

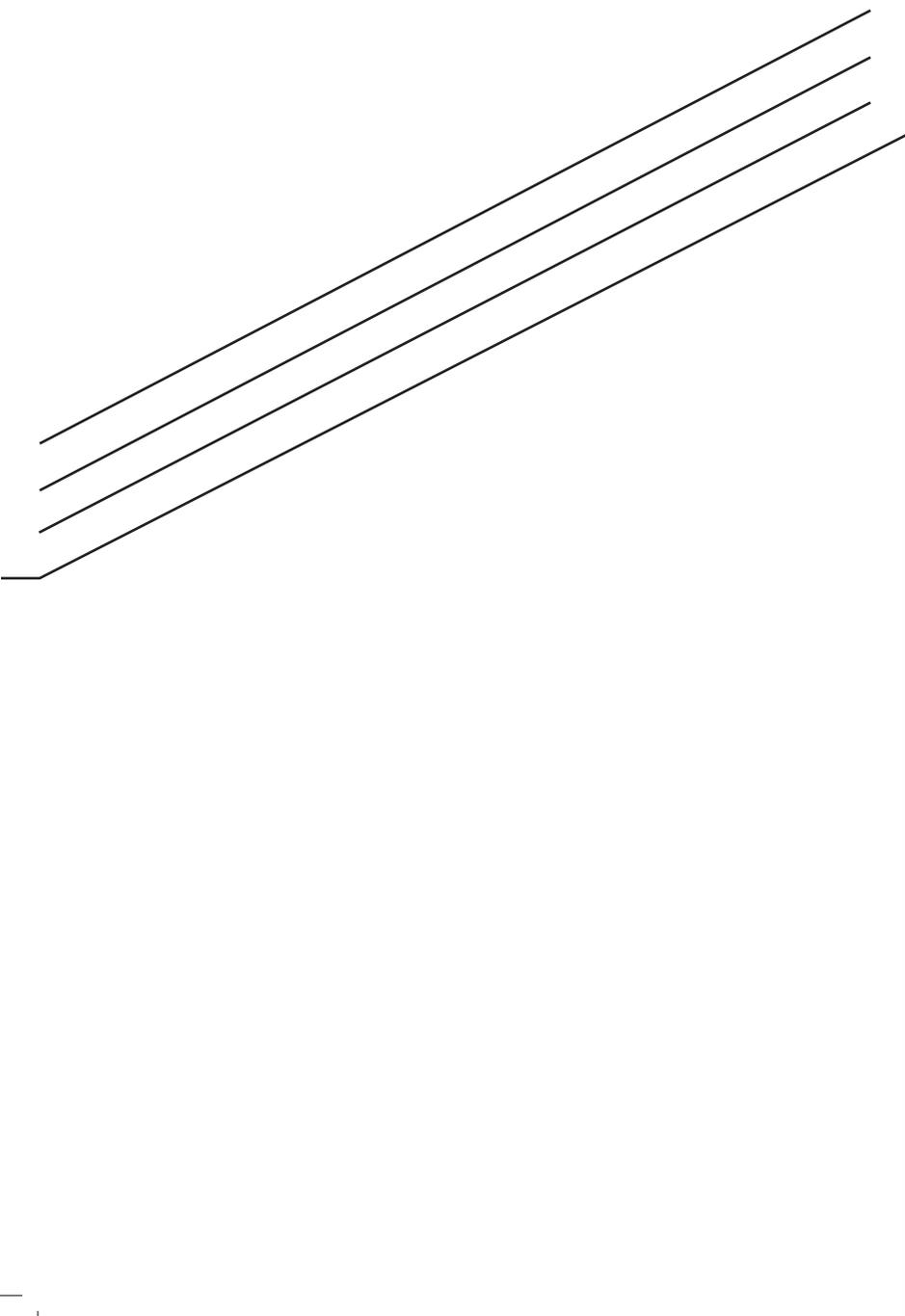
*Livre-se: tornar-se livro.
O livro como rastro do impalpável.*

C565l

Cidrini Filho, Carlos Amadeu Baptista, 1988 -
Livre-se: tornar-se livro. O livro como rastro do impalpável. /
Carlos Amadeu Baptista Cidrini Filho. -- Rio de Janeiro, 2019
128 f.

Orientadora: Irene de Mendonça Peixoto.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Design, 2019.

1. Livro. 2. Design. 3. Experiência. 4. Arte. 5. Poéticas. I. Peixoto, Irene de
Mendonça, orient. II. Título.



LIVRE-SE

{tornar-se livro}

O livro como rastro do impalpável

Carlos Cidrini



*Livre-se: tornar-se livro. O livro como
rastro do impalpável.*

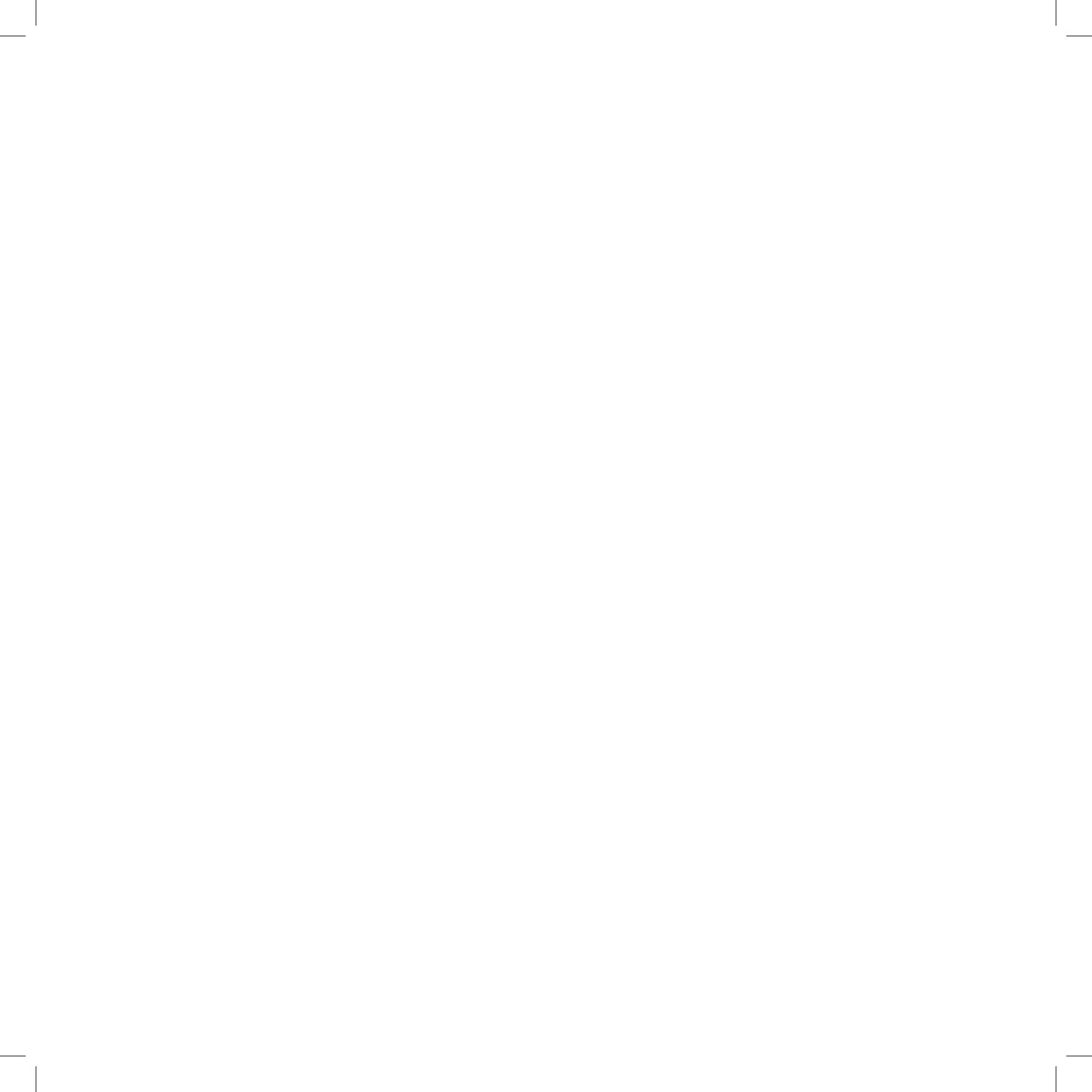
Texto originalmente apresentado ao
Programa de Pós-graduação em Design
(PPGD), Escola de Belas Artes (EBA),
Universidade Federal do Rio de Janeiro
(UFRJ) como requisito da obtenção do título
de Mestre em Design.



DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a todos que, assim como eu, se permitem ser dominados pelo sentir. Que encontraram no Design mais do que a profissão ou área de conhecimento: um refúgio para conjugar pensamentos com a liberdade de viver por meio da experiência.

Em especial dedico à minha mãe, que me apoia mesmo sem entender o que eu faço – fica tranquila, mãe; às vezes nem eu entendo e isso é bom. É o que me dá a liberdade de estar aqui pensando.



AGRADECIMENTOS

Esta dissertação não seria possível sem os encontros que o universo, por meio das suas energias e movimentos, foi capaz de promover. É a estes encontros que quero agradecer.

