de vida do ator, à vivência do pintor e sua “pintura linear pura”. (Artaud, A. *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. p.27).

Não mais do que as outras suas telas, estes corvos pintados dois dias antes de morrer lhe abririam a porta de uma certa glória póstuma; mas através da porta de um além enigmático e sinistro, que Van Gogh abriu, abrem à pintura pintada, melhor dizendo, à natureza não pintada, a porta oculta de um além possível, de uma realidade permanente possível. (Antonin, A. p.28)

Artaud, após defender que foi o tiro da espingarda sobre o ventre do pintor que lhe tirou a vida e ressaltar a luxúria da cor dos corvos como cor de “petisco caro” (p.28), menciona o método dissimulado do pintor ao recorrer à anedota, à narrativa, ao drama e à ação com imagens.

Ao fazer os objetos se tornarem em outros, avança sobre as qualificações da linguagem, o signo da cor azul encontrada nas pinturas de Van Gogh, por exemplo,

que sinaliza uma qualidade de sentimento que devolve à natureza a água da pintura líquida. (p.52).

2.2.2 A DISSIMULAÇÃO DA REALIDADE NA PINTURA DE FRIDA KAHLO

Entre o meio crítico, o conteúdo da visão mágica, maravilhosa ou fantástica, qualidades que caracterizam esse movimento literário e artístico que surgiu no início do século XX, sinalizam narrativas entre o mundo pós-colonial emergente e o pós-modernismo. Nas décadas de 1960 e 1970 o realismo mágico cresceu na América hispânica e no Brasil como produto que compartilha da cultura da tecnologia e da cultura das superstições, um olhar aparentemente desatento à realidade.

Com *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez (1927 – 2014), o autor utilizou as características do realismo mágico para aproximar o leitor à complexidade da psique ambientada através da cultura popular, de forma a enriquecer as peculiaridades individuais de cada personagem da história.

Entre as características que possibilitam essa imersão, encontramos o conteúdo fantástico percebido com eventos reais aos personagens, a presença sensorial como forma de perceber a realidade, a noção do tempo como cíclico ao invés de linear, enquanto o distorce para que o presente em constante repetição se pareça com o passado.

No campo das artes visuais, a obra da pintora mexicana Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón (1907 – 1954) aproxima-se do realismo mágico enquanto sua vida e obra refletem muitas das qualidades que dizem respeito à narrativa da realidade, do sentimento e pensamento por meio da pintura. Através do autorretrato, revela sua vivência de dor e melancolia devido a inúmeros problemas de saúde e acidentes que limitaram a sua autonomia motora. No contexto de Frida Kahlo, a medicina e o corpo feminino relacionam-se mutuamente em recorrência aos acidentes da artista. Entretanto, é por meio das suas pinturas que percebemos a sua manifestação afetiva para traduzir da percepção de realidade.

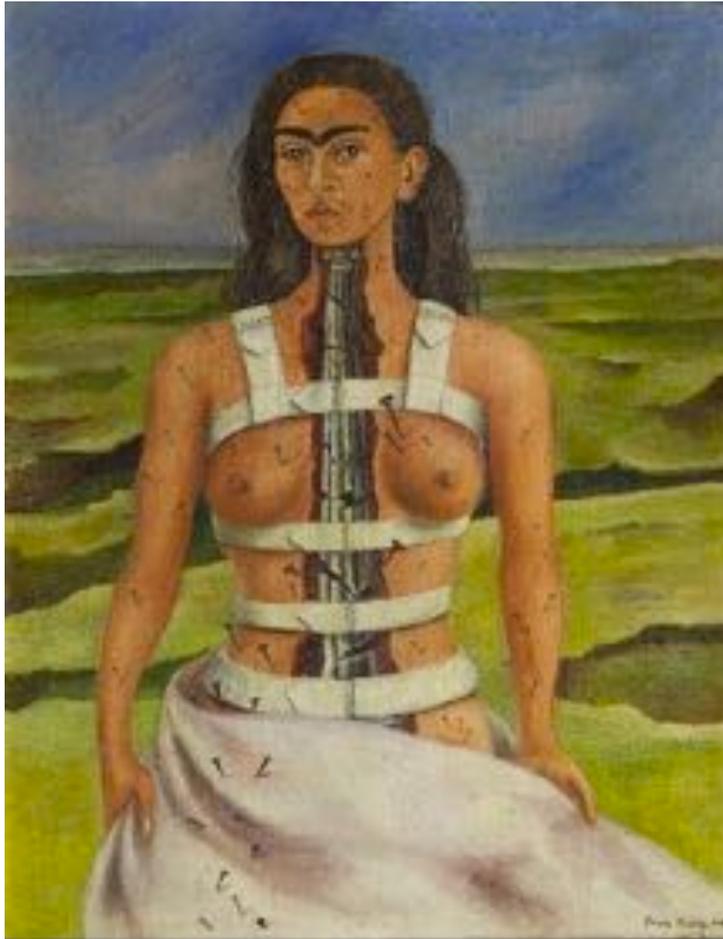


Fig. 3 - Frida Kahlo, *A coluna partida*, 1944. Óleo sobre tela. Coleção do Museu de Cores Olmedo, Xochimilco, Cidade do México.

Após uma cirurgia na coluna vertebral, no quadro *A coluna partida* ela aparece com o corpo sustentado por faixas, apesar das lágrimas que correm no seu rosto, a sua expressão é fria e desafiadora enquanto se apresenta em pé em meio a paisagem árida. Além dessa pintura, é comum encontrar objetos figurativos que enquanto incorporam a sua realidade também fazem extensão simbólica às qualidades de afeto da pintora.

Para uma exposição na galeria *Julien Levy* em Nova Iorque, no ano de 1938, André Breton qualificou a sua obra como surrealista, porém mais tarde a artista defende que não o era, pois, as suas pinturas não eram pinturas de sonhos, mas sim a sua própria realidade.

A partir da abordagem proposital e indiferente enquanto ficção, a magia evidencia em mimese com a realidade, a possibilidade do fantástico e do irreal de forma oposta à atitude niilista do surrealismo.

2.2.3 O AZUL DE MÁRCIA X

Com forte apelo crítico, Márcia X seguiu para a investigação de elementos formais dentro da composição estética, em parte com a performance apropriando-se de elementos simbólicos de cunho religioso, pornográfico e infantil.

Como arte popular, a *Pop Art* é caracterizada como transitória, consumível, de baixo custo e produzida em massa. A princípio, suas qualidades estéticas expõem o glamour, sensualidade, materiais sintéticos voltados à produção industrial e cultura de massa. Pensar o *pop* apenas em termos de produção passa a ser limitador por fixar a ideia de economia de forma simplista. Sendo assim, deixa de relevar quais sentidos os consumidores da cultura pop dão a estes bens simbólicos.



Fig. 4 – Márcia X. *Soberba*, 1997. Registro fotográfico de objeto em instalação.

Como história recente a partir dos anos de 1960, os estudos das artes na cultura popular, a *pop art* dá margem a uma sucessão de movimentos que derivam da cultura popular em subculturas e culturas *underground*, como expressão cultural periférica. Rapidamente, grande parte desse novo conjunto de expressividades foram absorvidas pela indústria do entretenimento com o objetivo de explorar o potencial comercial pelo lucro.

Unir à ironia, objetos cotidianos elevados ao caráter de arte, reprodução e democratização persistem com dinâmicas que se adequam aos contextos socioeconômicos diversos para dissolver as fronteiras entre alta cultura e cultura de massa e, conseqüentemente, dilui as fronteiras entre a realidade e a arte, torna-se uma via para transformar a paisagem urbana. Conforme seu trabalho se desenvolve, antes, quando Márcia X apropriava-se de objetos mundanos como brinquedos, vestuário e outros elementos da cultura de consumo, no seu trabalho *Alviceleste*, a performer requalifica o caráter imaginário dos objetos de forma simples e menos comercial para refletir suas dinâmicas simbólicas.



Fig. 5 – Márcia X. *Alviceleste*, 2003. Registo fotográfico de performance.



Fig. 6 - Márcia X. *Alviceleste*, 2003. Registo fotográfico de performance.

Com cabelos longos e trajada de camisola branca, em meio a um espaço vertical, Marcia despejava tinta azul em funis de vidro suspensos no teto. Meio como a cor da caneta tinteiro, meio celeste e, num lapso de tempo, a tinta escorre pelos fios, ora cobrindo o chão, ora cobrindo seu corpo, o fazer artístico onde a pintura, o desenho e a instalação integra o ato performático enquanto processo.

2.2.4 O AZUL DA ‘MELANCHOLIA’

Melancholia é um filme da seção de ficção científica, dirigido por Lars Von Trier⁹. Sua narrativa se desenvolve na complexidade dos personagens fictícios e na representação visual, *sonora* e literária recorrentes na história da arte ocidental. Dessa forma, Lars Von Trier cria paradoxos entre história e ficção ao resgatar elementos da mimese simbólica e moral, em detrimento dos conflitos pessoais dos personagens e uma suposta catástrofe natural. Neste filme, *Melancholia* é o nome de batismo do suposto planeta azul e viajante que colidirá com a Terra. A catástrofe natural é anunciada nos primeiros minutos do filme sobre a trilha sonora do Prelúdio *Tristão e*

⁹ Lars Von Trier é cineasta e roteirista dinamarquês vencedor de inúmeros prêmios europeus de cinema, seus longa-metragens intitulados de "Trilogia da Depressão" são *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) e *Nymphomaniac* (2013).

Isolda, de Richard Wagner. As cenas da aproximação do planeta são intercaladas com os contextos que pertencem à esfera onírica da protagonista Justine.

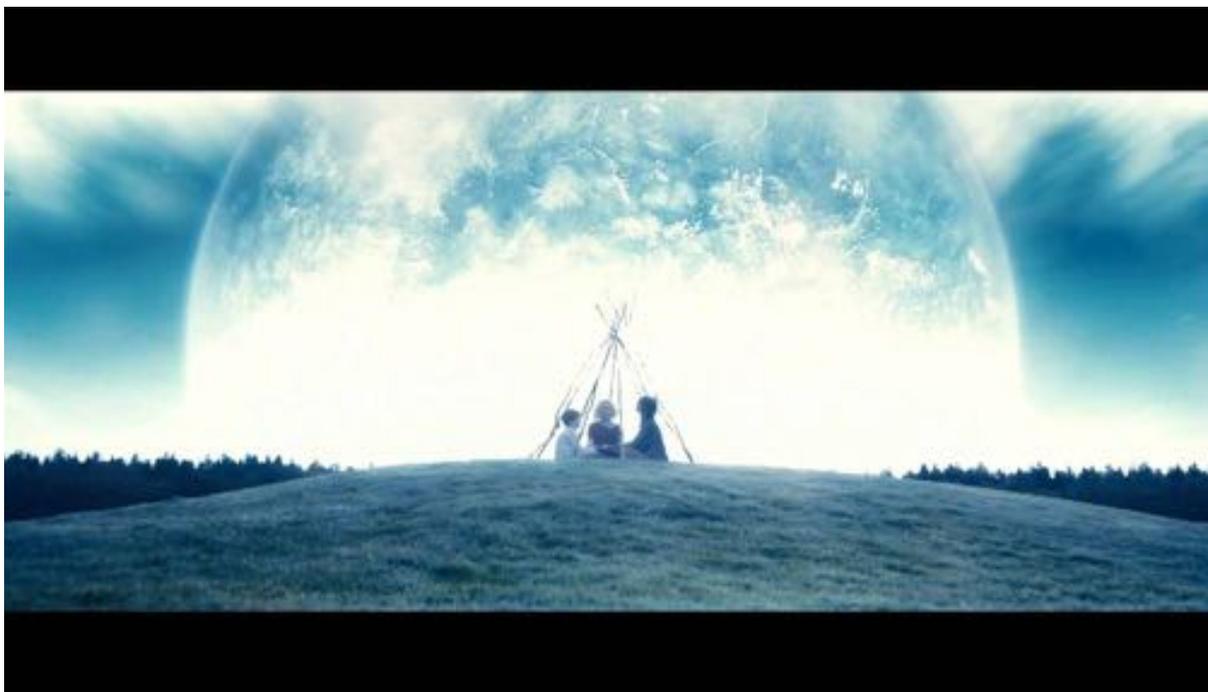


Fig. 7 – Fotograma do filme *Melancholia* (2011) de Lars von Trier, 1920 x 1080px, 45". Cena do momento de pré-colisão do planeta Melancholia com a Terra.

A escolha das imagens e as cenas em *slow motion* nos colocam frente a uma linha de pensamento de forma reflexiva, onde o planeta e as implicações deste nos personagens nos guiam através do pensamento de Friedrich Nietzsche (1844-1900). Segundo suas teorias, nós somos vítimas de uma única interpretação que privilegia a concepção apolínea¹⁰, com raízes fortemente ligadas à antiguidade, ou seja, Sócrates, Platão e ao cristianismo. Assim, por meio da análise histórica da moral, evidencia-se a ambição metafísica de certeza que culminou na degradação humana.

¹⁰ A concepção apolínea e dionisiaca, constituem parte dos apontamentos de Friedrich Wilhelm Nietzsche, filósofo alemão, sobre a perda de proximidade do ser humano com a natureza na obra *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, em alemão: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Apolíneo e Dionisiaco são expressões referentes aos deuses Apolo e Dionísio, adotados pelo autor, como forma de explicar as características da razão e harmonia intelectual de Apolo, comparadas à espontaneidade extasiada de Dionísio.

Nihilismo é derivado da palavra latim *nihil*, ou seja, nada, a morte do sentido. Sua principal característica é a dissolução da moral tradicional como afirmação da existência, onde o humano será o centro, tornando-se o dirigente de seus atos através de uma atitude afirmativa. *Melancholia* possui uma relação categórica com esse processo, pois retrata os quatro períodos do nihilismo. O período de obscuridade, onde há o esforço de preservar o antigo, expresso no casamento de Justine. O período de claridade, onde há a divergência entre os antigos e os novos valores, representado pelo conflito vivenciado por Justine. O terceiro período dos três grandes afetos, isto é, o desprezo, assumido por Justine ao longo da tragédia; a compaixão, personificada por Claire durante o amparo à irmã e, a destruição, simbolizada pelo planeta *Melancholia*.

O filme, sob este olhar, apresenta a instauração da interpretação moral do existencialismo que originou o nihilismo ocidental. A falta de sentido, fruto da morte de Deus, faz referência a crítica de F. Nietzsche à tradição metafísica e religiosa, que estabelece uma divisão do mundo entre sensível e supra-sensível.

Justine, a anti-herói inspirada na personagem Ofélia, de William Shakespeare, personifica a perda de sentido. Depara-se com uma ausência tão intensa que se torna dominada pela decadência do poder do espírito. A frase de Dostoiévsky, “se deus está morto então tudo é permitido”, enquadra o comportamento da personagem. Ela se detém em viver o agora, mesmo sendo este angustiante. No entanto, Justine é uma ressignificação do suicídio de Ofélia, visto que ambas contextualizam o poder da representatividade do feminino no aspecto social e literário. O comportamento das personagens, inicialmente, é concebido como patológico no momento em que apresentam alterações no desempenho social. Enquanto Ofélia é apresentada como uma figura frágil que fora consumida pela lama, Justine exerce o domínio sobre suas vontades na libertação do corpo e na sincronia com a natureza.