Apesar de já ter sido citada na dedicatória, agradeço à minha mãe. Nada em minha vida seria possível sem os sacrifícios que ela fez por mim ou sem os empurrões que me deu quando eu mesmo já não acreditava em mais nada.

Agradeço às ações afirmativas sem as quais eu não teria chegado até aqui. Ao PROUNI, que custeou minha formação, e ao CIÊNCIA SEM FRONTEIRAS, que me proporcionou uma visão diferente do que é o design e expandiu meu conhecimento e minha vivência, desembocando nesta pesquisa científica.

Aos amigos agradeço por acreditarem e tomarem parte na minha loucura: um louco sozinho é só um louco, mas se alguém acreditar nele pode acabar virando artista.

Agradeço à minha eterna Profa. Dra. Edna Cunha Lima, que me apresentou a pesquisa em design e sempre me incentivou a pensar.

Agradeço ao encontro com minha orientadora, Profa. Dra. Irene Peixoto, encontro esse que foi a semente principal deste estudo. Irene viu em minha vontade de pensar as relações, meu encanto pela filosofia e em minha inquietação a vontade de unir pensamento, design e arte, de ser livre criativamente. Ela não só assumiu como também alimentou essa vontade, embarcando comigo nessa viagem criativa.

Por fim agradeço à Escola de Belas Artes da UFRJ e ao corpo docente do PPGD, que assumiu meu projeto em sua complexidade. Talvez meus pensamentos não pudessem se manifestar em outro tempo ou lugar.



Sumário

PRÓLOGO: SEMENTES 13

INTRODUÇÃO 25

OS CAMINHOS DO PENSAMENTO 33

Características do mundo contemporâneo 34

Design e filosofia 36

Arte, design, isso tudo e um pouco mais 39

LIVRO: O CAMINHO ATÉ AQUI 45

Livro-experiência: oralidades, gestualidades
e outras manifestações rituais 46

Livro: Objeto do design 49

Relação livro-arte: meio artístico e liberdade 51

Papel do livro neste experimento 52

O EXPERIMENTO 57

Elementos materiais do experimento 60

O experimento artístico 71

Aquilo que NOS passa 74

Resíduos e reimagem 78

O livro-presença: palpável, sensível e extrassensível 79

Permanência e efemeridade 82

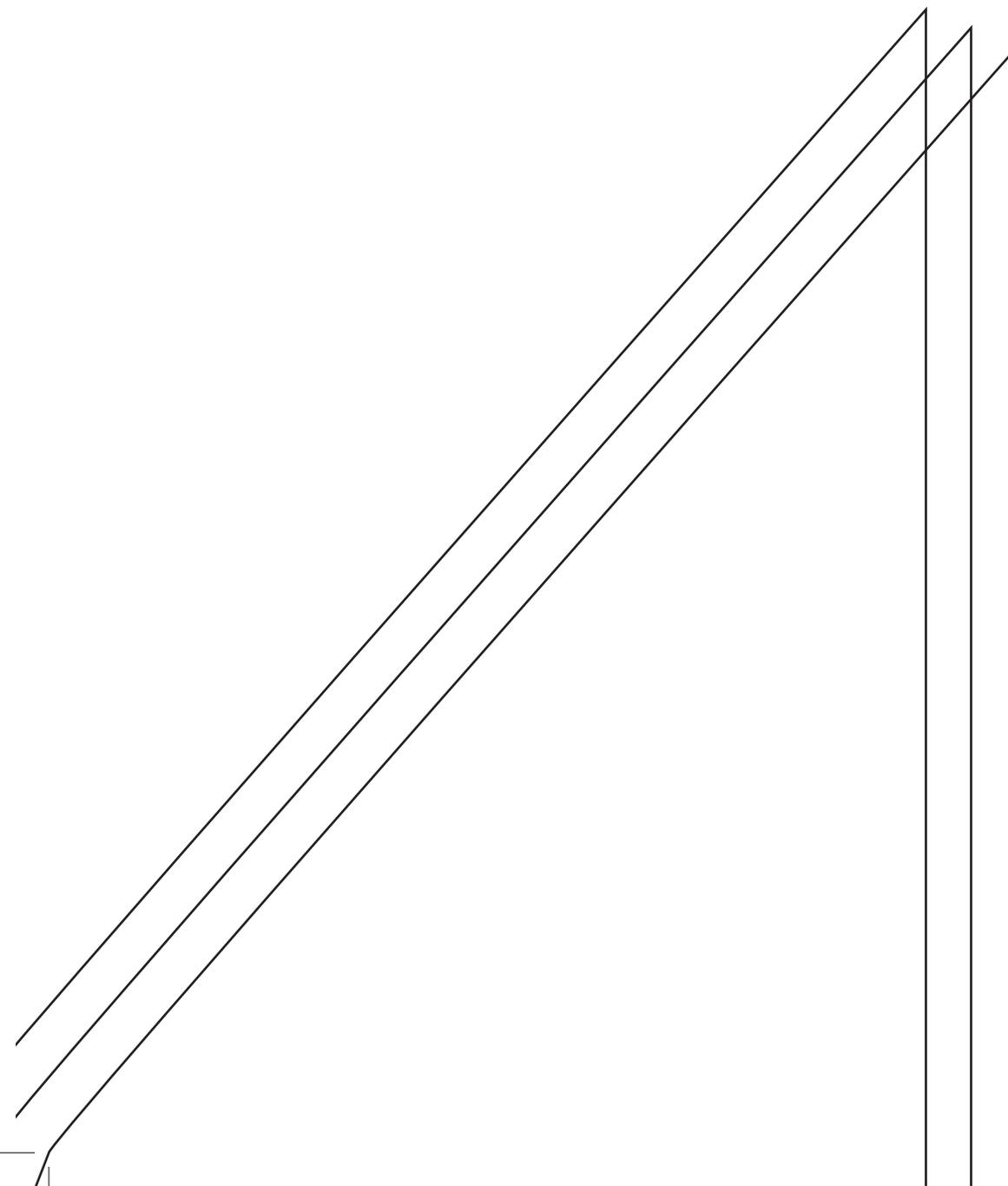
O livro-presença visto pelo outro 85

(IN)CONCLUSÕES 93

ANEXO I – PEQUENOS RELATOS 97

REFERÊNCIAS 125





Prólogo

Sementes

PRÓLOGO: SEMENTES

Há alguns anos, em 2014 mais especificamente, tive a oportunidade de ser aluno do artista plástico Amador Perez, e tal experiência foi de extrema importância na formação do meu pensamento enquanto designer-artista.

O título que me dou acima é fruto de um exercício de maturidade e aceitação em relação aos meus confrontos com os formalismos de minha trajetória acadêmica no design gráfico. Reconheço e acolho a minha atuação híbrida nas fronteiras da arte e do design, hibridismo este que será percebido ao longo desta dissertação.

Uma das aulas do Amador tinha como tema o autorretrato – todos os exercícios envolviam de alguma forma a representações de nós mesmos. Não era sempre da forma clássica, olhando para o espelho e tentando ser fiel à nossa imagem. Pelo contrário – eram representações que iam além da forma, envolviam o olhar, o se perceber ou se imaginar; fosse através de um desenho cego, em que se podia olhar para o espelho, mas não para o papel ou fosse desenhando um objeto de afeto e devoção que é tão você mesmo quanto o reflexo visto no espelho. Esses exercícios despertaram em mim uma curiosidade, uma afinidade sobre a questão da expressão, sobre como os sentidos transpassam a matéria, a forma ou a técnica.

Ao final da disciplina toda a turma foi convidada a apresentar a versão individual de um autorretrato que não precisava ser uma representação formal do aspecto físico de si próprio, podia ser qualquer outra expressão de si mesmo, de outras camadas mais intensas.

Encontrei na expressão artística a possibilidade de romper a fragilidade dos meus pensamentos e refazer as minhas ligações entre o sensível e o imaterial através da geração de objetos de afeto que traziam em si a minha imagem impressa, mas que, muito além disso, serviam de passagem para que o espectador fizesse a sua própria viagem imaterial e extrassensível. As questões sobre as relações entre o sensível e o extrassensível serviram de combustível para alimentar o meu processo artístico.

Foi também nessas aulas em que comecei a entender que, mesmo partindo de algo pessoal como um autorretrato, a arte traz em si essa capacidade de gerar universalidades e de trazer o outro para dentro de seu plano, tornando-o agora parte integrante desse intercâmbio de sensações.

O resultado do meu autorretrato foi um tecido-sudário de 2 m que, pendurado no teto, trazia em si a minha imagem (figura 1), a imagem do artista “carimbada” e que permitia que o espectador passasse no meio dele. O que fica desta obra não é a matéria nem o processo, mas a ideia de que o contato entre o corpo, a tinta e substrato, mais do que a imagem do corpo, criam uma via de acesso para uma existência incorporeal que possibilita despertar outros pensamentos, reflexões e sensações. É esse aspecto imaterial da obra de arte que vai interessar a esta pesquisa e que será discutido ao longo deste trabalho.



Figura 1

Outra aula trazia o livro como objeto de investigação. Em um curso de design era de se esperar ver tal objeto recebendo tamanha atenção, porém, ao contrário do que se pensava, não era uma aula técnica sobre o livro, e sim um artista propondo a designers que se libertassem de seus próprios dogmas ao interagir e subverter o classicismo do livro. Éramos convidados a experimentar o livro em diversos aspectos (figuras 2 e 3).



Figura 2



Figura 3

Os livros-objeto e os livros de artista já davam conta de transgressões como essas há muito tempo, mas ali não interessavam as classificações – interessava o exercício, a experiência e a relação com aquele ícone do design: o livro.

Ficam as lembranças de desafiar os livros: sua essência, seu conteúdo, fisicalidade, forma, propósito e liberdade. Foi o começo de uma dança nas fronteiras da arte e do design subvertendo e liberando o livro de suas clássicas concepções, mais que isso, libertando minha atuação como designer de pensamentos preconcebidos e me permitindo cortejar o hibridismo como campo de atuação.

Fui convidado então a propor minha própria versão de livro, sem apego a formatos ou conteúdos, um exercício de liberdade. Podia chamar de livro aquilo que considerasse livro dentro do meu processo.

A ideia de interatividade sempre me despertou fascínio, não no sentido digital-virtual, como é amplamente presente nos dias de hoje, mas na interatividade física: corpo, matéria, pensamento e expressão. Trazia em mim a vontade de dar ao outro a possibilidade de se reconstruir através do meu trabalho e, impregnado desses pensamentos, nasceu o “Quero” (figuras 4 e 5), um livro de poesia concreta.



Figura 4

Um apanhado de vontades expressas em quadrados de papelão: de um lado um desejo, do outro uma mancha de tinta, e cada um que “brincava” com aquele livro fazia dele seu, sendo sempre um livro novo toda vez que era usado. Nunca foi o mesmo livro duas vezes.



Figura 5

Não é em vão que vos ofereço estes lampejos de memória, não são apenas saudosismo daquelas interessantíssimas. aulas Eles foram sementes de muito do que se vê refletido na viagem poética proposta por esta pesquisa.

Da junção da possibilidade de imprimir meu próprio corpo no “sudário” com a liberdade do livro experienciada no “Quero” nasceu esse desejo de ver o livro não apenas como expressão das minhas vontades, mas também como expressão de vontades de outras pessoas que se dispusessem a embarcar nesse caminho de poesia e afecção.

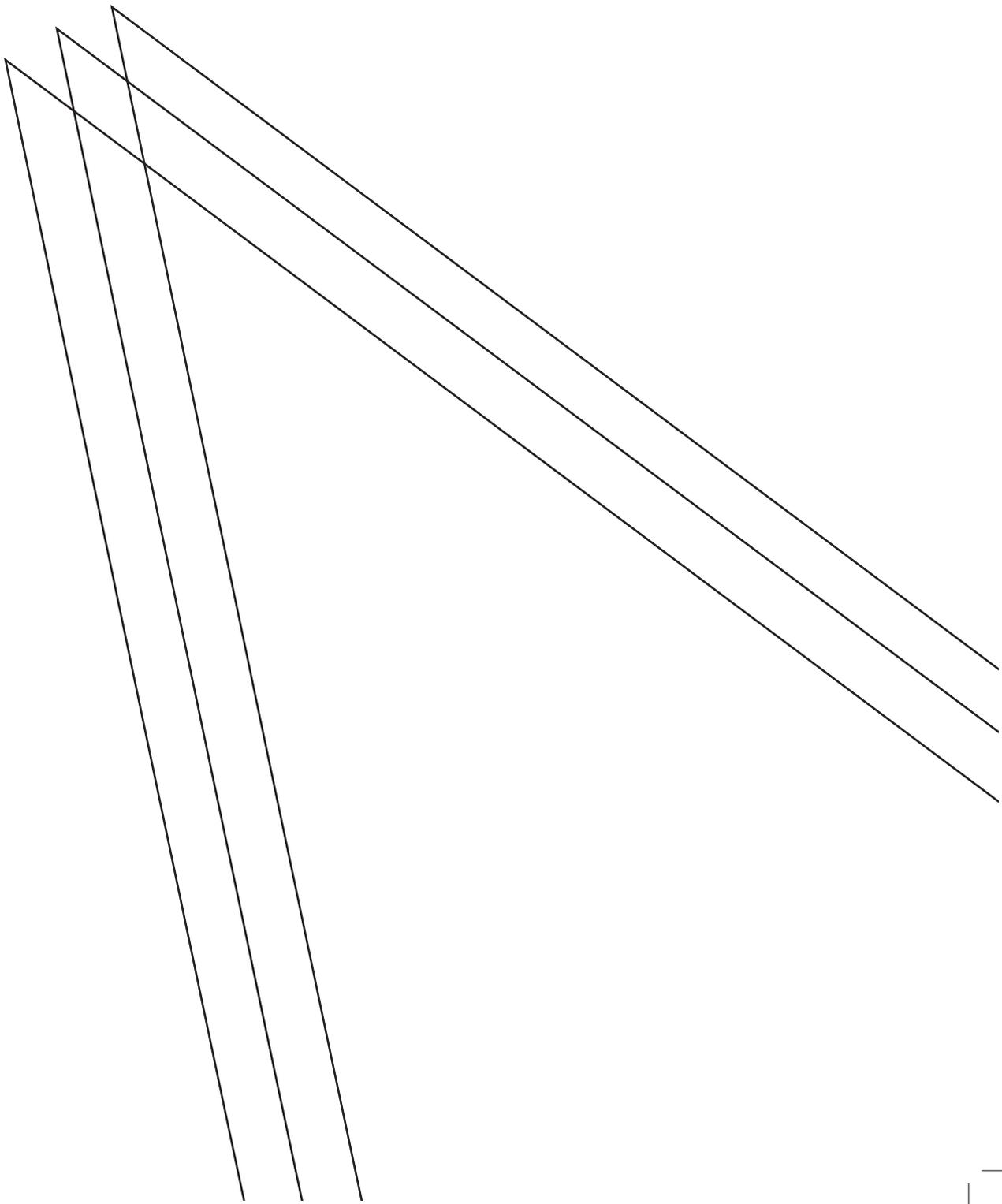
Essa primeira experiência na fronteira arte-design – a possibilidade de ver o livro fora de seu papel clássico, ter podido ver na mancha de tinta um rastro extrassensível e esse começar a entender a possibilidade de acesso que a arte de quem a encontra – tudo isso fez parte da construção das minhas ideias e culminou nas investigações artísticas a que seguiram esta pesquisa.

Alguns acontecimentos como os aqui relatados são daqueles que ficam guardados na memória; eles nos atravessam e deixam marcas, sementes, que ficam ali sendo nutridas pelo tempo e pelo olhar, pelas palavras e ocasiões, apenas aguardando o solo fértil, o encontro adequado, onde possam enfim germinar.

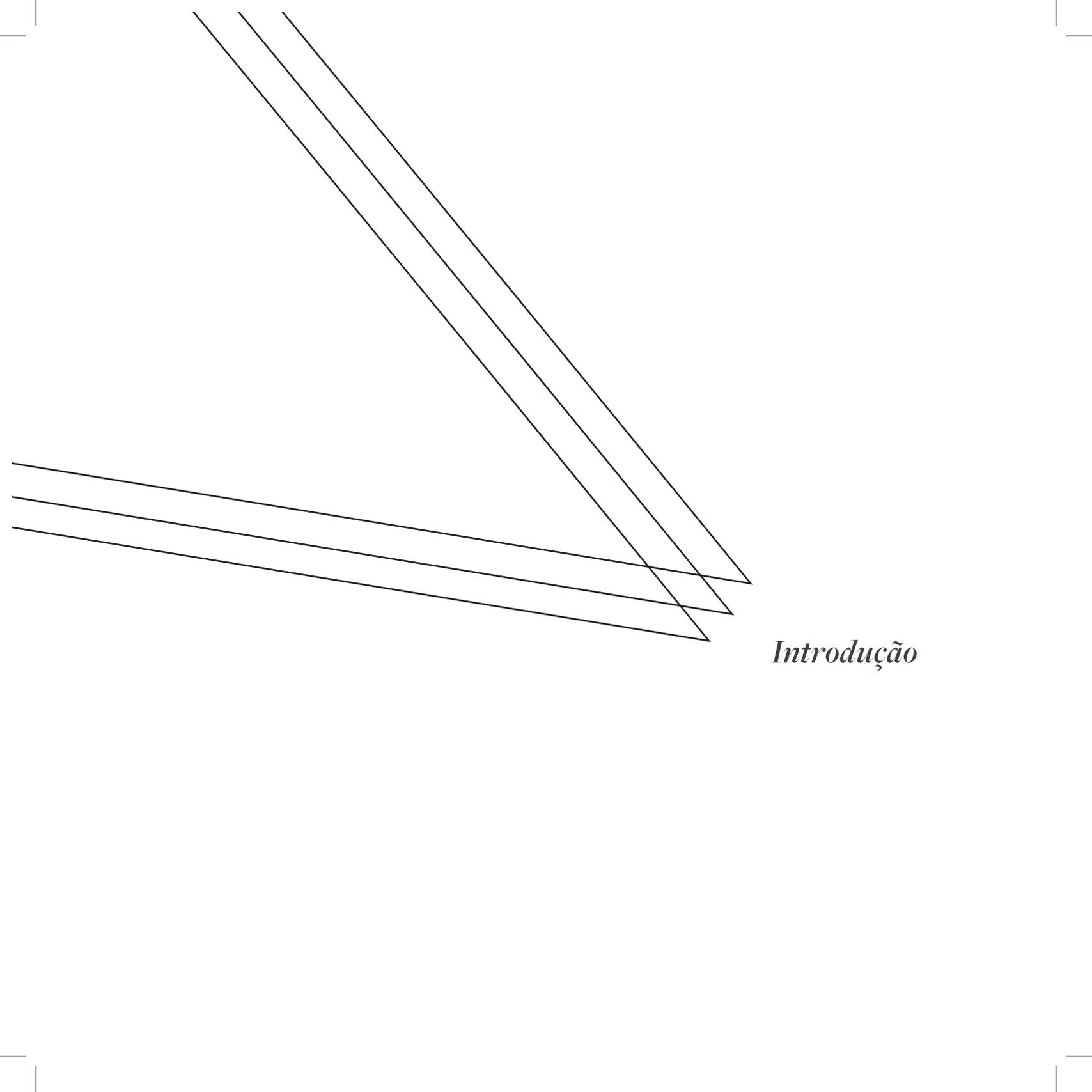
A dissertação que se segue é fruto de um desses encontros, é uma pesquisa teórico-prática que aspira investigar com liberdade e leveza as relações entre Experiência, Arte, e Design, no (não) limite do poético.