A Rainha: Seus vestidos se abriram, sustentando-a por algum tempo, qual a uma sereia, enquanto ela cantava antigos trechos, sem revelar consciência da desgraça, como criatura ali nascida e feita para aquele momento. Muito tempo, porém, não demorou, sem que os vestidos se tornassem pesados de tanta água e que seus cantares arrancassem a infeliz para a morte lamacenta.

Laertes: Afogou-se, dissestes?

Rainha: Afogou-se.” (Hamlet. Ato IV, Cena IV.)

Em alguns diálogos entre Claire e a irmã, nota-se diferentes estágios de niilismo. Justine representa o niilismo completo, pois não consegue mais ocultar, através de ideais, a vontade destrutiva da consciência de si mesma após sua emancipação social. Durante a festa de casamento, assume a postura ativa, isto é, inquieta e manifestando vontade de destruição. Após o boicote do seu casamento não consumado, passa a apresentar o niilismo completo em seu caráter passivo, aceitando pacientemente e de forma voluntária a decadência do espírito rumo ao esgotamento. Claire, por outro lado, incorpora o niilismo incompleto, pois ainda manifesta a crença no mundo supra-sensível, esforçando-se em preencher a morte de Deus sem transformar seus valores morais.

Amor fati é uma expressão cujo significado é amar o destino, amar a vida independente do caos e de suas problemáticas mundanas. F. Nietzsche analisa esta palavra de maneira mais racional, que seria aceitar a vida em todos os momentos, sejam eles bons ou ruins, superando assim o niilismo. Ele coloca o humano como primeiro plano de suas escolhas, cabendo a nós a decisão de qual rumo nossa vida deve seguir.

Quem alcançou em alguma medida a liberdade da razão, não pode se sentir mais que um andarilho sobre a Terra e não um viajante que se dirige a uma meta final: pois esta não existe. Mas ele observará e terá olhos abertos para tudo quanto realmente sucede no mundo; por isso não pode atrelar o coração com muita firmeza a nada em particular; nele deve existir algo de errante, que tenha alegria na mudança e na passagem. [...] (Nietzsche, 1878.)

Justine, influenciada pelo planeta *Melancholia*, aceita o destino. Sua irmã, Claire, se desespera ao saber que o planeta colidirá com a Terra na intitulada “dança da morte”. John, o marido de Claire, preocupado em manter sua família tranquila, afirma que o planeta não irá se colidir com a Terra e, ao se dar conta da falsidade de tal afirmação, por fim, comete suicídio.

A mimese que Lars Von Trier evoca é percebida nos elementos simbólicos e profanos, sinalizados pela cor azul e, a partir dela, torna-se possível criar um diálogo comum com elementos externos à sua obra cinematográfica. Além de reforçar o feminino, a cor azul também reforça a presença da água como dimensão do imaginário e da fronteira com a morte. Para Wassily Kandinsky (1866 – 1944), artista

e professor da Bauhaus, o azul tem um movimento, ao mesmo tempo, de afastamento do sujeito e um movimento dirigido unicamente para seu próprio centro, que, no entanto, atira-o para o infinito e desperta nele o desejo de pureza e de sede do sobrenatural. Em *Alvice/este*, a instalação performática de Márcia X, a cor azul do líquido no qual distribui para os recipientes que também, por sua vez, resgatam as formas que derivam de objetos de vidro, comuns da alquimia e das ciências, sinaliza a transposição elementar do líquido, em ambiguidade, do conhecimento científico atribuído ao contexto subjetivo do comportamento humano.

Em *Melancholia*, entre as epifanias de Justine, ela invade a biblioteca de seu cunhado e, ao se deparar com os livros abertos com obras abstratas, os substitui com obras pré-modernistas cujo conteúdo resgata o discurso do rompimento entre gerações, representado pela narrativa de *Saturno devorando um filho*, de Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828), *frame-chave* entre os diálogos da trama. O filme encerra-se com a aproximação do planeta *Melancholia* e a certeza da morte.

As Horas (The Hours), dirigido por Stephen Daldry, é um filme do gênero drama adaptado do livro homônimo escrito por Michael Cunningham. O filme narra a história de três mulheres, em diferentes contextos históricos, cujas as vidas são entrelaçadas pelo romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, escritora inglesa que se suicidou no Rio Ouse, em 1941. Este filme apresenta objetos de discurso comuns ao filme *Melancholia*; a presença do feminino, o azul, o suicídio e avança sobre a fronteira da ficção com a história factual e fatídica.

O trânsito por diferentes personagens reais e fictícios, coloca em evidência diferentes contextos sociais e históricos em torno do feminino, entre elas, o comportamento inadequado frente às convenções conservadoras. Imersa em melancolia, Virginia Woolf explica para o marido que luta sozinha contra a escuridão, na mais profunda escuridão. E só ela sabe o que isso significa. Só ela pode entender sua condição. Ele vive sob a ameaça de sua extinção e ela também vive sob essa ameaça. Podemos perceber a intensidade do discurso de Virginia Woolf, escritora da década de 40, e do comportamento de Justine, personagem fictícia, quando buscam a emancipação dos valores de clausura e evocam o poder com manifestações destrutivas sobre o corpo.



Fig. 8 – Fotograma do filme *The Hours* (2002) de Stephen Daldry. 898 x 474px , cena do momento: Virgínia Woolf corre e o azul do céu.



Fig. 9 – Fotograma do filme *The Hours* (2002) de Stephen Daldry. 898 x 474px , cena do momento: a carta azul de Virgínia Woolf.



Fig. 10 – Fotograma do filme *The Hours* (2002) de Stephen Daldry. 898 x 474px , cena do momento: Virgínia Woolf no rio.

Sob este aspecto, o niilismo é um processo que abarca a fragilidade da moral como afirmação da existência, culminando em sua terceira etapa ou niilismo do êxtase, na necessidade da alteração da consciência e no resgate do imaginário para propiciar a modificação das convenções formais.

Ao acompanhar todo o conteúdo literário e artístico destes trabalhos, na história da moral ocidental, tornou-se vulgar a representação da melancolia como qualidade de sentimento que corresponde ao feminino. Na proposta de Lars Von Trier, Justine, perante a catástrofe, manifesta-se a romper com os protocolos formais da auto realização, atribuídos ao sentido da existência humana. Portanto, *Melancholia* faz referência as peculiaridades do comportamento como um fenómeno que confronta a lógica das tradições do universo simbólico.

2.2.5 DA DISSIMULAÇÃO DO CORPO DE LYGIA CLARK ÀS NOTAS DE SUELY ROLNIK

Suely Rolnik é psicanalista, curadora, crítica de arte e cultura, desenvolve pesquisas com foco nas políticas de subjetivação em diferentes contextos, com

abordagem de ponto de vista teórico, transdisciplinar e indissociável da pragmática clínico-política. Dentre suas pesquisas, em forma de arquivo-documento, Rolnik reflete sobre a ativação da memória corporal das proposições artísticas de Lígia Clark e seus *Objetos Relacionais*¹¹.

Em *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*, Rolnik, enquanto testemunha as práticas desenvolvidas por Lygia Clark com seus clientes, revela a complexidade em essência dos *objetos relacionais* enquanto estes rompem com seu utilitarismo formal para incorporá-los à subjetividade corporal do sujeito.

No corpo do texto, Suely resgata inúmeras citações que foram extraídas dos “diários clínicos” de Lygia Clark, redigidos como registo de caso por onde a artista exerce o uso da memória como registros de vivências, após propor dinâmicas que ativam à memória afetiva dos clientes através da percepção sensorial.

Os *Objetos Relacionais* em contacto com o corpo fazem emergir, por suas qualidades físicas, a memória afetiva, trazendo experiências que a memória verbal não consegue detectar. (Citação de Lígia Clark no texto *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*. 2005. p. 18).

Lygia contava com dispositivos que contribuíram para criar as condições de ativação do poético. Como trabalhava com um cliente por vez, o silêncio, a duração e o ritmo dos encontros, como descreve Rolnik, “situada neste âmbito invisível e indizível das *micropercepções*¹².” (Rolnik, S. 2005. p. 13), permitiu que Lygia direcionasse à intimidade compartilhada com métodos dissimulados que isentaram o psicologismo as suas práticas terapêuticas.

Seus métodos consistem na investigação teórica com aplicação prática, por onde propõem experiências que refletem a profundidade do corpo para a espacialidade das relações interpessoais. As palavras-chaves que circundam os trabalhos de Lygia resgatam o conceito de *corpo sem órgãos* de Gilles Deleuze e Félix

¹¹ Os *Objetos relacionais* de Lygia Clark propõem compartilhar a vivência sensorial como uma via que suprime o estatuto do objeto de arte, do artista e do espectador para fins terapêuticos.

¹² Rolnik elaborou a noção de “microporcepção”, que permite qualificar o exercício do sensível, a partir da noção *leibniziana* de “pequenas percepções”, principalmente no método que esta recebe na obra do filósofo português José Gil. Cf. especialmente: *A imagem-nua e as pequenas percepções*, Relógio d’Água, Lisboa, 1996.

Guattari, pois o tempo de experiência que Lygia Clark investigou, representam as qualidades simbólicas advindas do movimento pós-estruturalista¹³ e que, paralelamente, torna-se uma das personas que procuram a organicidade do objeto de arte através do manifesto neoconcreto¹⁴ brasileiro.

Máscara Abismo, apesar de um objeto que não depende da relação com outro sujeito, destaca-se como referência ao processo de Lygia ao expor, por meio dos objetos, experiências que incorporam o sensorial como extensão orgânica fora de seu próprio corpo.



Fig. 11 – Lygia Clark com *Máscara Abismo* e *Tapa-Olhos*, 1968. (Foto: ©Thomas Giesel, Cortesia da associação Cultural “O mundo de Lygia Clark”, Rio de Janeiro.)

¹³ O Pós-estruturalismo é um movimento filosófico que surgiu na metade do século XX, defendiam que a cultura humana poderia ser compreendida a partir das estruturas linguísticas, diferencia a realidade concreta das idéias abstratas durante a investigação de padrões que influenciam seu conteúdo.

¹⁴ Como resposta ao concretismo, caracterizado pelo valor à organização visual do texto afim de distinguir forma de conteúdo, o neo-concretismo surgiu como reação às formas puras por considerar que a expressividade é relativa aos elementos visuais e conceituais do próprio objeto.

através dos elementos que fazem referência ao corpo humano em sua qualidade de sentimento, isto é, enquanto afeto e efeito. Além da relação com a qualidade de sentimento atribuída ao “objeto-conceito” das obras, a temática de Márcia X diferencia-se pelos elementos de fetiche presentes nas performances, quando a mesma se apropria de elementos visuais que fazem referência as instituições religiosas e a indústria do entretenimento.

2.2.6 A DISSIMULAÇÃO NA FICÇÃO CIENTÍFICA DE ARI FOLMAN

O filme *Congresso Futurista*, em francês *Le Congrès*, lançado em 2013, foi realizado por Ari Folman (1962), diretor de cinema israelense, roteirista e compositor de trilhas sonoras. Segundo o diretor, o filme possui elementos que foram inspirados pelo romance de ficção científica *Kongres futurologiczny*¹⁵ de Stanislaw Lem¹⁶. Da literatura ao cinema, Ari constrói a narrativa do filme de forma a desdobrar-se entre as características do drama e da ficção científica, por onde o diretor constrói diálogos entre as oposições da realidade e do imaginário com métodos de *live-acton*¹⁷ e de animação.

Sob o contexto da distopia virtual, o futuro da interação humana na era pós-digitalização, o cinema como o conhecemos deixa de existir. A indústria do entretenimento fornece estímulos químicos e eletrônicos para romper as fronteiras da interação com o imaginário, propondo ao espectador a experiência como ator de sua realidade imerso em alucinações.

¹⁵ *Kongres futurologiczny* (1971) – obra de Stanislaw Lem, desenvolve-se a partir de um futuro próximo, por onde a personagem Ijon Tichy participa do Oitavo Congresso Futuroológico Mundial, deliberado em um hotel de luxo o problema da superpopulação em um mundo dilacerado por “convulsões”, crises sociais e políticas instáveis.

¹⁶ Stanislaw Lem (1921 – 2006) – escritor polaco com extensa investigação nos temas filosóficos; especulação sobre tecnologia, a natureza da inteligência, a impossibilidade de comunicação e compreensão mútuas, desespero face às limitações humanas e o lugar da humanidade no universo. Entre a extensa lista literária, apenas a obra *Solaris* (1961) foi traduzida para o português.

¹⁷ Live-acton, em português “ato real”, são ações com a presença de atores reais em oposição às animações. É um termo técnico utilizado pela produção de cinema ou jogos interativos, sobre plataformas digitais ou em ambientes naturais.



Fig. 12 – Fotograma do filme *Le Congrès* (2013) de Ari Folman, 887 x 452 px, 49' 14'', momento de cena em animação: O mundo do imaginário.

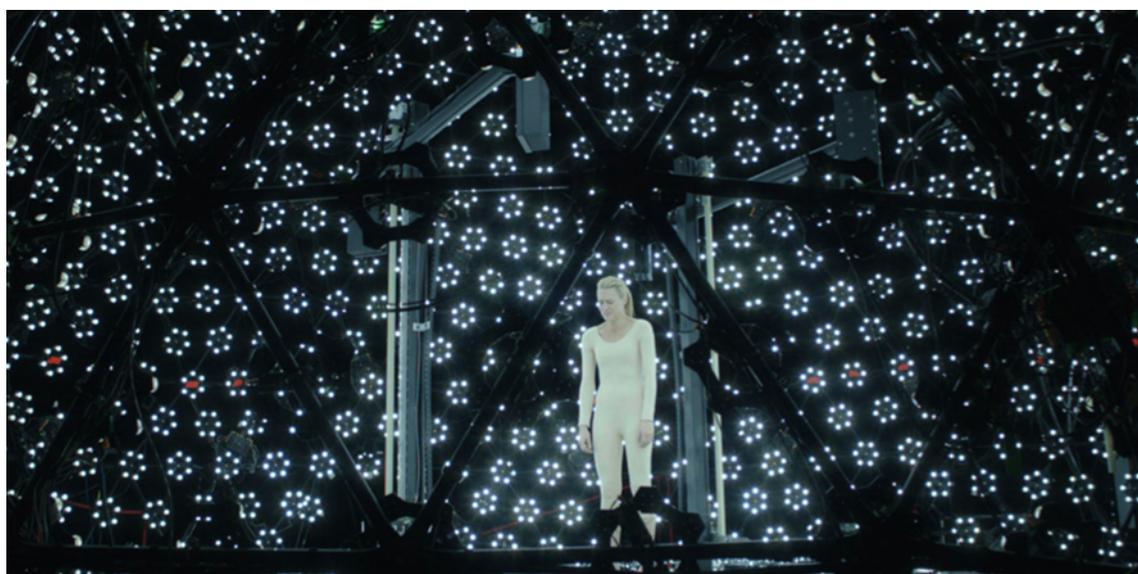


Fig. 13 – Fotograma do filme *Le Congrès* (2013) de Ari Folman, 887 x 452 px, 40'', momento de cena em *live-acton*: processo de digitalização de Robin Wright.

Em trama, a atriz Robin Wright interpreta ela mesma como atriz. Sob o contexto do filme, sua autobiografia é adaptada para o tempo da narrativa como uma atriz que

obteve grande renome enquanto jovem. No entanto, em meio à revolução cinematográfica, a propriedade da sua identidade visual como atriz, estaria por limitar o sucesso profissional por conta das “más-escolhas” que tomou para representar os seus papéis.

Coagida a assinar o contrato que traria benefícios à sua carreira e garantir um futuro seguro para seus filhos, Robin Wright é acusada pelo seu agente por usar a doença degenerativa de seu filho *Aaron* como uma justificativa para fugir de seus compromissos. Após colocar na balança suas crenças e aspirações, a atriz resolve seguir em frente com o contrato na condição de não atuar durante os próximos 20 anos. Para tanto, a identidade do seu corpo e as suas expressões seriam digitalizadas e manipuladas para qualquer fim de interesse da indústria do entretenimento.

Imerso em melancolia, o filme propõe um tempo onde o passado está morto e dá lugar ao tempo abstrato das alucinações individuais. Para representar essa qualidade de sentimento, o autor sinaliza com a cor azul os dispositivos de poder que atuam sobre a modificação dos corpos e da fragmentação das referências de identidade do sujeito.



Fig. 14 – Fotograma do filme *Le Congrès* (2013) de Ari Folman, 887 x 452 px, 24", momento de cena: Aaron observa aquário.



Fig. 15 – Fotograma do filme *Le Congrès* (2013) de Ari Folman, 887 x 452 px, 17", momento de cena: O planador de Aaron.



Fig. 16 – Fotograma do filme *Le Congrès* (2013) de Ari Folman, 887 x 452 px, 1'45", momento de cena: O planador vermelho.

Assim como *Melancholia* de Lars Von Trier, por onde a melancolia de *Justine* é reflexo de uma vida, inicialmente, apegada à realização pessoal, mas conforme suas crenças e aspirações diluem-se na perda de sentido, emerge em crises de existência. Ari Folman propõe essa mesma representação de qualidade de sentimento, mas com

o diferencial pragmático da imaginação, por onde o sentimento de melancolia é transferida do plano do imaginário para o plano da percepção sensorial, personificados por *Aaron* em seu enfrentamento com a doença degenerativa. Segundo Michel Foucault (1926-1984), os diferentes dispositivos de poder que operam sobre os indivíduos, a modificação de seus corpos e a sua constituição enquanto sujeitos, definem-se pela singularidade e os pontos singulares por onde passam, ou seja, os dispositivos de poder articulam-se pelas estratégias múltiplas de relação que influenciam diversos pontos da subjetividade do sujeito.

O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos, ... lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, com análise da proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo. (Foucault, 1971. *A problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. p. 65).

Aaron gosta de empinar aeroplanos e acompanhar o horário do tráfego de aviões do quintal de sua casa. O elemento que representa a qualidade de sentimento de *Aaron* é o aeroplano de cor vermelha. O objeto conecta, por meio da interpretação e do viés em distopia da obra de ficção, o poder da imaginação como resistência às limitações dos sentidos de percepção. Como um filme que deriva de um trabalho literário, possui camadas que relacionam ficção com realidade tanto em sua narrativa quanto na sua forma de construção. As variações linguísticas relacionam-se com a variação temporal da realidade, assim como o filme “As Horas”. O elemento que representa a qualidade de afeto como um olhar melancólico, está no signo da cor azul e sustenta sua relevância na construção dos valores simbólicos usuais da narrativa.

Das características que resgatam a tragédia como distopia, o espetáculo da ficção científica apontam os aspectos de um futuro próximo, no contexto da realidade. Como gênero de filme, torna-se cada vez mais próximo à especulações acerca do comportamento humano e suas implicações políticas e sociais. Através das narrativas é possível perceber que os valores abstratos encontrados na literatura, evidenciam a linguagem humana como um canal de paradoxo comum para a comunicação entre entidades.

CAPÍTULO II – O DELÍRIO

Tal como sétima arte, o cinema e o audiovisual incorporam as linguagens artísticas da música para trilha sonora, as artes cênicas para dobragem e captura de movimentos, a pintura por suas qualidades de contraste, escultura e arquitetura para o design, e literatura para roteiros. O desenho, para o cinema, acompanha todo o projeto de sua base estrutural, faz presença desde os *storyboards* até as abstrações gráficas que representam o tempo e as intensidades da narrativa.

A linearidade da narrativa constrói o universo simbólico que constitui as linguagens que correspondem à identidade do sujeito contemporâneo. Sob essa condição, a mídia, além de conter os fragmentos de valores abstratos de cada sujeito, permite a este construir sua própria cultura e identificar-se com padrões de valores que fogem de sua localidade de território físico e, muitas vezes, da sua identidade como organismo biológico, a validar, assim o seu conteúdo consciente e intelectual.

No plano abstrato, a representação do corpo como imagem não cumpre com os protocolos da figuração humana, diferente da mimese cinematográfica, pois é representada em seu estado conceitual. McLuhan¹⁸, conhecido por ser pioneiro nos estudos sobre as transformações sociais provocadas pela revolução tecnológica e das telecomunicações, evidencia as justaposições artísticas a partir do aparelho tecnológico e da arte cubista, a influência da tecnologia, dos medias como extensão do corpo humano e como a informação é incorporada no comportamento humano.

Para uma cultura altamente mecanizada e letrada, o cinema surgiu como um mundo de ilusões triunfantes e de sonhos que o dinheiro podia comprar. Foi nesta fase do cinema que o cubismo apareceu, e foi descrito por E.H. Gombrich (*Art and Illusion*) como “a mais radical tentativa de extinguir a ambiguidade e acentuar a leitura íntegra do quadro – que se torna uma construção feita pelo homem, uma tela colorida”. O cubismo substituiu o “ponto de vista”, ou faceta da ilusão em perspectiva, por todas as facetas do objeto apresentadas simultaneamente. Em lugar da ilusão especializada da terceira dimensão, o cubismo erige na tela um jogo de planos contraditórios ou um dramático conflito de estruturas, luzes e texturas, que forçam e transmitem a mensagem por insolvência. E há muitos que têm isto como exercício praticado no campo da pintura – e não no campo da ilusão” (McLuhan, M. *A mensagem é o meio*. p.13)

¹⁸ Herbert Marshall McLuhan (1911-1980) foi um pesquisador atento à revolução tecnológica de sua época por onde evidenciou-se mudanças massivas do comportamento social em função do consumo e da popularização dos dispositivos elétricos.

Em *poéticas do desenho dissimulado*, as qualidades do som, da cor, da narrativa e do corpo, presentes na construção poética da qualidade de afeto, tangenciam as representações das qualidades de sentido em forma de delírio, contrapondo o caráter de entretenimento do cinema, ao partir da vivência e do registro como proposta de criação. Encontra-se na precariedade da obra, a partir dos fragmentos estéticos que compõem a narrativa por meio do media digital, a analogia com a efemeridade da informação.

1. ESTUDO DE CASO: DA ILUSTRAÇÃO CIENTÍFICA À IMAGEM PRECÁRIA

A intenção dos recursos tecnológicos mediáticos é de aproximar as informações como método de experiência compartilhada. Para tanto, a qualidade sonora, visual e o modelo de linguagem usufruem de recursos que exaltam a simulação da realidade. Sob esse contexto, as narrativas conceituais justapõem-se com a ilusão da imagem para contribuir com a influência do bidimensional para o tridimensional, ou seja, temos a influência direta dos aspectos abstratos sobre as funções fisiológicas do corpo.

Segundo Oliver Sacks, a experiência visual física é o “estímulo” que o mundo envia para os olhos, mas a expressão e significado derivam inteiramente da atividade de forças perceptivas. Essas forças são divididas em psicológicas e físicas por meio da assimilação. Segundo a Teoria da Gestalt, a assimilação depende de quatro princípios para a percepção de objetos e formas, são eles: tendência à estruturação, segregação figura-fundo, pregnância¹⁹ ou boa forma e constância perceptiva. A percepção é um campo contínuo de forças e a experiência visual é a dinâmica entre essas forças que causam efeito à mente, é relativa aos fenômenos que contextualizam os objetos e o nosso corpo, das dinâmicas entre o mundo e nossas sensações, do exterior e do interior. Enquanto dinâmica, a percepção é a comunicação com a própria

¹⁹ Pregnância – conceito desenvolvido pela psicologia da forma, é a qualidade que as figuras podem captar através da visão.

linguagem, uma interpretação e uma constante tradução de mundo. Envolve toda nossa personalidade, história, afetividade e desejos.

As qualidades de afeto, signos do universo linguístico que correspondem às emoções, são sustentadas por dois pilares, o psicológico e o biológico. A felicidade, objeto de desejo que busca o ideal de qualidade de vida, em nível psicológico, depende mais das expectativas do que das condições práticas do cotidiano, o que chamamos de realização. Para a perspectiva biológica, a felicidade é determinada por fatores bioquímicos próprios que correspondem aos conjuntos de estímulos agradáveis ao corpo, assim como os demais sentimentos, possuem características distintas que correspondem as variações nos níveis de estímulos sensoriais.



Fig. 17 – Greg Dunn. *The entire Self-Reflected, microetching under violet and white light.* Litografia. (Disponível em <http://www.gregadunn.com/self-reflected/self-reflected-gallery/>)

Uma recente publicação da revista *National Geographic*, com uma edição voltada para as ciências, abrange temas que se desenvolvem da inteligência artificial

à programação epigenética²⁰, tem como matéria de capa uma imagem que indicia a história do cérebro nas mais íntimas particularidades evolutivas, das formas de vida unicelulares, das reações químicas, da estruturação dos neurônios até às formas mais complexas de estruturas neurais. De volta à imagem de capa, trata-se de uma ilustração feita por Greg Dunn, doutor em Neurociência pela Universidade da Pensilvânia e artista plástico. Sua obra está para este trabalho como uma forma de equiparar as qualidades da imagem bidimensional em função da intenção no qual uma obra é contextualizada, visto que o objeto-conceito do artista é a ilustração de qualidade de mimese ao cérebro.

É possível imaginar que a interpretação dessa imagem, com suas qualidades de sentimento saturadas e seu processo técnico, possa representar algo que se assemelha à felicidade, desde que o observador compartilhe do universo abstrato que a imagem deriva e representa, ou seja, uma determinada cultura intelectual. No entanto para outros, um sentimento de dúvida, curiosidade ou mesmo indiferença, independe da sua relação com seu conteúdo conceitual.

Como uma imagem de ilustração, temos um exemplo que corresponde à didática científica; ela não depende de uma abstração afetiva para afirmar sua identidade, pois se trata de um registo técnico de uma investigação para fins investigativos. Na sequência, a imagem segue uma citação por onde a pesquisa se desdobra: a imparcialidade dos efeitos químicos às qualidades afetivas intrínsecas às narrativas conceituais do sujeito.

“Nenhum dos teus neurônios sabe quem tu és, nem lhe interessa”, disse certa vez o famoso neurofilósofo Daniel Dennet, sublinhando um facto que parece inverossímil: o cérebro humano é constituído por células neuronais relativamente simples que comunicam entre si por impulsos químicos e elétricos. Da sua conectividade, emergem propriedades cognitivas tão sofisticadas como emoções, memórias, pensamentos e consciência. A decifração desse processo parece magia, mas tornou-se um dos maiores desafios da ciência atual. (Estupinyà, P. *Como funciona o cérebro*. P. 22).

²⁰ O campo da epigenética encarrega-se investigar a informação que pode ser transmitida sem estar codificada na sequência do DNA, composto orgânico de moléculas que contêm as informações genéticas que estruturam o desenvolvimento e funcionamento das formas de vida orgânicas.

Em *Homo Deus - História Breve do Amanhã*, o historiador Yuval Noah Harari²¹ investiga a relação entre a história da humanidade e a biologia enquanto reflete as dinâmicas humanas que buscam formalizar o direito à felicidade. Com base no estudo evolutivo, o autor menciona que o nosso sistema bioquímico de recompensa como sensações agradáveis às ações conduzem à sobrevivência e à reprodução. No entanto essa lógica faz oposição aos crescimentos econômicos, às reformas sociais e as revoluções políticas, pois sob a perspectiva científica, apenas precisaríamos focar na manipulação bioquímica humana para aumentar os níveis globais de felicidade.

A percepção é a força fundamental para as artes, pois é capaz de recriar sentidos através das simples alterações que provocam em nossas percepções cotidianas. É uma forma ativa que reflete em suas inconstâncias sobre o que é perceber. A partir do pensamento de Aristóteles, a importância das emoções no ato poético rompe com a relatividade interpretativa, pois o gesto expresso pelo sujeito aproxima sua experiência singular com a realidade.

Tanto quanto possível, o poeta deve também completar os enredos com gestos. Com efeito, dos poetas com o mesmo talento, os mais convincentes são os que sentem as emoções: Quem sente fúria transmite fúria e quem está irritado mostra irritação de forma mais realista. Por isso a arte da poesia é própria de gênios ou de loucos, já que gênios são versáteis e os loucos deliram. (p.71 – 1455b.).

Entre os discursos que discriminam a realidade do imaginário, o sujeito que rompe com a identidade visual e desconfia das percepções sensoriais do corpo, busca o motivo de criação nos fragmentos que constituem sua memória. Portanto, o objeto *delírio* pode ser qualquer coisa que faça relação com conceitos abstratos acerca da linguagem, da percepção ou mesmo de uma herança sensorial que contextualiza um motivo transmitido pela memória biológica, sem que o sujeito passe por uma

²¹ Doutor em História pela Universidade de Oxford, Harari (1976) leciona sobre a História do Mundo na Universidade Hebraica de Jerusalém, sua pesquisa possui uma perspectiva macro-históricas da humanidade

experiência do real, aproximando-se de uma autossugestão através da simulação. Se considerar que a realidade é relativa ao contexto cultural do sujeito, o delírio é uma posição satírica de comportar-se de maneira dissimulada e efêmera na busca da equivalência com a realidade.



Fig. 18 – Stuart Sample. *MY LONELINESS IS KILLING ME*, 2015. Pintura digital, acrílico, spray, vinil, grafite B e nanquim sobre papel de aquarela. 150 x 120 cm. (Disponível em: <http://stuartsemple.com/project/sonic-youth-3/>).

Stuart Semple é um artista britânico conhecido por suas pinturas de grande escala no cenário contemporâneo, além de dedicar sua obra para refletir acerca do medo latente da geração atual. Seu trabalho estende-se da democratização do material e do fazer artístico às interversões sociais na intenção de propor experiências por meio da imersão na cultura popular. O aspecto formal da sua obra tem forte ligação com a plasticidade da *Pop Art*, entretanto foge do glamour e da cultura de consumo, temas essenciais de artistas como Andy Warhol e Richard Hamilton.

As composições de Semple são preenchidas por recortes de imagens que pertencem a multiplicidade do entretenimento. Os ícones, tipografias, fotografias digitais de baixa definição, registros documentais de ações performáticas, figuras apropriadas dos jogos e do entretenimento popular são algumas das qualidades que o artista imprime e intervém manualmente sobre plano dos materiais que pertencem à indústria gráfica. Em conjuntos, as referências que o artista usa como citação indireta em suas obras, pertencem como registro, aos eventos culturais do ocidente marcado por personalidades pop da música, ativismo, voyeurismo e a vivência durante a transição da óptica do telespectador para a interatividade dos relacionamentos interpessoais por meio das mídias digitais.