Prólogo
Sementes









Introdução

INTRODUÇÃO

A pesquisa que se segue só se torna viável quando situada nas poéticas permitidas e encorajadas pelo design frente à sua relação com a contemporaneidade. Despojado dos limites e da rigidez obsoleta, o que será encontrado à frente é fruto de um pensamento que assume o caráter híbrido desta disciplina e que por isso tira proveito das afinidades de cada área correlata para adensar este trabalho.

As relações entre design, arte e filosofia são estreitas e isso fica claro na forma que escolhi trabalhar o texto. É partindo desse interesse de explorar relações e encontrar possibilidades que minha curiosidade de pesquisador encontrou espaço para investigar de que maneiras esse tempo e esse comportamento de relações poderiam acrescentar ao campo de conhecimento.

Introdução

Para o desenrolar dos experimentos e levantamentos teóricos deste trabalho escolhi delimitar um objeto como fio condutor dos pensamentos, para que por meio dele pudesse discorrer e investigar as inquietações que trazia em minha mente. O livro se coloca como esse fio condutor para esta pesquisa a partir da minha vivência e do meu interesse profissional pelos desafios que vêm se pondo diante deste, que é um objeto icônico do design enquanto disciplina.

Qual seria o papel do livro em um mundo onde a informação pode ser difundida de tantas formas? Como poderíamos redesenhar o livro impresso de modo a mantê-lo vivo frente à invasão digital? Essas questões se revelaram um tanto quanto técnicas

e talvez deslocadas quando confrontadas com o que descobri ser o meu real interesse com este objeto.

Apelando às minhas memórias afetivas e às minhas experiências essenciais (aquelas que não estavam ligadas nem com forma nem com conteúdo) encontrei um caminho para o livro que está intimamente ligado ao pensamento contemporâneo e ao design, e que encontrou na poética e na arte suas linhas condutoras.

Ao deslocar o livro de suas funções-padrão e propô-lo como “lugar” de experiência, abri um leque de possibilidades e aspectos de trabalho e de pesquisa. A partir de agora eu podia investigar a fisicalidade do livro, sua relação com as pessoas, e aquilo que ele causaria independente de forma ou conteúdo.

27

Foi quando percebi que, na verdade, este projeto (que começou por conta do meu interesse por livros) tinha ganhado um aspecto mais amplo: o livro agora era parte de algo maior; o livro, enquanto lugar, nos faz pensar sobre a questão da experiência, e por ter escolhido a arte e a poética como linguagem acabei por extrapolar as dimensões materiais.

A questão inquietadora deste projeto atualizada passa a ser “Como o livro, liberto de predefinições, pode servir de plataforma de experiência, para que alguém se transforme por meio da arte, e por meio dela se projete para além do material?”

Tal questão, agora muito mais poética instigante, acompanhada dos encontros que aconteceram ao longo desta pesquisa, deram origem ao experimento que é uma das bases deste trabalho. Graças à natureza teórico-prática deste projeto me é permitido transitar entre experimento e teorização com liberdade, indo e vindo e possibilitando-os mesclarem-se e complementarem-se sem pesá-los mais ou menos importante. Foi assim que se deu o desenvolvimento desta pesquisa: o antes e o depois entre teoria e prática não são explícitos; é um ciclo, um influencia o outro e os dois se afetam mutuamente.

Como metodologia foi utilizada a aplicação recorrente do experimento, acompanhado por grupos distintos, e o levantamento teórico, cruzando as percepções observadas durante as aplicações e as teorias como alimento para as minhas próprias ideias.

Introdução

Os resultados e caminhos adotados neste trabalho são frutos de encontros que resultam em movimentos de pensamento e que, assim, me possibilitaram desenvolver esta pesquisa. Com o referencial teórico não foi diferente: os autores que trago, em sua maioria são contemporâneos e de alguma forma carregam em seus trabalhos essa poesia necessária para dialogar com o tema.

O texto foi estruturado em três capítulos, de forma a conduzir o leitor pelo caminho do pensamento construído, o contexto, os elementos, até que fizesse sentido, por fim, apresentar o experimento.

No primeiro capítulo é apresentado o contexto em que se dá o experimento: a contemporaneidade. Com o auxílio de autores como Danto, Agamben e Deleuze farei uma reflexão sobre a complexidade do nosso tempo, a permeabilidade das fronteiras do pensamento e como isso influencia no desenvolvimento deste projeto. É também neste capítulo que será apresentada a relação entre os três principais campos de pensamento nos quais irei transitar durante o texto: Arte, Design e Filosofia.

A filosofia de Deleuze irá permear toda esta pesquisa, e neste ponto inicial ela apresenta a importância das relações. No campo do design, comentários sobre os textos de Rafael Cardoso e Daniel Portugal ajudam a trazer o design mais para perto dessa realidade contemporânea; já as relações com o texto de Rosalind Kraus sobre ‘campo ampliado’ permitem o avanço na leitura, fazendo essa mistura poética e estabelecendo o hibridismo como paradigma para o desenrolar deste trabalho.

29

O segundo capítulo falará brevemente sobre o livro e o que me levou a adotá-lo como objeto expoente neste trabalho, com o auxílio de autores como Chartier e Agamben. O que se verá não é um panorama histórico, não caberia tal levantamento em um trabalho como este. No entanto, lançarei um olhar sobre o livro que busca identificar outros aspectos, que dizem respeito à sua materialidade, ao seu uso, a como ele influenciou na vida das pessoas, como por vezes ele demonstrou fazer parte de características rituais, ou seja, sua relação com o mundo de um ponto de vista menos histórico e mais em busca da experiência. É também neste capítulo que investigarei mais sobre a relação entre livros e arte.

O terceiro capítulo deve ser de todos o mais importante. É nele que está descrito o experimento com textos e imagens e, mais que isso, é lá que serão apresentadas as relações que foram despertadas a partir do encontro desta prática com as teorias estudadas.

Será ao longo dele que explorarei os aspectos filosóficos do experimento artístico – o que é necessário para que a experiência aconteça; para isso contarei com a ajuda das reflexões de Larrosa sobre a questão da experiência. Irei também propor uma relação de autoria entre mim, a pessoa que participa do experimento e o objeto criado. É neste ponto que reafirmarei os pensamentos levantados sobre as dimensões palpáveis e imateriais deste experimento. Mais uma vez, com o auxílio de Deleuze, será investigado o que torna o objeto criado um bloco de sensações e sua relação com o mundo e com o outro sob o ponto de vista da arte.

Introdução

É ainda neste capítulo que dissertarei sobre os aspectos da arte que perpassam a materialidade, sobre duração e a relação entre arte, matéria e tempo, e concluirei este capítulo com a relação entre a obra e o espectador e como o olhar que busca o estranhamento tem o poder de reavivar e recriar.