Através da curadoria no meio artístico, o trabalho de Semple revela as influências visuais da geração que cresceu na década de 1980, um período que descreveu em seu blog *The Guardian*, como uma força vital brilhante, sedutora e menos vazia, como oposição ao atual cenário da publicidade que acaba por substituir as conexões sociais por conteúdos que fortalecem o imaginário individual, onde a linguagem cultural pop está centrada em nutrir a imagem da auto referência através do utilitarismo versátil e perfeccionista do aparato digital. Para Semple, tirar a mecanização do material destinado ao consumo popular aproxima a obra ao afeto.

Dentre as qualidades que sinalizam o precário, a virtualidade se desdobra dos conceitos que derivam da ciência aos signos ordinários da cultura com métodos que possam estimular experiências agradáveis ao corpo. Para tanto, como processo de prática artística, requalificar os símbolos respectivos à cultura ocidental, o delírio, para essa investigação, permanece como devir enquanto resgata elementos autobiográficos e referenciais para compor esta investigação de relatório através de qualidades de afeto efêmeras.

CAPÍTULO III - INAPLICÁVEIS: POÉTICAS DO DESENHO DISSIMULADO

Entende-se por *inaplicável* algo que, por desígnio, possui ausência de força, ou mesmo, falta de potência. Como uma das interfaces do objeto-conceito de pesquisa, *inaplicáveis* faz relação, de modo ostensivo, aos conceitos efêmeros que se desenvolvem através das práticas artísticas.

Da anatomia humana aos conceitos que fazem referência ao corpo, a poesia visual em forma se torna objeto de pesquisa munida de absurdo e suas metalinguagens²², compartilha de experiências banais com fragilidade existencial e ambiguidades comportamentais, vem como consequência de um cotidiano automatizado, recheados de aplicações conceituais e efêmeras.

Do desenho, esta reflexão teve início por meio da observação e do estudo da anatomia, quando o intuito era de retratar o corpo de maneira figurativa. O desenho, também trouxe o hábito de construir uma imagem através da luz. Na pintura, o mesmo pensamento permaneceu para compreender a opacidade da percepção; o plano de fundo permite perceber os elementos que estão sobre influência da luz, enquanto revelam-se imersos na ilusão da profundidade. Esse pensamento resgata a construção formal da tradição Barroca²³ e é justaposta ao pensamento espetacular do teatro enquanto vivência.

Sobre tais premissas, o instrumento tecnológico perpassa pelas qualidades intimamente ligadas ao processo criativo enquanto mediador de um pensamento conceitual que contextualiza a intimidade existencial do sujeito, no caso, da artista proponente desse projeto.

²² Em lógica e linguística, a metalinguagem é usada para descrever algo sobre outras linguagens, quando consideramos a linguagem como objeto de estudo, refere-se a qualquer terminologia ou linguagem usada para descrever a linguagem em si mesma.

²³ O Barroco é o estilo artístico que surgiu inicialmente na Itália, entre o final do século XVI e meados do século XVIII, difundiu-se de forma modificada em países da Europa, das Américas e de alguns pontos do Oriente. Seu estilo é caracterizado pelo dinamismo, contraste, dramaticidade, exuberância, realismo e uma tendência ao decorativo. Além de manifestar a preocupação conflituosa do gosto pela materialidade luxuosa e as requisições de uma vida espiritual, é uma referência histórica de todo um movimento sociocultural, onde se formularam novos modos de entender o mundo, o humano, o divino e, em consequência, o profano.

1. TAXIDERMIA: O HABITAT DO CORPO

Taxidermia é um antigo exercício de preencher e remodelar o corpo de um animal morto na tentativa de conservar suas características. No entanto, esta performance para a câmera propõe uma experiência imersiva que revela os reflexos primitivos que habitam o ser em suas experiências subjetivas.

É por meio da adaptação, essência do funcionamento intelectual, assim como a essência do funcionamento biológico, que a forma do corpo adquire características que variam entre a humana e a animal, ao mesmo tempo que não assume relações ostensivas ao que se projeta. Ao ter a identidade velada, o corpo reforça a possibilidade de receber outro tipo de identificação, oculta-se a si para dar lugar a possibilidade.

Em *Taxidermia*, o lugar do corpo se encontra na forma abstrata de conceitos da linguagem da performance para a câmera, nas referências literárias, filosóficas e em sua representação figurativa.



Fig. 19 – Louise Madalosso. *Taxidermia*, 2015. Performance para câmera, Fotografia 3, 849 x 566 px . (Acervo pessoal)



Fig. 20 – Louise Madalosso. *Taxidermia*, 2015. Performance para câmera, Fotografia 2, 849 x 566 px. (Acervo pessoal)



Fig. 21 – Louise Madalosso. *Taxidermia*, 2015. Performance para câmera, Fotografia 3, 849 x 566 px. (Acervo pessoal)



Fig. 22 – Louise Madalosso. *Taxidermia*, 2015. Performance para câmera, Fotografia 4, 849 x 566 px. (Acervo pessoal)

O trabalho performático desdobra-se durante o registo fotográfico que acompanha o movimento de um corpo que se desloca camuflado na paisagem, resultando em uma série de sequências de imagens. O seu enquadramento centraliza a linha do horizonte e divide as imagens em duas partes de forma equilibrada.

O aspecto de harmonia que compõe a imagem das fotografias de *Taxidermia* (ver fig. 19 à 22), faz referência às manchas que resultam de uma prática infantil, quando se deposita tinta sobre uma folha de papel e se dobra para criar formas abstratas. Essa prática é percebida dentro da imagem, através da sobreposição de fundo e repete-se em todas as imagens.

Próximo ao centro, abaixo da linha do horizonte, encontra-se o corpo como uma mancha escura que, ao ser subordinada ao processo que se encontra na passagem do tempo e na modificação da forma por meio do movimento, dispostas através das fotografias em sequência linear, camufla-se e distorce sua forma, sugere diferentes associações.

A partir dos campos de estudo da percepção e dos fenômenos comportamentais que circundam a linguagem, o seguimento poético dos trabalhos, surge como relatos reflexivos acerca das experiências empíricas da artista a respeito de propostas terapêuticas do campo da psicologia.

Em psicologia analítica²⁴, o inconsciente coletivo é a potência de sensibilizar emoções profundas por meio do apelo simbólico universal, chamado de arquétipos. Entre os arquétipos da cultura ocidental que corresponde a mitologia grega, temos o mito de Narciso, aquele que se admira. Rudolf Arnheim, pertencente à linha da psicologia da forma tangenciado pelas leis da Gestalt, ao analisar a pintura de Caravaggio sobre o mito de Narciso, reforça a analogia da irrealidade flutuante da autocontemplação, quando temos uma figura que reflete sua forma, a potência interpretativa da figura evoca a imersão para a dimensão abstrata que a figura representa.

No nosso ambiente controlado pela gravidade, as divisões verticais são fáceis, enquanto as horizontais só se verificam em circunstâncias especiais. Também o equilíbrio entre a esquerda e a direita, que forma parceiros iguais no plano da horizontal, difere substancialmente da desigualdade hierárquica de topo e base. Em *Narciso*, atribuído a Caravaggio, o eixo de simetria horizontal está colocado ligeiramente abaixo do centro geométrico e aumenta, por isso, o peso incomparável do rapaz, na metade superior. A simetria mecânica das duas imagens, que seria evidente pelo predomínio do topo; e a desproporção paradoxal entre o peso forte da parte de cima e a sua reflexão diáfana em baixo confere à cena uma irrealidade flutuante, apropriada para um episódio mitológico. (Arnheim, 2001, p. 181).

A forma oculta em *Taxidermia* permanece isolada por conta de sua própria singularidade e a favor da ambiguidade representativa, propondo ao observador a auto sugestão sobre o único elemento visual variável presente na sequência de imagens. O habitat do corpo em meio a paisagem da natureza, em *Taxidermia*, sinaliza para os trabalhos futuros, *travestir-se como primitivo* para modificar os elementos que predominam as referências simbólicas da cultura ocidental clássica.

²⁴ Psicologia analítica ou psicologia complexa, é um ramo de conhecimento e prática da Psicologia, iniciado por Carl Gustav Jung, diferencia-se da psicanálise pela noção diferenciada e abrangente da libido e o surgimento da função do estado de transcendência.

1.2 A DISSIMULAÇÃO GENÉTICA DE RODRIGO BRAGA

Nascido em Manaus, em 1976, Rodrigo Braga residiu e produziu em Pernambuco até 2011, quando se mudou para a cidade do Rio de Janeiro. Graduado em Artes Plásticas, pela Universidade Federal do Pernambuco, em 2002, o artista expõe com regularidade desde 1999.

Braga, além de abrir diálogo entre as linguagens fotográficas, performáticas e pictóricas, tem engajamento na área da biologia, influência que teve desde criança através da profissão de seus pais, contribuindo de forma significativa para as qualidades abordadas no processo de criação. Ao levantar a problemática de definição, em função do caráter híbrido que a obra assume, suas fotografias e vídeos, são o registo de uma ação artística.



Fig. 23 – Rodrigo Braga. *Ilha-Lago*, 2009. Fotografia, 768 x 518 px. (Disponível em: <https://www.rodrigobraga.com.br/Organismos>)



Fig. 24 – Rodrigo Braga. *Organismos*, 2013. Fotografia, 768 x 518 px. (Disponível em: <https://www.rodrijobraga.com.br/Organismos>)

Dentre tantas obras e experimentações com elementos orgânicos, Braga constrói relações ostensivas às propriedades orgânicas. O contexto histórico deste autor contribui com a narrativa da imagem através de composições que constituem elementos visuais correspondentes à sua identidade enquanto experiência.

A performance para a câmera, segundo Dominic Johnson²⁵, é marcada por uma perda múltipla. Esta perda é apenas uma parte de uma morte concebida de um acontecimento ao vivo que nós, como espectadores, podemos assistir somente mediada sob a perspectiva do registro fotográfico que contém a memória traduzida dos elementos que constituem a imagem.

²⁵ Dominic Johnson é professor na Escola de Inglês e Teatro da Universidade de Londres. Foi editor das performances de outros artistas. Apresentou suas performances no Reino Unido, como no *National Portrait Gallery, Chelsea Theatre and Gay Shame* e *National Review of Live Art*.

2. AMOSOBAINDABA: DO OUTRO LADO DA MARGEM DO RIO

Na língua tupi, *Amosobaindaba* significa “do outro lado da margem do rio”. A família linguística²⁶ tupi-guarani incorpora inúmeras línguas indígenas. Essa família é compreendida através de um grupo maior, o tronco²⁷-tupi. Dentre os territórios dos estados e países que constituem a América do Sul, as línguas tupis justapõem-se às normas linguísticas oficiais atribuída pelos territórios que são obtidas como usuais.

Amosobaindaba, na tradução para o português, compartilha da mesma lógica interpretativa atribuída à palavra *Araguaia*²⁸, cujo significante da palavra se estrutura a partir das características da fauna e flora do território no qual se localiza o rio (de nome *Araguaia*) presente nesta performance para câmera. Os elementos simbólicos e interpretativos equiparados à tradução da palavra tupi *Amosobaindaba* para o português é “do outro lado da margem do rio”. Para essa obra, “o outro lado da margem” tem como uma apropriação alegórica e cíclica o nascimento e a morte enquanto sugere a travessia de uma margem à outra.

A submersão, isto é, permitir ser afetado pela obra ou interpretar algum aspecto conceitual e subjacente da obra, pode ser percebida com mais de uma superfície, ou seja, tanto *Taxidermia* quanto *Amosobaindaba*, exibem em sua construção por camadas: o tecido que cobre o corpo; a água que transforma o corpo revestido; as percepções do corpo da performer e; o som enquanto elemento de imersão no ambiente.

Em *Amosobaindaba* a transição também é percebida como cíclica; as camadas dos elementos visuais e conceituais apresentam-se como sobreposições de superfícies, onde são projetadas sobre um plano bidimensional, seja uma tela ou um écran.

²⁶ Linguística: é a ciência que se ocupa dos estudos acerca dos fatos da linguagem, cujo precursor foi Ferdinand Saussure.

²⁷ Tronco linguístico é um conjunto de famílias linguísticas. Neste caso, as famílias Tupi abrangem diversas línguas nas populações indígenas sul-americanas.

²⁸ *Araguaia* procede do termo em língua variante do tupi *arauay* (ou *araguaí*), que designa um tipo de *maracanã*, aves psitacíformes, especialmente as dos gêneros *Propyrrhura*, *Diopsittaca* e *Ara*, da família dos psitacídeos.



Fig. 25 – Louise Madalosso. *Amosobaindaba*, 2015. Fotograma 1 de Performance para câmera, 06'10". (Acervo pessoal)



Fig. 26 – Louise Madalosso. *Amosobaindaba*, 2015. Fotograma 2 de Performance para câmera, 09'10". (Acervo pessoal)



Fig. 27 – Louise Madalosso. *Amosobaindaba*, 2015. Fotograma 3 de Performance para câmera, 13'10". (Acervo pessoal)



Fig. 28 – Louise Madalosso. *Amosobaindaba*, 2015. Fotograma 4 de Performance para câmera, 23'13". (Acervo pessoal)

A água do rio é o elemento de transição cujo fluxo avança para distintos territórios a revelar um possível motivo do porquê que em muitas culturas, as cerimônias de despedidas atribuídas às viagens longínquas e com pouca expectativa de volta, eram choradas às margens dos rios e mares. Como exemplo, o barco de *Caronte*²⁹, avança sobre o limite de uma vida e o início de outra. Dentro desse cenário, *Amosobaindaba* revela a submersão conflituosa da representação simbólica e do desdobramento contextual. Para Gaston Bachelard³⁰, por meio da contemplação em profundidade que a água sugere, o sujeito toma consciência de sua intimidade.

Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. (Bachelard, 1997, p. 6-7).

Sob o âmbito formal que constitui a performance para câmera de *Amosobaindaba*, como via que avança o plano da projeção e ganha espacialidade, o som que acompanha toda a narrativa visual tem caráter contínuo. Trata-se de uma gravação feita para capturar o fluxo de água corrente enquanto submersa na mesma, ou seja, quem ouve o som é convidado a compartilhar da experiência em profundidade. Neste trabalho, a morte sinaliza a modificação da forma por meio do movimento, não como um fim biológico, mas um confronto concebido às margens, como sucessivos conflitos entre as fronteiras da mente e das percepções sensoriais, na complexidade não-linear da interpretação como narrativa.

A linguagem pictórica, performática e o audiovisual partilham do conteúdo estrutural desse trabalho, revelando o caráter híbrido da obra que se desenvolve a

²⁹ *Caronte*, o barqueiro: Segundo a mitologia grega, é o encarregado pelo transporte das almas ao submundo, através do rio dos mortos.

³⁰ Gaston Bachelard (1884 – 1962): filósofo e poeta francês do período moderno do campo área da filosofia da ciência que contribuiu para o marco da “ruptura epistemológica” entre a ciência contemporânea e o senso comum.

partir da variação luminosa do sol que incide sobre os elementos presentes na imagem e do embate elementar do corpo durante a ação.

Por meio da fluidez, o ciclo do tempo e da narrativa é percebido à medida que as sombras se projetam pelo espaço enquadrado da imagem. Assim como em *Taxidermia*, a forma é modificada pela influência do tempo e do movimento, enquanto varia sua forma orgânica.

Próxima às extremidades do vídeo e do rio, a ação do corpo velado, ao ter a sua forma modificada e parcialmente submersa, confronta os limites sensoriais com a perda de calor resultante da água corrente. Durante a ação, permanece em repouso e inerte aos choques térmicos do meio ambiente, tendo como registro apenas as expressões resultantes de uma experiência que oscila entre o deleite e a agonia.

2.1 A SUSPENSÃO DA CONSCIÊNCIA

Suspender a consciência, para essa investigação, não possui relação com anular a conscientização a respeito de algo, mas de sobrepor um conjunto de narrativas sobre o comportamento e possíveis interpretações simbólicas enquanto modifica-se a representação do corpo e da narrativa em outra dimensão espacial.

Gilles Deleuze³¹, observou que todo animal procura um lugar para morrer. O animal enquanto sofre o processo da morte, procura um aconchego. Deleuze, em seu *Abecedário*³², inicia com *A de Animal* e, no decorrer da narrativa, analisa as suas experiências com os animais, as relações que existem entre o animal humano e o animal e as relações entre animal e animal. Ele explica que os animais, diferentemente dos humanos, estão sempre em alerta com os acontecimentos à sua volta, como as orelhas de um cão ou gato, por exemplo, que estão sempre sensíveis a qualquer barulho e reagem a uma simples ação do meio. Suas relações, porém, são fechadas à socialização com outras espécies.

³¹ Gilles Deleuze: Filósofo francês (1925 – 1995), do movimento pós-estruturalista.

³² *Abecedário de Deleuze: Entrevista gravada em 1988, com Claire Parnet [1994].*

Os trânsitos constantes dos processos de *desterritorialização* e *reterritorialização*, implicam em toda a construção do sistema de valores atribuídos a apreensão da autoconsciência corporal. Se por um lado amplia o repertório social e assume sua diversidade no âmbito cultural, por outro torna-se suscetível por sabotar a si mesmo quando busca se adequar aos protocolos formais que constituem o simbolismo universal, fragiliza assim, sua propriedade singular por meio da transitoriedade efêmera das emoções.

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vívido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos e cognitivos. (Guattari e Rolnik, 1986, p.323).

O tornar-se animal nada tem de metafórico. Nenhum simbolismo mítico ou alegoria. Não é, também, a negação à complexidade social, cultural, estéticos e cognitivos. Trata-se de um método singular de gosto satírico que substitui o processo da subjetividade e do inconsciente.

2.2 A DISSIMULAÇÃO GENÉTICA DE MAJA SMREKAR

A partir de uma residência em Jacana (França), Smrekar centrou-se no estudo da filogenética do lobo e sua relação ética entre lobo-humano-cão. A partir da vivência com os híbridos, lobo-cão, desenvolveu uma ação articulada no contexto das teorias de comunicação inter-espécies, de Donna Haraway³³ e Giorgio Agamben, com base na fenomenologia da economia emocional, desenvolvida por Smrekar.

³³ Professora no Departamento de História da Consciência da Universidade da Califórnia, Donna J. Haraway (1944) é veterana em pesquisas a respeito do feminismo e aparato tecnológico. Uma das publicações mais conhecidas é o Manifesto Ciborgue (*Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century Situated Knowledges*, 1985). Entre



Fig. 29 – Maja Smrekar. *I hunt nature and culture hunt's me*, 2014. Registo fotográfico 1 de performance para câmara, 884 x 520 px. (Disponível em: <https://www.majasmrekar.org/k9-topology-i-hunt-nature-and-culture-hunts-me>)



Fig. 30 – Maja Smrekar. *I hunt nature and culture hunt's me*, 2014. Registo fotográfico 2 de performance para câmara, 884 x 520 px. (Disponível em: <https://www.majasmrekar.org/k9-topology-i-hunt-nature-and-culture-hunts-me>)

tantas, o objeto de pesquisa de Donna J. Haraway faz luz à questão do humano e suas inter-relações com outras espécies animais.

Além da abordagem direta à relação humana e animal, a artista desenvolve uma pesquisa com densidade sobre a constituição da linguagem. Como manifestação contrária às práticas usuais da indústria do consumo, Smrekar desenvolve abordagens políticas e científicas a respeito da ética humana-animal, criando assim, uma aproximação entre a linguagem, os códigos da biologia e as relações interpessoais.

Dos conceitos literais que compreendem o gênero, Smrekar justapõe os elementos simbólicos que criam diálogos entre os elementos materiais de seu trabalho. Diferente de uma simulação espetacular, sua narrativa dissimula o caráter ficcional da literatura que especula as influências tecnológicas que configuram a estrutura social humana.

Ao derivar de uma ação performática que se contextualiza sob o âmbito social inter-espécies, a autora resgata os elementos simbólicos das convenções do comportamento e dos contextos fenomenológicos para a dimensão universal da linguagem, por onde a ação e o registo se apresentam como síntese da realidade científica presentes na sua investigação.

3. TRABALHO DE INVESTIGAÇÃO PRÁTICA: *TEMAS SUSPENSOS*

TEMAS é uma série de investigação realizada durante o mestrado. Esta série de trabalhos engloba por meio de registros fotográficos, os aspectos visuais que constituem o objeto poético em formas de imagens bidimensionais, justapostos aos conceitos e narrativas subjacentes na linearidade do discurso simbólico.

A partir dessa fase de investigação, o processo resgata elementos da memória para torna-las uma vivência, através de práticas imersivas que requalificam suas qualidades de afeto e possam se aproximar do delírio para propor narrativas sobre um cotidiano dissimulado. Oliver Sacks observa e faz nota em seu livro *Musicofilia*, acerca da musicoterapia aplicada para estimular a memória de pacientes com Alzheimer, após a deterioração da linguagem e enquanto adentra na perda da autopercepção, como reagem de maneira positiva a determinados padrões melódicos.

É como se a identidade possuísse uma base neural tão robusta e disseminada, como se o estilo pessoal fosse tão profundamente arraigado no sistema nervoso que nunca se perdesse por completo, pelo menos enquanto ainda existe alguma vida mental presente. (De fato, é isso que poderia esperar se percepções e ações, sentimentos e pensamentos moldaram a estrutura do cérebro desde o princípio.). (SACKS, p. 319)

Com o avanço tecnológico, a representação da forma adquire formas visuais cada vez mais abstraídas, no caso da figura humana com suas particularidades, o corpo ganha dimensões que sintetizam sua mimese às formas fragmentadas sem qualquer relação visual, é suspenso para espaço imaterial por intermédio da linguagem. Este afastamento representativo da forma abre espaço às vastas narrativas que refletem o organismo na dimensão virtual. Pierry Lévy³⁴, em sua obra *O que é Virtual?* levanta a questão do corpo a partir das relações de valores interpessoais dentro do campo biotecnológico, enquanto sua potencialidade transita nos discursos sociais, políticos e culturais entre a virtualidade e o objeto.

Da socialização das funções somáticas ao autocontrole dos afetos ou do humor pela bioquímica industrial, nossa vida física e psíquica passa cada vez mais por uma “exterioridade” complicada na qual se misturam circuitos econômicos, institucionais e tecnocientíficos. No final das contas, as biotecnologias nos fazem considerar as espécies atuais de plantas ou de animais (e mesmo o gênero humano) como casos particulares e talvez contingentes no seio de um *continuum* biológico virtual muito mais vasto e ainda inexplorado. Como a das informações, dos conhecimentos, da economia e da sociedade, a virtualização dos corpos que experimentamos hoje é uma nova etapa na aventura de autocriação que sustenta nossa espécie. (Lévy, 2009, p. 13).

A indústria bioquímica responde ao sujeito conforme a sintomatologia que se manifesta através de exames e da observação do padrão de comportamento que pode comprometer a qualidade de sua vida frente aos fenômenos adversos em que se encontra. A sofisticação tecnológica que constitui o material é voltada para o consumo facilitado, visto que a dimensão do comprimido está para a manipulação autônoma do

³⁴ Nascido na Tunísia em 1956, Pierry Lévy é um francês que parte da filosofia e da sociologia para pesquisar as humanidades digitais e o virtual nas áreas da ciência da informação e da comunicação, enquanto analisa e reflete sobre as interações entre internet e sociedade.

sujeito a partir de uma recomendação médica, revelando não apenas um produto, mas um objeto que propõem ao mesmo tempo o usufruto individual, também atende com eficácia a extensão da demanda de consumo.

A respeito da medicalização da experiência humana, a confusão entre o patológico e o existencial ganha uma matéria no *Le Monde Diplomatique Brasil*³⁵ em março de 2018. Segundo o autor do texto, Gérard Pommier, psiquiatra de formação e aluno de Jacques Lacan³⁶, a indústria farmacêutica incita à transformação das adversidades normais em patologias, as quais também oferecem uma solução. No mesmo artigo, o psicanalista lacaniano ainda pondera a doença universal do desejo bipolar e ressalta como este se beneficia a partir da promoção mediática, de se atirar sorridente rumo ao objeto de seu sonho, mas quando o agarra, o sonho ganha outra distância, então seu sorriso se transforma em lágrima. Por essa via, seríamos todos potencialmente bipolares, porém, nas psicoses melancólicas o objeto de desejo é a morte.

Para aprofundar o entendimento do fazer técnico da ação performática, surge a necessidade em estreitar as qualidades que constituem um objeto de pesquisa de maneira que este corresponda a intenção da autora desta investigação a partir do conjunto de materiais que potencialmente carregam significados que circundam seu objeto de estudo. Para tanto, diferente da ordem cronológica dos trabalhos anteriores, a memória é responsável por reconfigurar os fragmentos das qualidades de afeto em suas possibilidades de tomar o lugar do corpo.

3.1 TEMA SUSPENSO 1: *INFILTRO*

Infiltró são duas fotografias realizadas em tempos distintos, mas que sinalizam a continuidade da investigação poética por intermédio do registo fotográfico, com a

³⁵ O *Le Monde Diplomatique* de edição brasileira deriva do jornal francês de periodicidade mensal, fundado em maio de 1954 por François Honti. A edição eletrônica e impressa no Brasil é uma iniciativa do Instituto Paulo Freire (IPF) e do Instituto Pólis, sua linha editorial é destinada aos círculos diplomáticos e trata das relações internacionais adotando a perspectiva dos países com matérias prioritariamente elaboradas por redações locais.

³⁶ Jacques Lacan (1901 – 1981) iniciou seu estudo em medicina e orientou-se para a psiquiatria. Depois de ser analisado por Rudolf Loewntein, passou a integrar a Sociedade Psicanalítica de Paris em 1934.

intenção de tornar evidente os elementos simbólicos de investigação poética. O conjunto de imagens compõem narrativas de tempos suspensos em que a ação performática se deu através da disposição sensorial do corpo e da construção em síntese da representação do corpo.

A primeira imagem (ver fig. 28) trata-se de uma performance para câmera realizada às margens do rio e com o corpo velado. A proposta foi de construir formas *nem abertas e nem fechadas* que causassem a ilusão de perfurar a imagem fotográfica assim como seu enquadramento traz em si a ambiguidade de uma fotografia que se assemelha a uma pintura. No centro da imagem, por onde se encontra a forma oculta de um corpo, faz referência ao caráter individual da narrativa como processo poético, de forma que, a ação desse corpo encontra-se em embate com o fluxo de água do ambiente. Essa forma escura absorve a luz ambiente enquanto a superfície da água reflete a luz do ambiente e resulta, assim, no cromatismo da atmosfera e das propriedades elementares do ambiente.



Fig. 31 – Louise Madalosso. *Infiltração I*, 2015. Performance para câmera. Fotografia 1, 4929 x 3427 px.(Acervo pessoal)

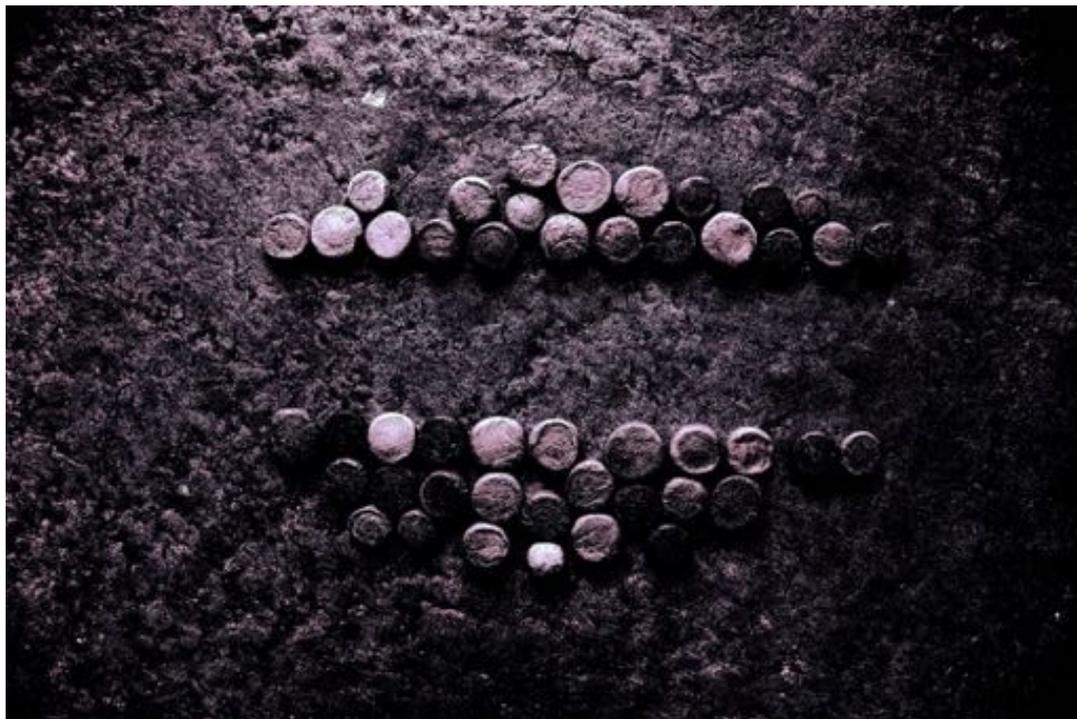


Fig. 32 – Louise Madalosso. *Infiltró II*, 2018. Fotografia 2, 5174 x 3456 px. .(Acervo pessoal)

Neste caso o processo de *Infiltró II* ganha dimensão manual, onde a autora entrega-se à introspecção com o intuito de evocar determinado estado de consciência durante a modelação de objetos ordinários; variantes a partir de seu contexto. Neste cenário, as características dos objetos presentes em *Infiltró II* (ver fig. 29) facilmente serão associadas a comprimidos, mas com qualidade distanciada das produzidas em laboratório, por ter as texturas marcadas com impressões digitais, baixa homogeneidade, variação de tamanho e forma. Como consequência, a dimensão reduzida do gesto se manifesta com movimentos circulares e repetitivos dos dedos enquanto modelavam pequenas peças.

A justaposição dessas fotografias realizadas em tempos distintos sinalizam a narrativa acerca da linguagem dentro da simbologia universal. A seguir, podemos observar a repetição dos elementos que predominam a partir de *Infiltró*, de dois trabalhos realizados em tempos diferentes, mas em que a sua composição revelam formas que margeiam a interpretação. Portanto, o conteúdo dos trabalhos realizados reafirmam-se em alternâncias poéticas que dissimulam as linguagens do fazer técnico

a partir do eixo conceitual de cada experiência subjacente , é relativo ao território da autora e dos signos que afetam sua experiência consciente.