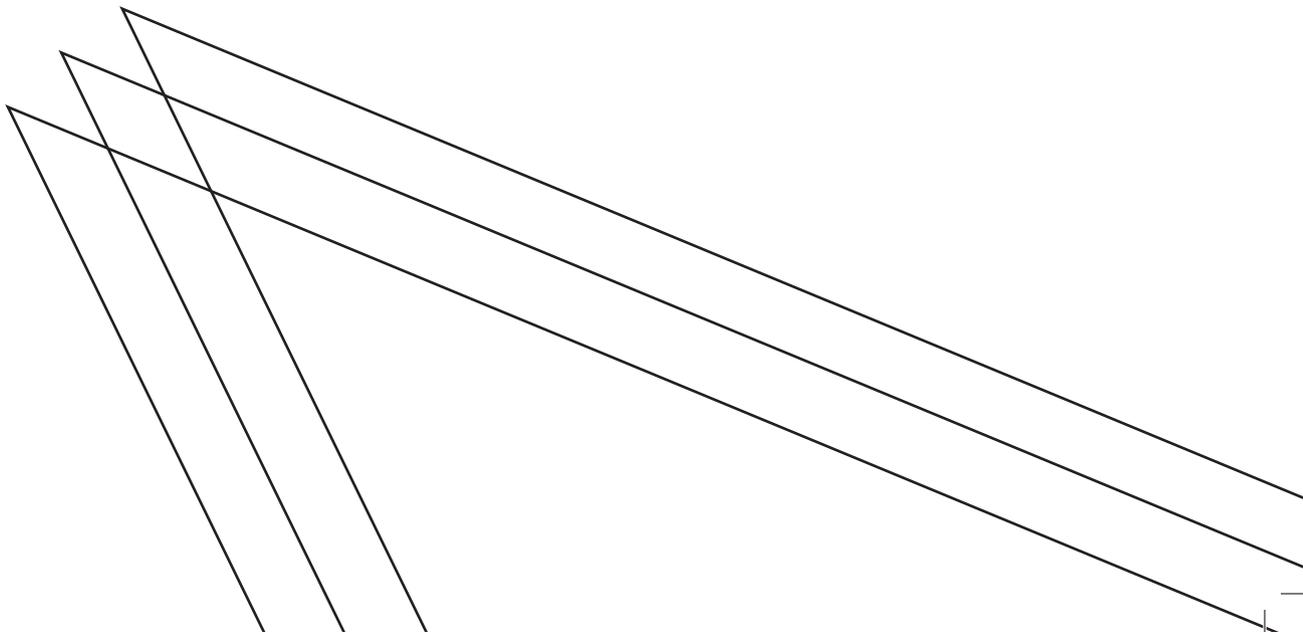
Na conclusão, que carinhosamente apelido de (In)conclusões, apresento breves pensamentos e aprendizados tirados desse processo. Uma vez que este texto foi sendo escrito e revisto simultaneamente às aplicações dos experimentos, muitas das conclusões estão dissolvidas ao longo do trabalho.

Por ter escolhido um estilo de escrita mais compacto e coerente com a metodologia do projeto, escolhi não detalhar no corpo do texto nenhuma das apresentações dos experimentos feitos, restringindo-me a expor o que era necessário para criar as conexões com as teorias e pensamentos. No Anexo I, apresento de maneira um pouco mais objetiva uma breve descrição de cada uma das aplicações.

O que espero do leitor é que acompanhe meus pensamentos nesta viagem poética, não para aceitá-los, mas para que, ao testemunhar o meu caminho, desperte seus próprios movimentos de pensamento.

Boa leitura!

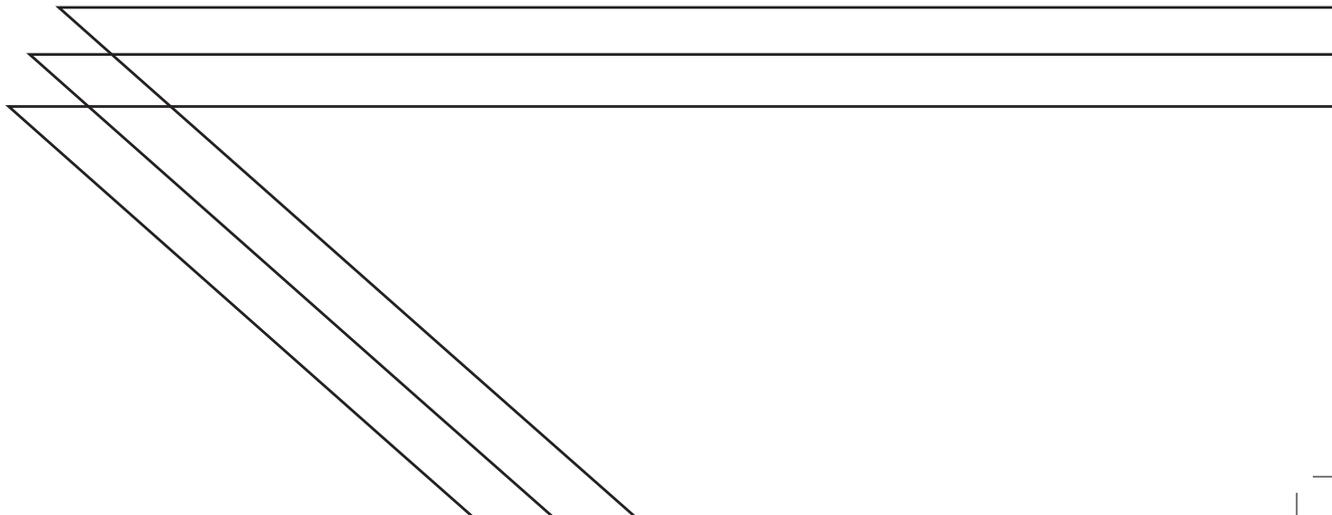
...





Capítulo 1

*os caminhos do
pensamento*



OS CAMINHOS DO PENSAMENTO

CARACTERÍSTICAS DO MUNDO CONTEMPORÂNEO

O pensamento contemporâneo propõe fronteiras difusas, multidisciplinares, e encontra sua beleza e potência não na análise fria de seus componentes à luz da razão, mas sim nas relações inquietas entre coisas e acontecimentos. É na tensão desses encontros que costumamos sentidos para a nossa existência.

De acordo com Danto (2006, p. 6), “é característico da contemporaneidade – mas não da modernidade – um início de maneira insidiosa, sem slogan ou logotipos, sem que ninguém tivesse muita consciência do que estivesse acontecendo”. Portanto, não há uma passagem clara da modernidade à pós-modernidade, mas, de todo modo, nosso foco não é o cunho histórico desses termos, e sim as possibilidades e aberturas que essa realidade nos proporciona.

*Os caminhos
do pensamento*

Quando falo de contemporaneidade, não me refiro a um período nem a um estilo artístico “Da mesma forma que ‘moderno’ não é simplesmente um conceito temporal, significando, digamos ‘o mais recente’, tampouco ‘contemporâneo’ é um termo temporal, significando tudo o que esteja acontecendo no presente momento.” (DANTO, 2006, p. 28)

Isso leva ao ponto que mais me atrai ao trabalhar a ideia do pensamento contemporâneo: complexidade e multiplicidade. Ainda que o novo complexo de

práticas que substituiu a modernidade não seja uma unanimidade (DANTO, 2006, p. 5), foi a partir dessas duas características inegavelmente perceptíveis que desenvolvi este projeto.

O pensamento contemporâneo é fundamentado nas relações, nos encontros e na capacidade expansiva gerada por esse entrelaçamento de existências em rede. As certezas dão lugar às conexões e os *status* definitivos se permitem dissolver, reafirmando a potência dos acontecimentos.

Segundo Agamben, faz parte do ser contemporâneo a atitude de questionar seu próprio tempo. Considero essa linha de pensamento muito importante porque uma das intenções deste projeto é levantar questionamentos sobre práticas correntes, movimentar o pensamento enquanto olhamos para as artes, o design e a filosofia, não na intenção de mera especulação teórica, mas para desafiar as certezas, gerar relações e expandir nosso entendimento sobre o mundo.

Em seu ensaio “O que é o contemporâneo?” (2009) Agamben fala da contemporaneidade como uma inconformidade com o próprio tempo, como um deslocamento que encontra no presente uma potência de devir. Essas percepções trazidas pelo filósofo são importantes para mim à medida que dialogam diretamente com o que entendo como acontecimento artístico dentro do meu projeto. Levo a experimentação adiante, tirando partido da liberdade proporcionada por nosso tempo.

DESIGN E FILOSOFIA

As noções de conjunção e aproximação são também parte das características da pós-modernidade. Deleuze e Guattari são intercessores para muitos dos pensamentos trazidos ao longo deste escrito, mesmo que não sejam diretamente vistos como pensadores sobre a pós-modernidade (PELBART, 2003).

Talvez pela maneira mais abstrata e poética com que Deleuze e Guattari lidavam com o assunto, o papel de examinadores da pós-modernidade foi deixado para pensadores como Bauman, Lyotard, Harvey, entre outros. Porém, nesta pesquisa, me interessou justamente essa abordagem mais poética desenvolvida pelos dois autores, uma vez que é nos limites do poético que trabalho as experiências propostas neste projeto.

*Os caminhos
do pensamento*

Ainda que tenhamos uma diversidade de autores que falam sobre a contemporaneidade e, apesar das diferenças de linguagem, eles se utilizam de modelos de pensamentos para darem conta de explicar um pouco mais sobre a complexidade deste tempo, modelos que acabam de certa forma se relacionando e até mesmo se complementando.

Um desses modelos é apresentado por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, o *RIZOMA* (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

Na biologia, um rizoma é uma estrutura componente em algumas plantas cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto e

transformar-se em um bulbo ou um tubérculo. Este rizoma pode funcionar como raiz, talo ou ramo, independente de sua localização na planta. (<http://www.ufrgs.br/e-psico/subjectivacao/espaco/rizoma.html>)

Deleuze e Guattari partem deste desenho botânico para manifestar o conceito de Rizoma, que é parte da teoria das multiplicidades. O Rizoma deleuziano é um emaranhado de linhas, sem início e sem fim, onde qualquer ponto está conectado a qualquer outro ponto; onde as linhas são potências que apontam para dentro e para fora e que em determinados pontos se concentram efetuando pontos de intensidade, mas sem deixar de constituir o todo. A essas manifestações e efetuações chamamos aqui de agenciamento.