3.2 TEMA SUSPENSO 2: *OBJETOS*

Como uma citação aparentemente ilustrativa, a reflexão de Pierre Levy cria conexões conceituais entre o objeto de subjetividade humana. Para tanto, com efeitos de simulação, o autor evidencia no texto *Os sistemas cognitivos são combinações Sujeito/Objeto ou redes de interfaces compostas*, como a escrita e a didática contribuem para as transformações do processo intelectual, ultrapassando a evolução biológica.

É pela dimensão objetal que atravessa a cognição que esta se encontra envolvida na história, uma história muito mais rápida que a da evolução biológica. As criações de novos modos de representação e de manipulação da informação marcam etapas importantes na aventura intelectual humana. E a história do pensamento não se encontra identificada, aqui, com a série de produtos da inteligência humana, mas sim com as transformações do processo intelectual em si, este misto de atividades subjetivas e objetais. (Pierre, L. Tecnologia da inteligência.p.98)

Objetos como plural de *objeto*, ou seja, “aspecto comum”, indicam a virtude, o aspecto formal ou propriedade de uma apreensão na ausência de um signo que possa qualificar o corpo do sujeito. Permanece apenas algumas pistas sobre seu modo de se posicionar e o tempo como registo estático da imagem fotográfica.

As fotografias de *Objetos* foram feitas com diafragma aberto para permitir a entrada de luz enquanto a falta de foco sugere um olhar de pupilas dilatadas sobre diferentes agrupamentos de objetos circulares.

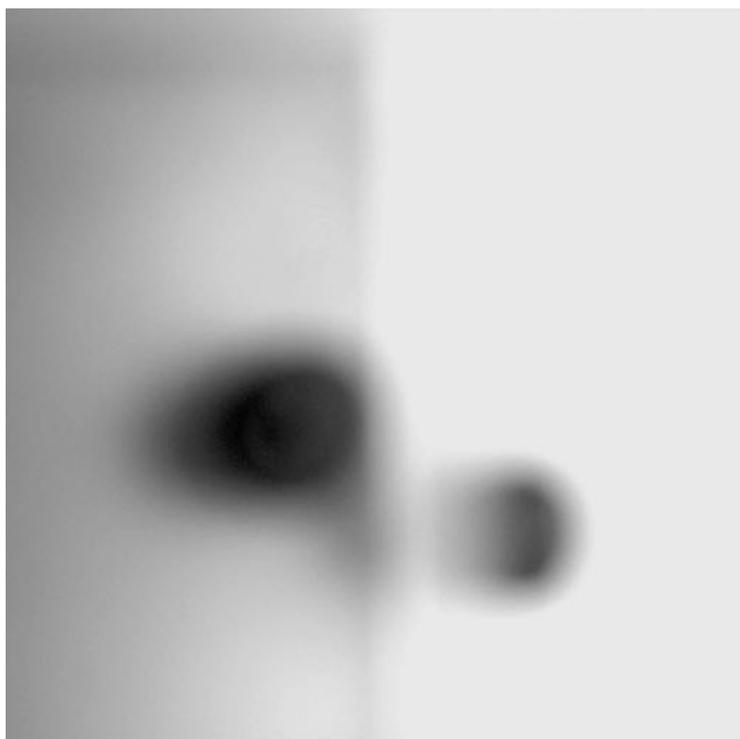


Fig. 33 – Louise Madalosso. *Objetos*, 2018. Fotografia 1, 631 x 631 px. (Acervo pessoal)



Fig. 34 – Louise Madalosso. *Objetos*, 2018. Fotografia 2, 631 x 631 px. (Acervo pessoal)



Fig. 35 – Louise Madalosso. *Objetos*, 2018. Fotografia 3, 631 x 631 px. (Acervo pessoal)

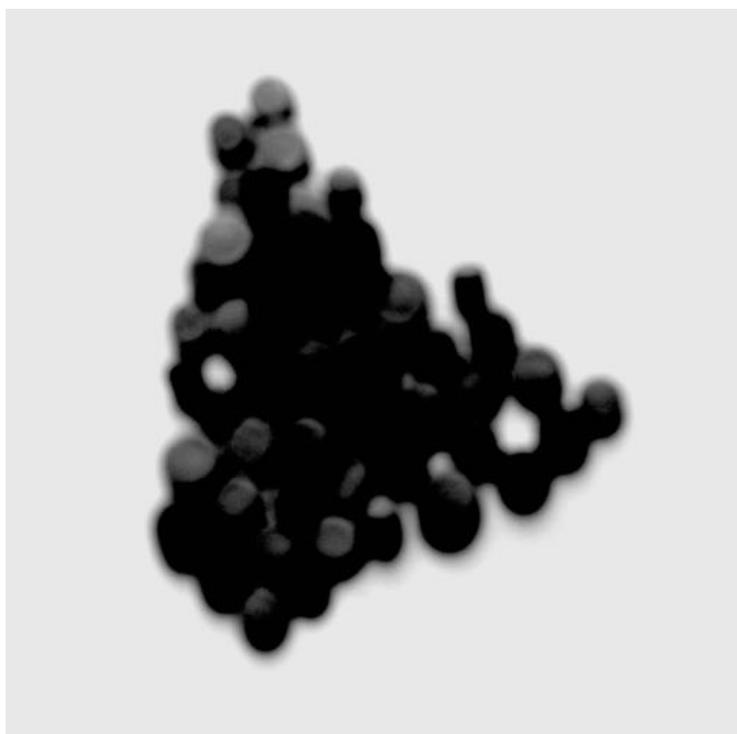


Fig. 36 – Louise Madalosso. *Objetos*, 2018. Fotografia 4, 631 x 631 px. (Acervo pessoal)

Na inevitabilidade do diagnóstico existencial para um fim poético, como uma via cíclica a respeito da materialidade do corpo, *Objetos* aproveita da mesma matéria usada para a fotografia anterior, mas agora parte da premissa de codificar sua forma por meio de imagens opacas, como efeito colateral do aparelho visual exposto em intensidade à luz.

3.3 TEMA SUSPENSO 3: *VOLANTES*

O significado de *Volantes*, também conhecido como *moscas volantes*, faz referência às minúsculas partículas de vítreo³⁷ condensado por diferentes índices de refração que se encontra dentro das camadas do olho, quando o vítreo se contrai refratam a luz ou causam sombras na retina ocasionando pequenas manchas no campo visual.

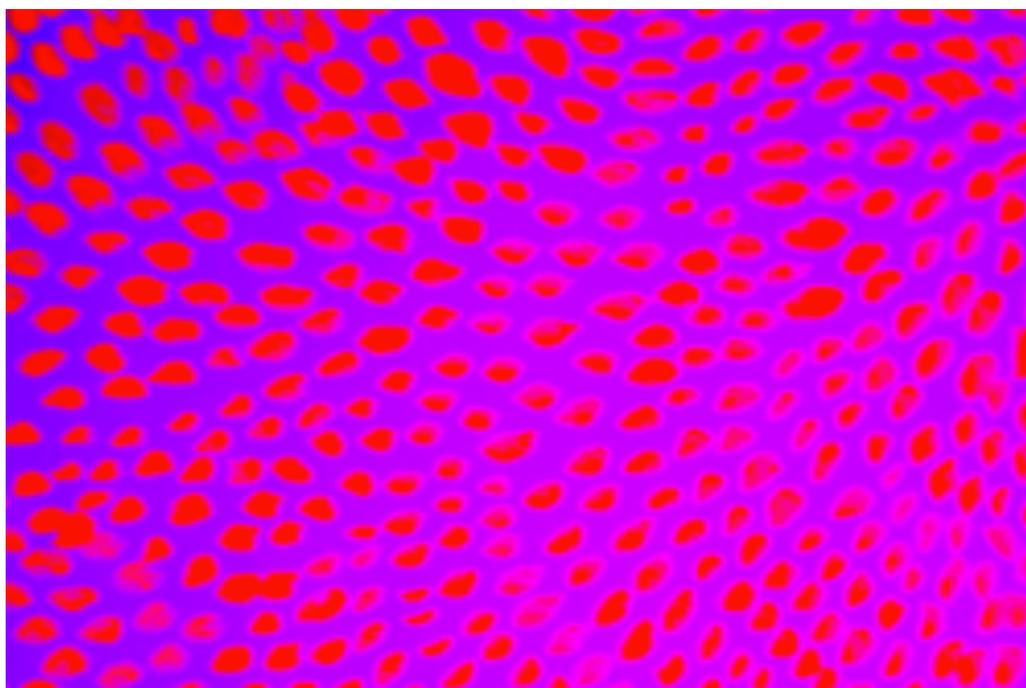


Fig. 37 – Louise Madalosso. *Volantes 1*, 2018. Pintura digital, 800 x 531 px. (Acervo pessoal)

³⁷ Vítreo, humor vítreo ou o corpo vítreo do olho, é a substância viscosa e gelatinosa, formada por uma substância semilíquida, fibras e células, encontrada no segmento posterior, entre o cristalino e a retina, sob pressão, de modo a manter a forma esférica do olho.

Em *Volantes*, ao digitalizar ou virtualizar a imagem resultante de um processo que parte da construção manual carrega em si a intenção de expor e exaltar a fragilidade do gesto corriqueiro e valorizar as imperfeições da mancha frente à dimensão vetorial das imagens que pertencem ao universo da multimídia. *Volantes* parte da investigação de elementos pictóricos que exercem sobre os olhos certa tensão enérgica, através da saturação da cor. Com a utilização de pigmentos fosforescentes sobrepostos pela luz neon, a câmera fotográfica registra a imagem que resulta do processo de repetição do gesto.

Sua disposição é organizada de maneira aleatória e informe, de modo que cada depósito de tinta é singular dentro do mesmo conjunto. Com a digitalização da imagem, a densidade líquida dos depósitos de tinta é contrastada por meio da edição para deixar evidente o caráter gráfico da imagem com a tridimensionalidade do papel.

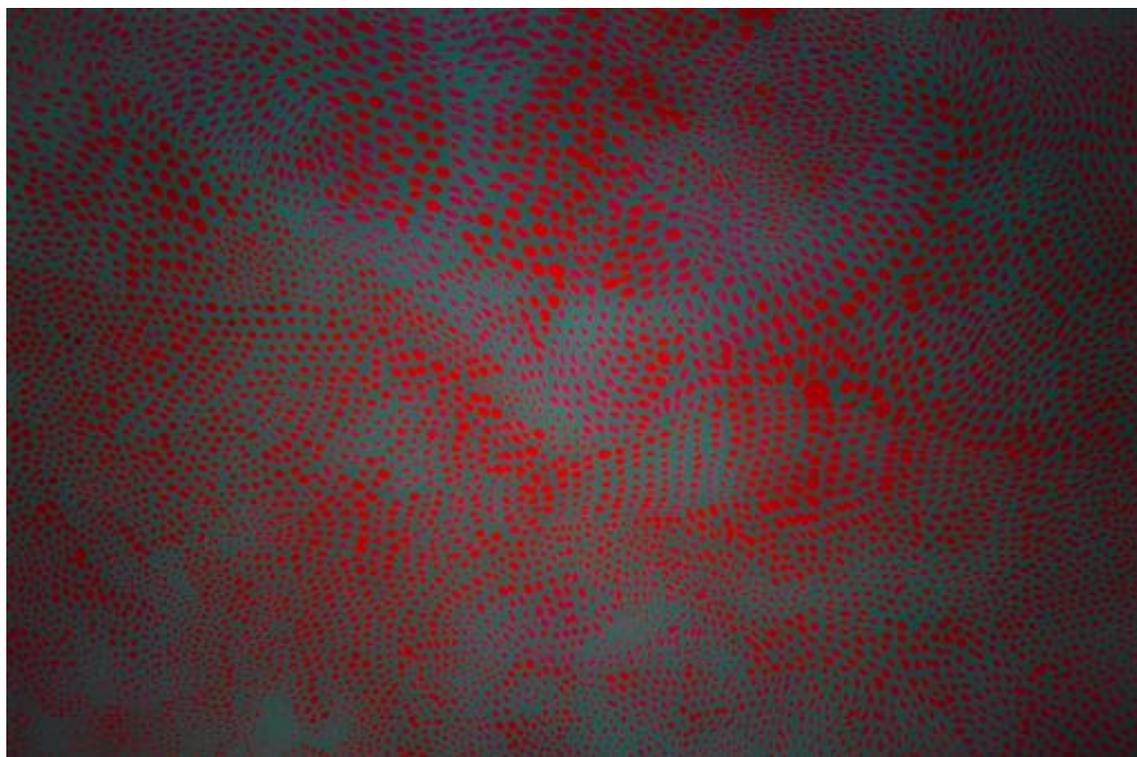


Fig. 38 – Louise Madalosso. *Volantes 2*, 2018. Pintura digital, 5176 x 3445 px. (Acervo pessoal)

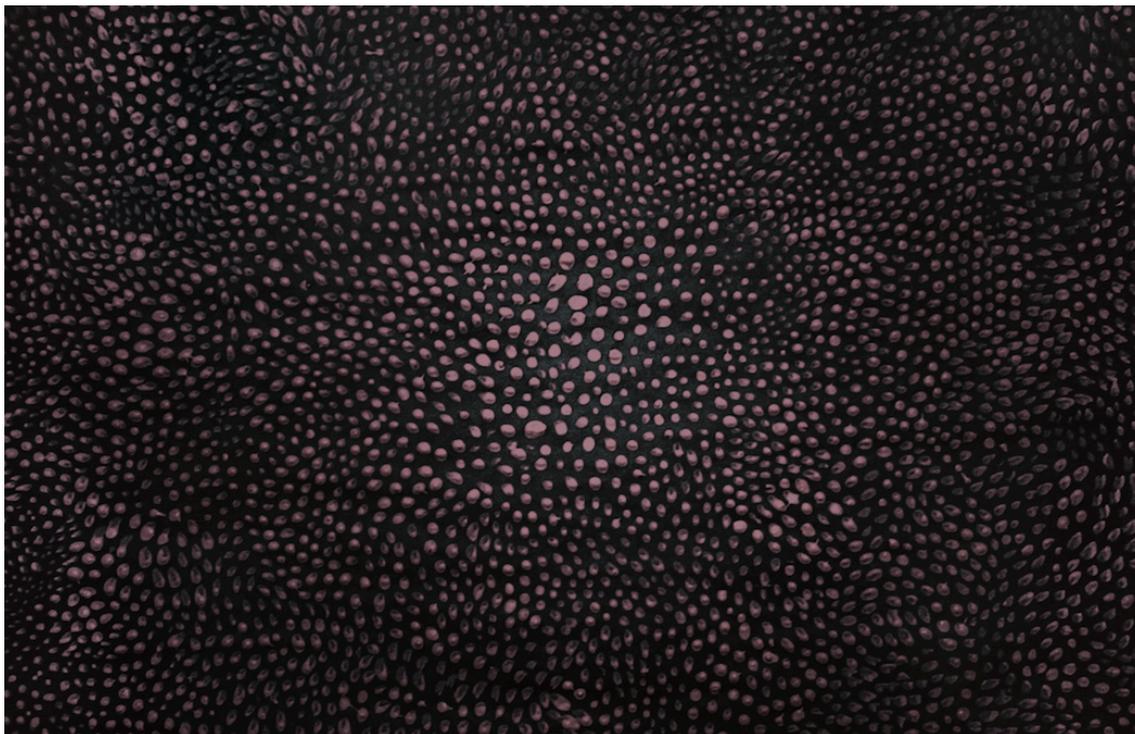


Fig. 39 – Louise Madalosso. *Volantes 3*, 2018. Pintura digital, 5176 x 3445 px. (Acervo pessoal)

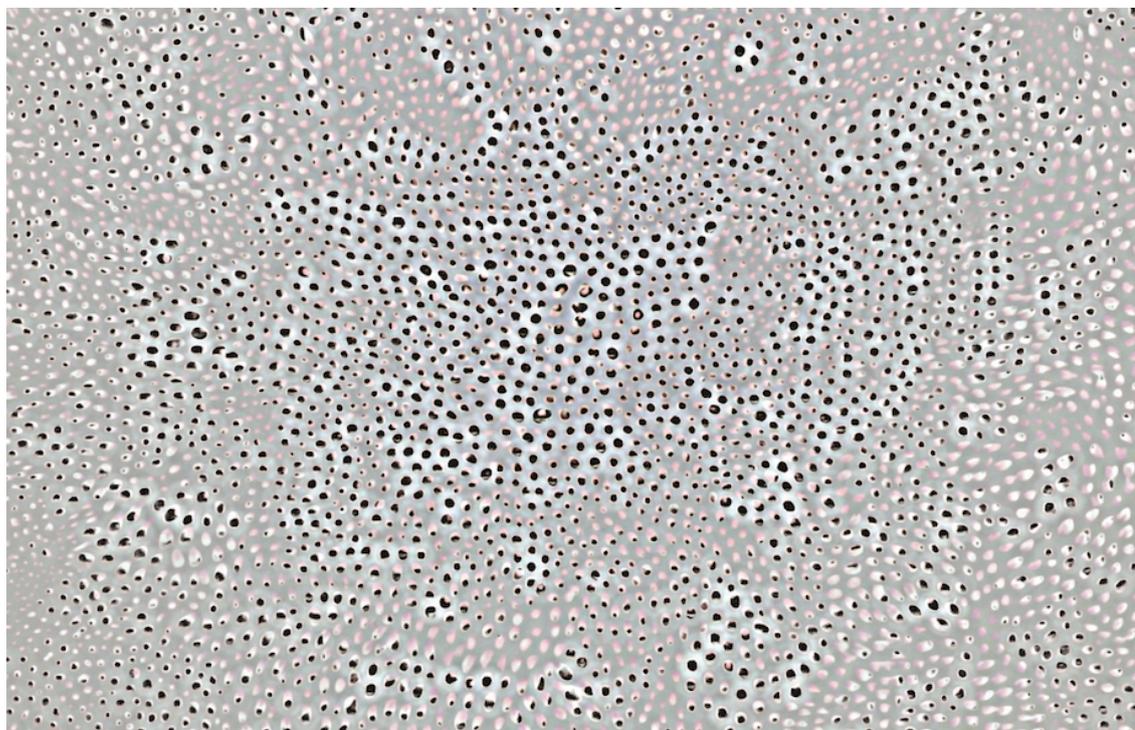


Fig. 40 – Louise Madalosso. *Volantes 4*, 2018. Pintura digital, 5176 x 3445 px. (Acervo pessoal)



Fig. 41 – Louise Madalosso. *Volantes 5*, 2019. Fotografia 1, 4616 x 3456 px. (Acervo pessoal)



Fig. 42 – Louise Madalosso. *Volantes 6*, 2019. Fotografia 2, 4616 x 3456 px. (Acervo pessoal)

Em sequência, as peças *Volantes* 5 e 6 são extensões da mesma tensão visual, mas como imagens capturadas pela câmera fotográfica durante um percurso à deriva, onde a paisagem revela-se fragmentada por uma malha sintética disposta nas janelas de um transporte público.

É nesse momento da investigação que é possível perceber a pré-disposição dos trabalhos para oscilar das qualidades que caracterizam a imagem fotográfica para a exaltação da cor em contraste da *Pop-Art*, enquanto resgata diretamente para sua composição qualidades que derivam da arte Barroca sugerida através da distribuição dos elementos intrínsecos à imagem.

Segundo Chomsky³⁸, a linguagem é um objeto orgânico, conforme os sentidos vão sendo estimulados e as habilidades psicomotoras vão sendo adaptadas às suas gerações, perpetuamos em nosso código genético, a potência virtual³⁹ da comunicação. Sendo assim, não seria difícil deduzir que o mesmo poderia valer para os conjuntos de imagens figurativas e abstratas, pois oscilam características comuns do acúmulo de registo e são suspensas no tempo relativo da virtualidade.

Da mesma forma que a estrutura da linguagem evoca imagens que possam transferir significantes, quando as linhas estruturais das narrativas não se modelam, em função do tempo e do movimento, a qualidade dos afetos subjacentes da vivência podem propor abstrações como caso isolado.

3.4 TEMA SUSPENSO 4: *TEMA*

Por ser uma linguagem comum entre os meio de comunicação, a música é facilmente assimilada aos mais diversos contextos culturais. Neste trabalho, o som configura-se na manifestação de uma qualidade de afeto que reflete os limites entre realidade e ficção. Pois, apesar dos registos que evidenciam o objeto do trabalho, somadas ao contexto espetacular e simulado por uma narrativa abstrata, a massa

³⁸ Avram Noam Chomsky (Filadélfia, 1928): Linguista e cientista cognitivo, desenvolveu conceitos a respeito do processo cognitivo no campo da linguagem moderna.

³⁹ Virtual: do latim medieval *Virtuale* ou *Virtualis*, significa virtude, força ou potência. Termo abordado em diversos campos das ciências.

sonora deixa de ser música (fundamentos teóricos) e passa a ser um registo performático para dissimular a sua qualidade formal como linguagem.

Isto posto, através do improviso sobre o teclado do piano, técnica que faz referência ao modo de construir os primeiros ambientes sonoros cinematográficos, a narrativa desse tema musical comunica o percurso de uma qualidade de afeto. No entanto, como o som é desassociado de uma imagem visual, a identidade dessa qualidade de afeto assume o anonimato enquanto representação da figura do corpo do performer, se designa através do registo sonoro, os fragmentos que indicam o movimento mecânico da ação. A partitura da narrativa musical segue o sistema de escrita que representa o tempo e o som através de números e símbolos, para tanto, foi utilizado um software de transcrição por onde foi possível converter o som em registo. Justapor as práticas prosaica e poética constrói o ritmo presente na narrativa e evidenciam as derivações de vivência a partir da sua vibração espacial. O caráter sintético do prosaico, contém em si, a ausência de elementos de saturação, através da ausência de elementos de adorno que resgatam a contemplação como um fim. Essa *ausência* está diretamente ligada ao objeto-conceito dessa investigação prática, como conceito efêmero.

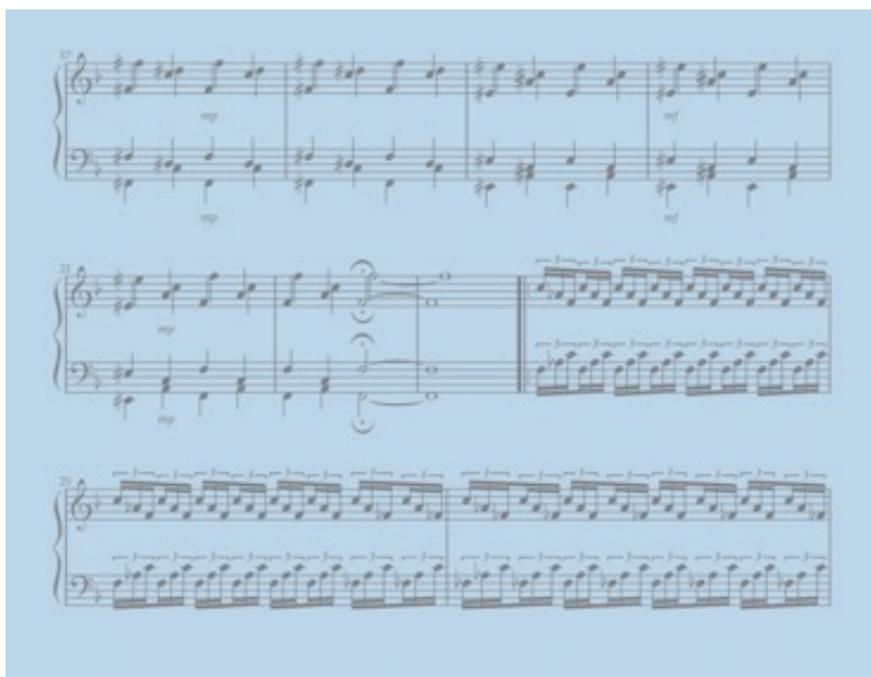


Fig. 43 – Louise Madalosso. Fragmento 1 da partitura de *Tema*, 2019.(obra completa no anexo).

Para aproximar a experiência do ato performático, como conceito efêmero e de amplitude espetacular, deve ao sensacionalismo barroco, a ampliação das forças perceptivas que se encontram na disposição espacial para ressaltar sua característica dramática. Esta técnica é recorrente no audiovisual na intenção de propor ao espectador a imersão de suas percepções através dos efeitos sonoros e superar o plano bidimensional da imagem em movimento.

O registo em forma de partitura desvincula a reprodução do tema à ação do autor, bem como não cria limites à sua interpretação. Esse trabalho parte da intenção de que a obra se desenvolva na dimensão de seu caráter abstrato e conceitual, ao partilhar da lógica da narrativa literária. A repetição evoca a condição de catarse para preencher o vazio com elementos efêmeros e subverter o valor desses elementos da sua composição material para atribuir sua representação como qualidade simbólica.



Fig. 44 – Louise Madalosso. Fragmento 2 da partitura de *Tema*, 2019.(obra completa no anexo).

Como ação do corpo e no resgate de uma memória afetiva, a composição sonora contribui para esse conjunto de trabalhos, o caráter espetacular de uma lembrança qualquer fim imersivo. Como uma brincadeira infantil de fazer sombra com as mãos para projetar as formas de um pássaro, foi disposto sobre os teclados do

piano, o movimento dos dedos que se assemelham ao bater das asas de um pássaro ou inseto. Com as duas mãos sincronizadas, as articulações são estendidas e os movimentos são repetitivos enquanto pressionam teclas que correspondem, em pares, sonoridades melódicas. Na estrutura formal da música, os conjuntos de teclas que correspondem à tradução da linguagem musical, são estruturadas pela repetição das notas.

A interpretação da qualidade de sentimento em *Tema*, sugerem as características de dramatização sonoras designadas aos clássicos de filmes de terror e de romance, os ritmos gestuais e de tempo que traduzem os sentimentos ambíguos de conflito e harmonia. Algumas combinações melódicas são comuns no cotidiano, estamos em contato com inúmeros conteúdos sonoros que sinalizam alguma coisa, seja no trânsito, nos aplicativos digitais, comerciais televisivos e, o que conta para esta investigação, conteúdos midiáticos.

Dentre as características da música comercial, temos a estética como elemento sugestível e a repetição, ambas com efeitos de emoção que contrastam o produto para traduzir, como efeito de desejo tangenciado. Os efeitos de emoção equivalem a uma imagem na memória em forma de som, o que Oliver Sacks chama de *imagética musical*. Segundo o autor, apesar da imagética musical não ser acessível a quem é pouco musical, todos temos essa forma de percepção de forma involuntária, como por exemplo, quando alguém relaciona um fato do passado como uma memória particular a alguma banda sonora. Explica: *Uma forma de imagética musical involuntária relaciona-se com a exposição intensa e repetida a uma determinada peça ou tipo de música.* (Sacks, O. *Musicofilia*, 2007. p.49).

A obra *Tema* é a forma de representar a qualidade de sentimento que resgata, em forma de delírio, elementos da memória afetiva da autora desse trabalho de projeto, para propor uma experiência imersiva. Portanto, a representação sintética da linguagem, abstraída das formas circulares presentes nos registros fotográficos, de ações subjacentes à presença do corpo enquanto ausência, sustentam a dimensão da narrativa de *Tema*, como partitura.

CONCLUSÕES

Os signos que circundam o objeto-conceito desta pesquisa, vão além das características estéticas presentes nos estudos de caso. Enquanto investigação, o processo se desenvolve de maneira contínua, para corresponder às dinâmicas volúveis das qualidades de afeto prosaicas e travestidas de poesia visual.

Os conceitos oscilam de acordo com os fenômenos sociais e psíquicos que afetam as percepções individuais da proponente. Essa condição técnica do fazer artístico implica na materialidade do objeto artístico, a efemeridade de suas propriedades formais como objeto físico, para revelar através das qualidades de representação simbólica, uma leitura aberta que corresponda à relatividade contextual dos sujeitos que percebem a obra.

O *Delírio*, definição que desqualifica e invalida as propriedades intelectuais e o sentido de lógica, está para esse trabalho como uma via de propor uma reflexão a respeito do processo de catarse. Aristóteles não chegou a desenvolver a noção de catarse como prática poética por considerá-la demasiado supérflua e, sob essa perspectiva, reforça a característica da ação performática como um projeto lógico inaplicável.

Segundo os apontamentos de Halliwell⁴⁰, presentes nessa edição da Poética segundo Aristóteles, ao analisar a extensão do campo semântico de *Katharsis*, o autor aponta sua aplicação como algo comparável à terapêutica médica, e ao passo em apreço da política, é “uma doutrina com a natureza e efeitos psicológicos da experiência emocional da tragédia, e a sua presença na definição mostra que há uma forte dimensão afetiva na teoria aristotélica do gênero”. (p.20). Essa premissa permite desdobrar o conceito de gênero à construção da linguagem, presente nesta investigação, a própria qualidade de representação da linguagem artística, como delirante.

⁴⁰ Francis Stephen Halliwell (1953) é um acadêmico dos estudos clássicos, conhecido pela extensa investigação na literatura e filosofia da Grécia antiga, perpassa pela comédia, principalmente as apontadas por Aristóteles, sobre a poética e a estética da mimese, através de leituras e traduções de documentos da antiguidade.

Apesar desse laço significativo, o objeto-conceito em forma de delírio não é, também, fechada em questões acerca da identidade da proponente do projeto artístico.