37

Dentro do contexto dessa pesquisa que trata da contemporaneidade e suas influências sobre o design, é possível dizer que o design é também um agenciamento, ou seja, um cruzamento intrincado de diversas linhas e intenções cuja efetuação tangível pode ser de natureza tridimensional (objetos), visual (imagética) ou sensível (sistemas e experiências).

O que quero dizer ao caracterizar a ação criativa do design como um agenciamento “é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente à medida que ela aumenta suas conexões”

(DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 24).

Essa descrição de agenciamento desperta a reflexão sobre o papel do design no mundo contemporâneo, sua capacidade de conexões, e nos faz olhar com mais maturidade e

assertividade para as mudanças que temos visto e ainda veremos no design tanto no campo teórico quanto na prática criativa.

O design na contemporaneidade extrapola a discussão forma-função, excede seu impulso originário de formatar o mundo, não é mais sua preocupação direta ser reprodutível ou estar ligado à indústria; o design(er) contemporâneo pensa as relações entre homem, objetos e mundo. A complexidade da nossa realidade exige uma práxis que é também mais complexa.

Em seu livro “Design para um mundo complexo”, Rafael Cardoso apresenta o design enquanto filosofia, ou seja, matéria-pensante. Maneira de pensar e perceber o mundo. Mas, como o próprio título do livro sugere, Cardoso assume a complexidade de nosso tempo e comenta sobre o design já com esta complexidade como dado posto.

*Os caminhos
do pensamento*

O design é muito maior e mais dinâmico do que qualquer uma de suas manifestações específicas. Trata-se de uma área por demais complexa e multifacetada para caber em qualquer definição estreita, muito menos para ser reduzido à prática de determinado indivíduo ou escola.
(CARDOSO, 2012, p. 238)

No texto citado acima o autor conclui o parágrafo com um certo ar crítico ao academicismo ou à institucionalização do design, seja ela convencionada pela prática de grandes nomes aceitos pelo mercado ou pela teoria de escolas renomadas.

Talvez o design seja resultado de um conjunto de aprendizagens e experiências múltiplas, e, sendo um organismo vivo, não possa ser delimitado tão facilmente. O próprio projeto que aqui se desdobra não seria possível sem essa abertura de pensamento proporcionada por pensadores atentos às questões impostas pela contemporaneidade.

ARTE, DESIGN, ISSO TUDO E UM POUCO MAIS

Uma das preocupações do design enquanto área de conhecimento tem sido sua emancipação, a conquista de uma autonomia. Esse esforço criou uma necessidade de institucionalização, que em alguns momentos atropelou a liberdade criativa do design(er):

Ao longo do século XX, o lado criativo do design foi combatido por um ideário que ansiava firmar a metodologia projetual em bases supostamente científicas, distanciando-a das artes plásticas e do artesanato. Tal postura reflete uma bagagem intelectual positivista, bastante rasa, herdada do século XIX (...) a noção tola de “design não é arte” foi ganhando certo pedigree às avessas, simplesmente por força de tanto ser repetida.

(CARDOSO, 2012, p. 245)

Para a minha reflexão, importam menos os “estatutos” e mais as “relações”. Por isso, começo este trecho lembrando que nesta pesquisa as separações são meras

ferramentas de análise, que as delimitações são precárias e que a difusão de fronteiras faz parte de nosso tempo. Esse é o caminho que escolhi seguir.

E, tendo em vista que ao longo deste trabalho trabalharei com liberdade a possibilidade de ser design, o trecho anteriormente citado serve para lembrar que mesmo as definições e as delimitações são convenções. Escolhi tirar proveito da possibilidade de questionamento ao conduzir meus pensamentos sobre as fronteiras.

Rosalind Krauss, em meados da década de 1980, publicou um ensaio através do

1 qual apresenta o termo “Campo Ampliado”¹. Apesar de ser um texto curto, o material introduziu pensamentos importantes que são ainda hoje discutidos, e que reconfiguram o papel da escultura pós-moderna.

Ou “Campo expandido”, a tradução e a apropriação do termo podem variar de acordo com o autor.

Ela propõe mapear as estruturas deste campo, e mais que isso: encontrar nesta estrutura uma espécie de essência. Por enxergar esse campo como um acontecimento histórico, mais especificamente situado na História da Arte, a autora nos convida a explorar de modo mais profundo as questões envolvidas neste acontecimento.

O artigo de Krauss estuda a relação entre escultura, paisagem e arquitetura, mas fica claro no texto que este é um mapeamento inicial; mais que um estudo aprofundado, o que ela fez foi levantar uma teoria que nos possibilita seguir seu pensamento, conjugando-o com outras áreas de pensamento, no meu caso o design.

Apesar de tratar o “Campo Expandido” como um acontecimento histórico, é proposta também uma forma não convencional de se tratar História, que não está

diretamente associada à cronologia, mas que propôs observar os acontecimentos a partir de suas relações, construindo assim não uma linha do tempo, mas uma lógica interna, uma cadeia de sentidos.

Embora contenha uma sonoridade poética, o termo “campo ampliado” nasce de uma aplicação matemática, de um estudo que Krauss fez aplicando a teoria dos grupos, inserida na álgebra abstrata. Na Grécia Antiga, matemática e filosofia se entrelaçavam, tendo a própria matemática sido uma abstração filosófica institucionalizada. Essa informação se presta a lembrar que tudo é pensamento, e que no fim (ou no início) tudo é feito da mesma matéria-pensante. “Pois se o mundo é definido pelo pensamento, o mundo e nós somos literalmente feitos um à imagem do outro” (DANTO, 2006, p. 8).

Olhando para o estudo de Krauss, notei a sua inquietação ao perceber que a escultura não consegue mais se situar dentro das categorias e parâmetros propostos pelo modernismo e sua objetividade prática de enquadrar e classificar os conhecimentos. Chegou-se a um ponto em que se definia escultura não por aquilo que ela era, mas por aquilo que deixava de ser. Não é paisagem, não é arquitetura, logo é escultura.

Neste ponto, a escultura modernista surgiu como uma espécie de buraco negro no espaço da consciência, algo cujo conteúdo positivo tornou-se progressivamente mais difícil de ser definido e que só poderia ser localizado em termos daquilo que não era. (KRAUSS, 2008, p. 132)

Krauss se utiliza da estrutura esquemática da teoria matemática dos grupos para distribuir e relacionar os elementos paralelos: Paisagem – Não paisagem; Arquitetura – Não arquitetura, gerando uma malha complexa que propõe a servir de plano para situar a escultura pós-moderna.

Apesar de toda a inspiração técnica trazida pela autora, a mim interessa a abertura de pensamento proporcionada pela compreensão desses campos expandidos. É característica da pós-modernidade a lógica imaginal que conjuga “e/ou” ao invés de

“um ou outro”², um projeto não precisa ser arte ou design; há espaço para o híbrido, para o complexo.

O que quero do design neste projeto é que ele assuma sua postura contemporânea, é aceitar que ele é moldado também pelas características de seu tempo e, portanto, mais do que interdisciplinar, termo comumente usado para se falar sobre design, há espaço para um design híbrido, “contaminado”, que se permite não apenas trocar informações, mas absorvê-las sem medo de se descaracterizar.

É notável a necessidade de tornar elástico o conceito de design, a fim de abraçar suas novas manifestações. O termo design, como concebido em sua origem, não dá conta de acolher essa complexidade de manifestações, a não ser que o conceito a que se refere seja alargado.

Reafirmamos como característica do design sua possibilidade conjuntiva de absorver e dar liga, de ser elo, platô de saberes, acceitadamente complexo e maduro

² Esta lógica dialoga com o conceito de Rizoma, comentado no início deste capítulo. Deleuze & Guattari tratam o discurso da conjunção de forma bastante direta: *“Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, Intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’.* Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde você vai? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 48)

ao ponto de abraçar sua história, mas também se assumir no presente como mutante, como contemporâneo.

Assim sendo, fica ressaltada a importância das relações acima do *status quo*. Como enfatizado no texto de Cardoso, “A grande importância do design reside, hoje, precisamente em sua capacidade de construir pontes e forjar relações num mundo cada vez mais esfacelado pela especialização e fragmentação de saberes” (CARDOSO, 2012, p. 234).

Por vezes rotulamos objetos e os classificamos a partir do que são feitos, ou de sua aparência: “Parece um livro, logo deve ser design” ou “é tinta sobre o papel, logo deve ser arte”. Na pós-modernidade não é o meio ou material que define a essência de um objeto, mas sua capacidade de exercer relações.

43

É a teia gerada ao seu redor, suas ligações com o que o cerca e as suas associações que o vão definir. Um objeto pode exercer diferentes relações em contextos distintos, e por isso ser classificado de maneira diferente de acordo com a ocasião, momento ou aquilo que está ao seu redor. Essa noção de transitoriedade vai ser importante mais à frente ao percebermos que o objeto físico, o livro, gerado a partir do experimento proposto neste projeto, ilustra bem esse processo.

Esse objeto começa sua trajetória no pensamento projetual, que por sua vez já está incluído dentro desta pesquisa. Ele precisa de técnicas para ganhar forma: medidas, cortes, vincos, aplicações de fita etc., se desloca para aplicação do experimento no qual faz parte do todo com o agente e a tinta chegando, enfim, ao seu formato final, de livro

entintado, que é devolvido ao espectador que o enxerga como arte. Toda essa trajetória e o processo do experimento serão aprofundados ao longo do trabalho, mas servem aqui neste primeiro momento para exemplificar este bailado sobre as fronteiras.

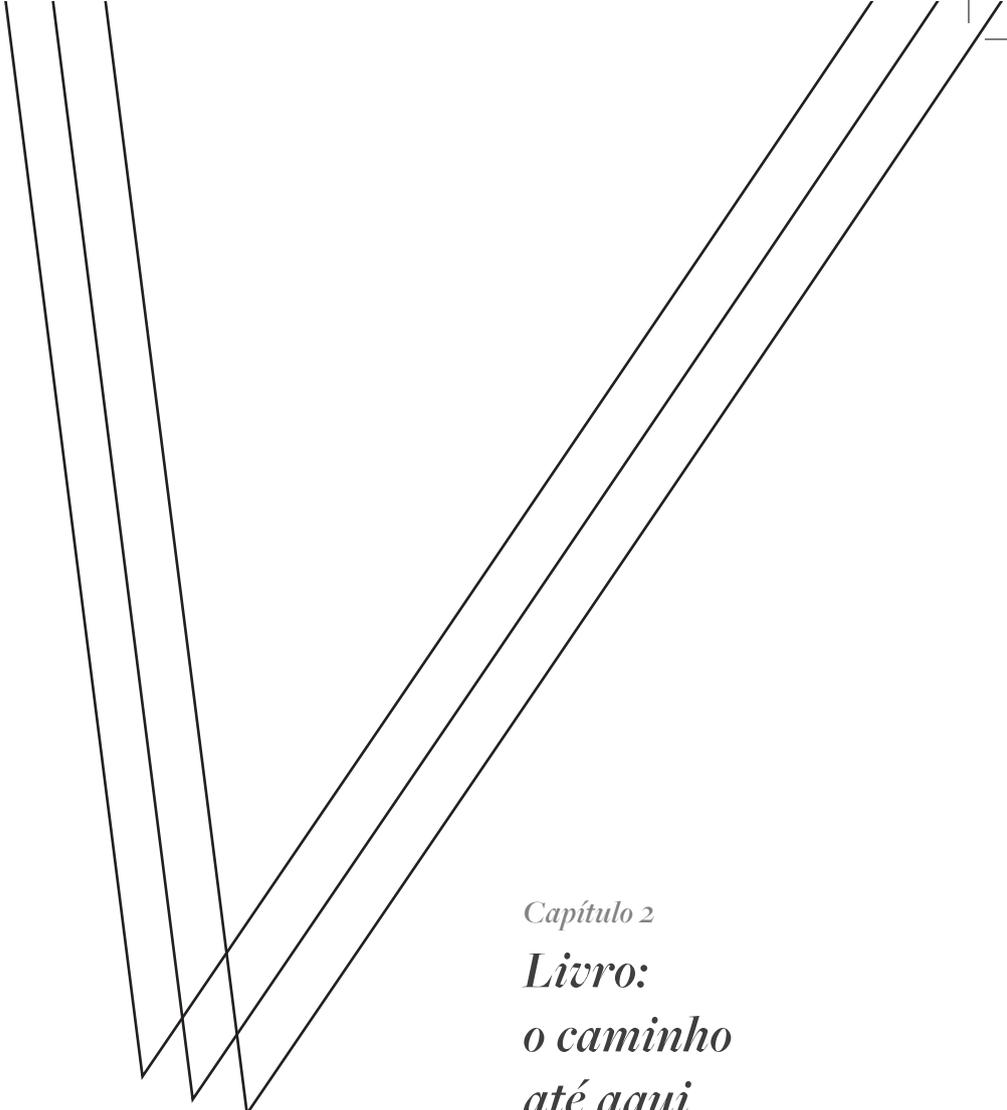
Mesmo quando olhamos para a arte em suas manifestações contemporâneas, é possível perceber uma certa exigência de elaboração mental, de participação do espectador que precisa refletir, ou seja, criar relações para completar a obra.

No meu trabalho prático, o que quero por meio do experimento que proponho é justamente eliminar as barreiras entre o antes e o depois ao propor que o participante se envolva sensorialmente, que se relacione com o material e o imaterial enquanto cria ali as suas relações. É o palpável e o pensamento tudo ao mesmo tempo, por isso a liberdade do pensamento criador contemporâneo se torna tão atraente.

*Os caminhos
do pensamento*

O que desejo que seja explorado são as fronteiras do sensível, dos conceitos, dos fazeres, fazendo ponte entre o que vemos, tocamos e aquilo que é despertado em nós através desta experiência. Essa não distinção entre sentir, fazer e pensar é o que chamo de acontecimento artístico ou poético, sintetizando esta interação que engloba as dimensões palpáveis, sensíveis, extrassensíveis e outras tantas dimensões que podem surgir ao longo deste caminho.





Capítulo 2

Livro:
o caminho
até aqui

LIVRO: O CAMINHO ATÉ AQUI

LIVRO-EXPERIÊNCIA: ORALIDADES, GESTUALIDADES E OUTRAS MANIFESTAÇÕES RITUAIS

Esta não é uma pesquisa histórica sobre a evolução do livro, portanto, o olhar que aqui se lança sobre as suas definições e alterações ao longo do tempo é diferente. Tal olhar não analisa primariamente as transformações físicas e materiais; historiadores já o fizeram muito bem e não caberia em tão pouco tempo reabrir essa procura, nem é este o interesse ou a relação que busco com o livro por meio do meu trabalho.

*Livro:
o caminho
até aqui*

Ao olhar as metamorfoses deste objeto encontradas nos registros e leituras usados nesta pesquisa, o que observo é como suas mudanças formais e materiais afetaram também a sua funcionalidade, as maneiras de interação com o leitor, o seu conteúdo, entre tantos outros aspectos que extrapolam a esfera cronológica de evolução do objeto em prol das relações que puderam se estabelecer com esse objeto-livro.

Ao longo desta seção serão apresentadas manifestações do livro, ressaltando as relações e particularidades que me influenciaram a adotá-lo como inspiração e suporte para esta pesquisa.

São aspectos imateriais que por vezes são relegados em função da forma ou da técnica, mas, para mim, nesta pesquisa, são justamente essas características rituais

e gestuais que me despertam o interesse e me possibilitam criar conexões entre essa história imaterial do livro e o meu experimento.

Antes de se ter o livro como ferramenta de registro, o conhecimento era passado por meio de sermões que eram pensados como “performances retóricas” (CHARTIER, 1998, p. 25). Isso fazia das pessoas que proferiam esses sermões um tipo diferente de autor, um “autor-oral” que se preparava e pensava na maneira de expor e transmitir sua sabedoria através da fala. E assim foi feito durante muito tempo.

Posteriormente, alguns desses sermões ou aulas começaram a ser transcritos, e alguns autores eram avessos a tal prática por considerar que a escrita não daria conta de registrar em sua totalidade o conteúdo de uma apresentação oral.

A voz e o texto permanecem ligados ainda hoje. Ler em silêncio nem sempre foi uma prática vigente. Chartier nos relembra do som produzido nas bibliotecas pelos leitores que se dedicavam a seu livro um som conhecido como “Ruminatio”.

A ideia do texto-voz tem a ver com a sociabilidade – ler nem sempre foi a prática pessoal e isolada que conhecemos hoje. Mas, por vezes, ainda abrimos mão do silêncio nos rituais litúrgicos onde alguém lê um texto em voz alta para a comunidade, ou à noite, quando a mãe lê para seu filho uma estória. Estes ainda são resquícios da leitura como ferramenta de sociabilização e guardam certo aspecto ritual. A manifestação oral do livro dá a ele outra vida fora da matéria.

A relação gestual com o livro é outro aspecto sempre presente tanto do lado do autor ou escriba quanto do lado do leitor. A maneira de escrever acaba por ditar a maneira de ler e o contexto em que se encontram influencia as duas.

Os pergaminhos ou volume, por exemplo, exigiam de seus leitores uma interação física inerente à leitura – era necessário segurar, desenrolar, tinham uma ordem definida de leitura e ocupavam por inteiro a mão do leitor. Os livros feitos pelos copistas eram grandes e exigiam do leitor um suporte, uma escrivaninha, uma postura. Mais tarde, com o desenvolvimento do livro impresso, vimos mais uma vez essa relação homem-livro ser transformada: agora o livro é portátil, pode sair de seu espaço e acompanhar o leitor, permite uma série de novos gestos, comportamentos, lugares de leitura.

*Livro:
o caminho
até aqui*

Os gestos mais simples se transformam junto com a forma do livro. Se antes o abrir o rolo era o convencional, hoje estamos habituados ao folhear e até mesmo ao arrastar para o lado dos dispositivos eletrônicos de leitura. A importância de tudo isso é ressaltar a forma como o gesto e a interação com este objeto sobrevivem ao longo das transformações, e como eles são responsáveis pela nossa percepção sobre o livro e sobre a importância que o damos.