Enquanto as referências visuais variam entre obras de outros artistas, tanto visuais quanto literários, a prática também resgata elementos que representam os fragmentos conceituais que derivam da vivência não compartilhada, em forma de registo documental. Os fragmentos contribuíram para a investigação da imagem bidimensional e os efeitos das forças presentes nesses elementos. Sinalizam por meio da qualidade de sentimento, tanto a auto negação da identidade física da autora, quanto as formas delirantes do vazio com suas qualidades de afetos efêmeras. Em conjunto, os trabalhos realizados estão para esses universos múltiplos da linguagem, como dissimulação e mera manifestação poética frente a espetáculo utilitário da comunicação formal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TESES, DISSERTAÇÕES E PROVAS ACADÊMICAS

- Poética - Aristóteles*. (6ª Edição). Tradução do texto grego ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ. Kassim, R. (1965). *Aristotelis de Arte Poetica Liber*. Oxford.(1968). Valence, A.M. (Tradução). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Artaud, A. *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. (1ª Edição). Fernandes, A. (Tradução e Notas). Lisboa: Sistema Solar. (2018).
- Arnheim, R. (2001). *O poder do centro: Um estudo da composição nas Artes Visuais*. Costa, M.E. (Tradução). Lisboa: Edições 70.
- Arnheim, R. (1980). *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Faria, I.T. (tradução). São Paulo: Cengage Learning. (2011).
- Bachelard, G. (1942). *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. (1ª Edição). Danesi, A. P. (Tradução). São Paulo: Martins Fontes. (1989).
- Caznok, Y.B. (2008). *Música: entre o audível e o visível*. (2ª Edição). Rio de Janeiro: FUNART.
- Certeau, M. (1998). *A invenção do cotidiano*. (3ª Edição). Petrópolis: Editora Vozes.
- Cunha, S.R. (2016). *A sociedade anômica: um estudo da ordem na política internacional*. Lisboa: Chiado Editora.
- Chiodetto, E. (2006). *Rodrigo Braga: identidade e transfiguração*. Projeto Portfólio. São Paulo: Itaú Cultural.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1972). *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Varela, J.M., Carrilho, M.M. (Tradução). Lisboa: Assírio & Alvim. (2004).
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1*. (4ª Edição). Neto, A.G., Costa, C.P. (Tradução). São Paulo: Editora 34 Ltda. (2006).
- Departamento de Publicações The Museum of Modern Art. (Publicação). (2012). *MoMa Highlights*. Egreja L., Brandão, I.F. (Tradução). República de Malaysia. (Impressão). Nova Iorque: The Museum of Modern Art.
- Derdik, E. (2010). *Disegno. Desenho. Designo*. (2ª Edição). São Paulo: Editora Senac.
- Estupinyà, P. (2019). *Como funciona o cérebro*. (1ª Edição). National Geographic: Edição Especial Ciência. Portugal.

- Harari, Y.N. (2018). *Homo Deus: História Breve do Amanhã* (8ª Edição). Amaral, B.V. (Tradução). Amadora: Elsiene.
- Fortes, H.F.S. (2006). *Poéticas Líquidas: a água na arte contemporânea*. São Paulo: Tese de doutoramento apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. ECA-USP.
- Foucault, M. (1999). *A problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Tradução de Vera Lúcia Aveliar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense.Universitária.
- Gombrich, F.H. (2008). *A História da Arte*. (16ª Edição). Cabral, A. (Tradução). Rio de Janeiro: LTC. (2008).
- Gombrich, F.H. (2007). *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação*. (4ª Edição) *Art and Illusion*. (Título Original). Barbosa, R.S. (Tradução). São Paulo: Martins Fontes.
- Lévy, P. (1998). *As Tecnologias da Inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Costa, C. I. (Tradução). São Paulo: Editora 34.
- Lévy, P. (2009). *O que é virtual?*. Costa, C. I. (Tradução). São Paulo: Editora 34.
- McLuhan, H. M.(1969). *Os meios de comunicação como extensões do homem: undertanding media*. Pignatari, D. (Tradução). São Paulo: Editora Cultrix. (2000).
- Pedrosa, I. (2013). *Da cor a cor inexistente*. (10ª Edição). Rio de Janeiro: Editora Senac.
- Rolnik, S. (2006). *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*. In: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Lygia Clark: da obra ao acontecimento. São Paulo.
- Sacks, O. (2007). *Musicofilia: Histórias sobre a Música e o Cérebro*. Coelho, S., Pereira, M.S. (Tradução). Antropos: Relógio D'Água Editores. (2008).
- Salles, C.A. (1992). *Crítica genética: uma introdução*. São Paulo: Editora da Pontifícia Universidade Católica – EDUC.
- Santaella, L. (2007). *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense.

AUDIOVISUAL

- Auslander, P. (2013). *A performatividade da documentação*. Revista digital. Disponível em: <https://performatus.net/traducoes/perf-doc-perf/>

Braga, R. (2017). *Ilha-Lago*. (Fotografia). Disponível em: <https://www.rodrigobraga.com.br/Ilha-lago>

Braga, R. (2017). *Organismos*. (Fotografia). Disponível em: <https://www.rodrigobraga.com.br/Organismos>

Daldry, S. (Diretor). (2003). *As Horas*. (Filme). *The Hours*. (Título Original). Boyle, P. (Edição). Estados Unidos.

Folman, A. (Diretor). (2013). *O Congresso Futurista*. (Filme). *Kongres futurologiczny de Stanislaw Lem* (Baseado). Bridgit Folman Films Gang (Animação). França, Israel, Alemanha, Bélgica, Luxemburgo e Polônia (Coprodução).

Queirós, A. (Produtor e Diretor). (2014). *Branco Sai, Preto Fica*. (Filme). Brasil.

WEBSITES

Lem, S. (1971). *O Congresso Futurológico*. Portfólio Digital. Polônia. Disponível em: <https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/kongres-futurologiczny/90-wprowadzenie-kongres-futurologiczny>

Rolnik, S. (2005). *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*. Núcleo de estudos da subjetividade da Pontifícia Católica de São Paulo: Campinas. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>

Smrekar, M. (2014). *I Hunt Nature and Culture Hunts Me*. Le Nadir, Bourges, França. Disponível em: <https://www.majasmrekar.org/k9-topology-i-hunt-nature-and-culture-hunts-me>

Stuart, S. *MY LONELINESS IS KILLING ME*, 2015. Portfólio digital. Disponível em: <http://stuartsemple.com/project/sonic-youth-3/>

Trier, L.V. (Produtor e Diretor). (2011). *Melancholia*. (Filme). Nordisk Film. Dinamarca.

X, Márcia. (2003). *Alviceleste*. (Registro de obra). Disponível em: <http://marciart.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=25>

X, Márcia. (1997). *Soberba*. (Objeto). Disponível em: <http://marciart.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=25>

ANEXOS

TEMA

Partituras

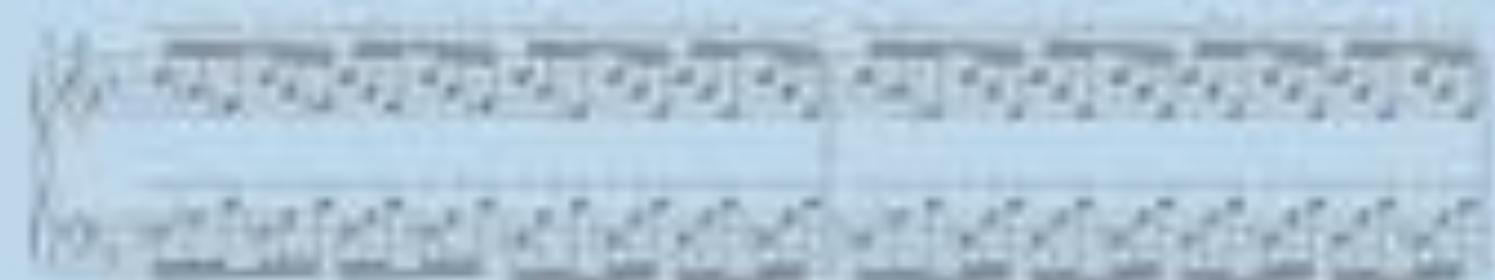
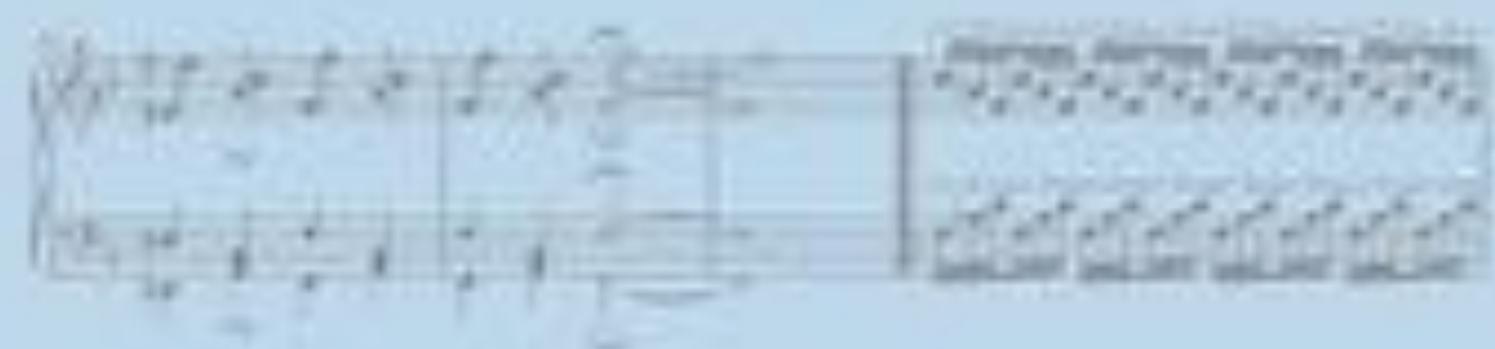
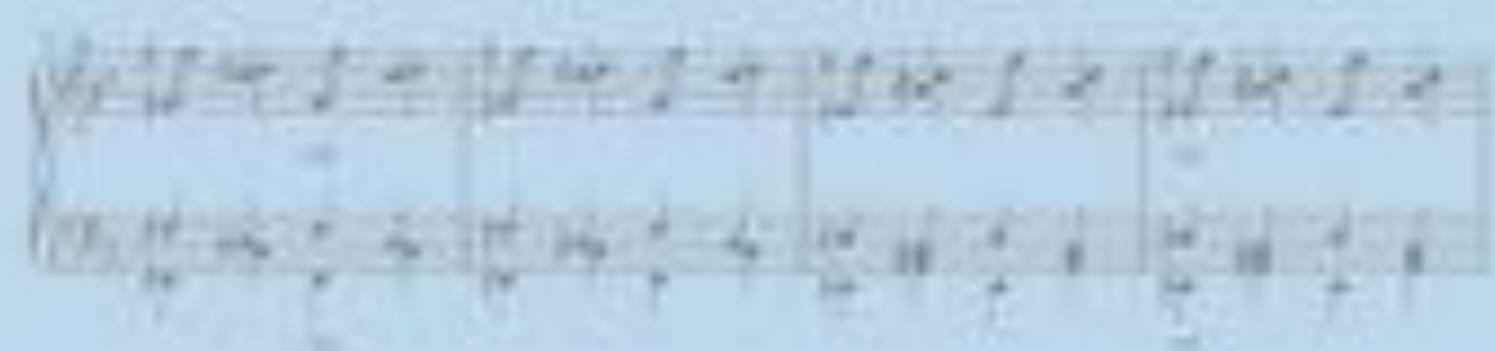
TEMA
Parte I

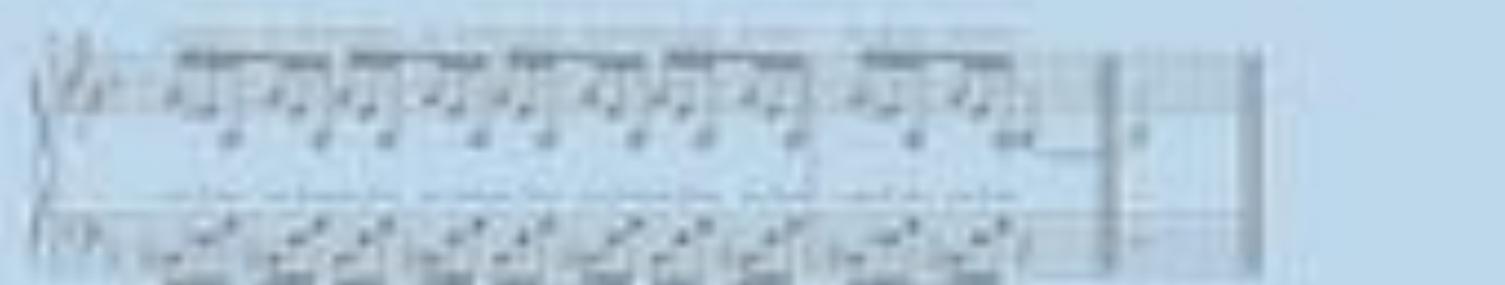
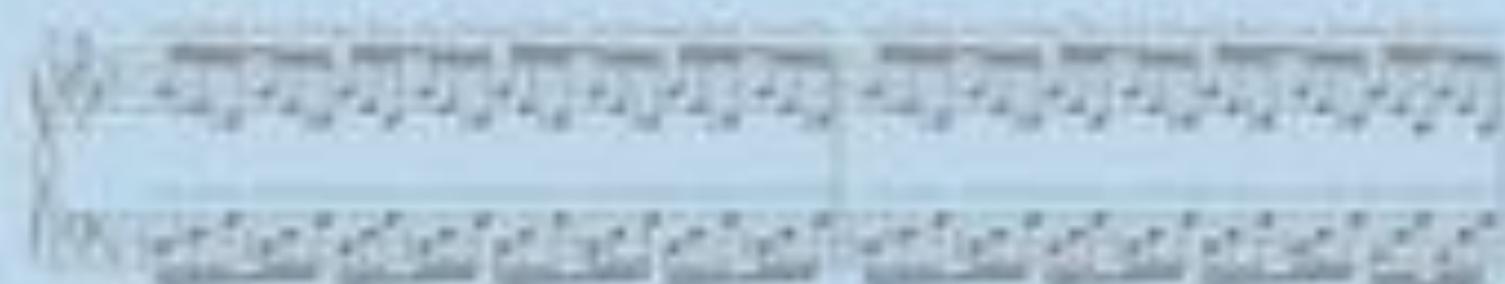
The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the musical piece with two staves. The upper staff maintains the melodic line, and the lower staff continues the accompaniment. The notation includes various note values and rests.

The third system of the score shows the continuation of the melody and accompaniment across two staves. The musical structure remains consistent with the previous systems.

The fourth and final system of the score concludes the piece with two staves. The melodic and accompaniment lines are clearly defined throughout the system.





TEMA
Parte II

2.18

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a bass clef, and a bottom staff with a bass clef. The music is in 2/4 time. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The bottom staff contains a bass line with quarter notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It follows the same three-staff structure as the first system. The melodic line in the treble staff continues with similar rhythmic patterns. The accompaniment in the middle and bottom staves maintains the established harmonic and rhythmic foundation.

Third system of musical notation, concluding the piece. The treble staff shows a final melodic phrase. The middle and bottom staves provide a concluding accompaniment. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the first system. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, an alto clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The treble staff contains several measures of music with notes and rests. The alto and bass staves contain rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, an alto clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The treble staff contains several measures of music with notes and rests. The alto and bass staves contain rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, an alto clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The treble staff contains several measures of music with notes and rests. The alto and bass staves contain rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, with some rests.

TEMA
Parte II

And.

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, bass, and a lower bass staff). The music is in 4/4 time and begins with a dynamic marking of *And.* The first staff contains a melodic line with a fermata over the first measure. The second staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The third staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The first staff continues the melodic line with a fermata over the second measure. The second and third staves continue the accompaniment and bass line from the first system.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The first staff continues the melodic line with a fermata over the third measure. The second and third staves continue the accompaniment and bass line.

The image shows a handwritten musical score on a four-staff system. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a melody with a slur over the first two measures. The second staff is an alto clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, containing a bass line. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, containing a bass line. The fourth staff is empty. The notation is handwritten and somewhat faint.