Esses aspectos imateriais nos permitem recorrer à liberdade do livro. Sua despreocupação com o conteúdo ou com a forma servem de chave para propormos dentro deste projeto que ele contenha, inclusive, algo que não pode ser visto ou

tocado, ou seja, é uma liberdade relacional que nos incita a propor o livro como lugar de experiência e rastro do impalpável, ideia que será elaborada um pouco mais ao longo deste e do próximo capítulo.

LIVRO: OBJETO DO DESIGN

O livro é hoje um cânone do design. Na academia ou no mercado profissional é difundido o desejo dos designers de poderem, em sua trajetória, se relacionar com tal objeto no papel de dar-lhe forma, de verem sua cocriação com o autor do texto se materializar, chegando viva e palpável nas mãos do público.

Minha escolha de ter um livro como suporte deste projeto se dá também por isso, por reconhecer nele essa ligação intrínseca com o design, por poder me apoderar deste objeto emblemático e relacioná-lo com tantos outros pensamentos.

49

A história do livro carrega em si tanto os aspectos sociais e culturais quanto os formais, que absorvemos mais rápido e facilmente. Seu comportamento como artefato de registro, sua ligação sagrada com as palavras divinas e os rituais, o controle da igreja, das universidades e dos governos ao reconhecer o perigo da difusão do conhecimento, e como todas essas relações foram redesenhadas desde a chegada do códex, e depois da impressão tipográfica, da chegada do offset, e assim por diante.

Existiram na história do livro diversas transições tecnológicas – opto pela palavra transição para reafirmar a ideia de que as mudanças não são em geral disruptivas, como

tendemos a registrá-las; técnicas e pensamentos coexistiram e se rearticularam em função de seus novos usos.

É inegável que estamos navegando pela era digital, os *e-readers*, *tablets* e telefones coabitam o espaço que antes era dominado pelos livros. Como todo processo complexo de transição, sequer é possível afixar um ponto de mudança – são acontecimentos contínuos, paralelos, concomitantes, que se cruzam e se sobrepõem nos deixando envoltos nessa teia. De toda forma, faz parte das manifestações da contemporaneidade essa capacidade de absorver, naturalizar o novo sem ter tempo de refletir, pois tudo acontece muito rápido.

Mas o que essa nova relação com os “recém-chegados” suportes já mudou em nossa percepção do livro enquanto entidade? Até que ponto a eliminação do papel no momento da interação, ou as hiperconexões de mídia entulhadas dentro dos textos eletrônicos redesenharam o que podemos entender como livro?

*Livro:
o caminho
até aqui*

Certamente este é um processo em curso e que vem sendo estudado há algum tempo, porém “somos limitados a imaginar aquilo que conhecemos”. Então, minhas previsões podem não ser tão reais ou serem apenas fantasmas de tudo que está por vir, mas considerei importante ressaltar que todos nós estamos, sim, no meio dessa transição de forma, imagem e conceito.

Existem designers pensando nas interações possíveis com os novos suportes, pensando de que forma podem manter o livro objeto do design dentro do campo do

design – é um estudo constante. E existem outros como eu que, apesar de não ignorar as novas realidades, preferem seguir por caminhos mais abertos, poéticos e artísticos, preferem olhar para as metamorfoses do livro e procurar por relações.

Relações com o homem, com o outro, com a arte. Ao escolher o meu modo de encarar o livro como objeto do design convido-o para uma dança, transitando nas fronteiras difusas do próprio design e do pensamento criador contemporâneo, e, apesar de não seguir à risca alguns aspectos projetuais, o livro-presença se permite ser ainda objeto de design, de arte e movimentador de pensamento.

RELAÇÃO LIVRO-ARTE: MEIO ARTÍSTICO E LIBERDADE

51

O livro sempre manteve um relacionamento próximo com a arte. Os livros-objeto e livros de artista são exemplos disso, mas o que de fato neste projeto é explorado não são as classificações e nomenclaturas, e sim a potencial oportunidade de proporcionar um espaço, um experimento a fim de que cada indivíduo possa experienciar outras dimensões criativas e expressivas do livro. “Se os livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade” (PLAZA, 1982, p. 3). A grande vantagem de se trabalhar trazendo-os para o campo expandido das artes-design é justamente a de poder dispor dessa liberdade. Não é apenas uma liberdade técnica, vai além – é uma liberdade de diálogo, de sentidos e leituras. Uma liberdade de processos que se despreocupa da tradição e abre espaço para a experiência e para as novas relações.

Habitar este mundo pleno de conexões nos permite outro modo de produção. É um pensar-fazer sinestésico aberto ao imprevisto dando ao livro as dimensões que se fizerem necessárias dentro da experiência proposta. Ao mesmo tempo, incentiva uma leitura complexa que mistura linguagens, um pensamento intersemiótico (PLAZA, 1982), ou seja, onde as dimensões do signo se interpenetram gerando infinitas possibilidades de produção de sentidos e significações. É na relação livro-arte que ele se apresenta para este projeto como “lugar”, “espaço”.

O PAPEL DO LIVRO NESTE EXPERIMENTO

*Livro:
o caminho
até aqui*

Somos convidados a abraçar a contemporaneidade do livro, que depois de tanto caminhar se torna esse lugar-não-lugar, plataforma para experiência; esse é o papel do livro dentro deste projeto.

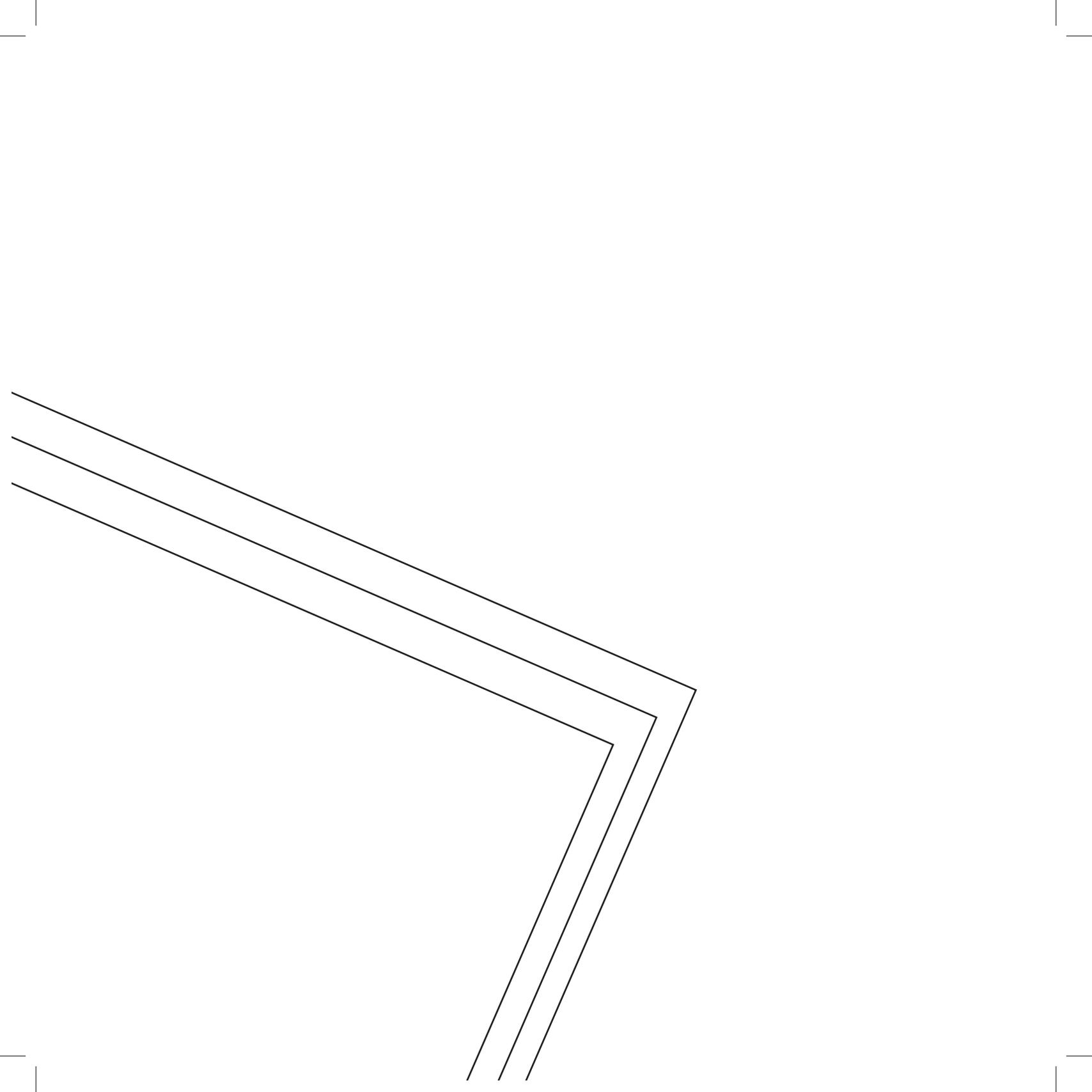
Sempre tão adaptável, tão aberto ao novo, o livro se relaciona com a atividade criadora de maneira que se permite amadurecer e absorver essa complexidade que o cerca. É esta visão de livro que absorvemos e que desejamos manifestar neste projeto. Em o “O fogo e o relato” em um capítulo dedicado às transformações da escrita e da leitura, Agamben sintetiza de maneira muito interessante o papel do livro mediante a multiplicidade do mundo contemporâneo:

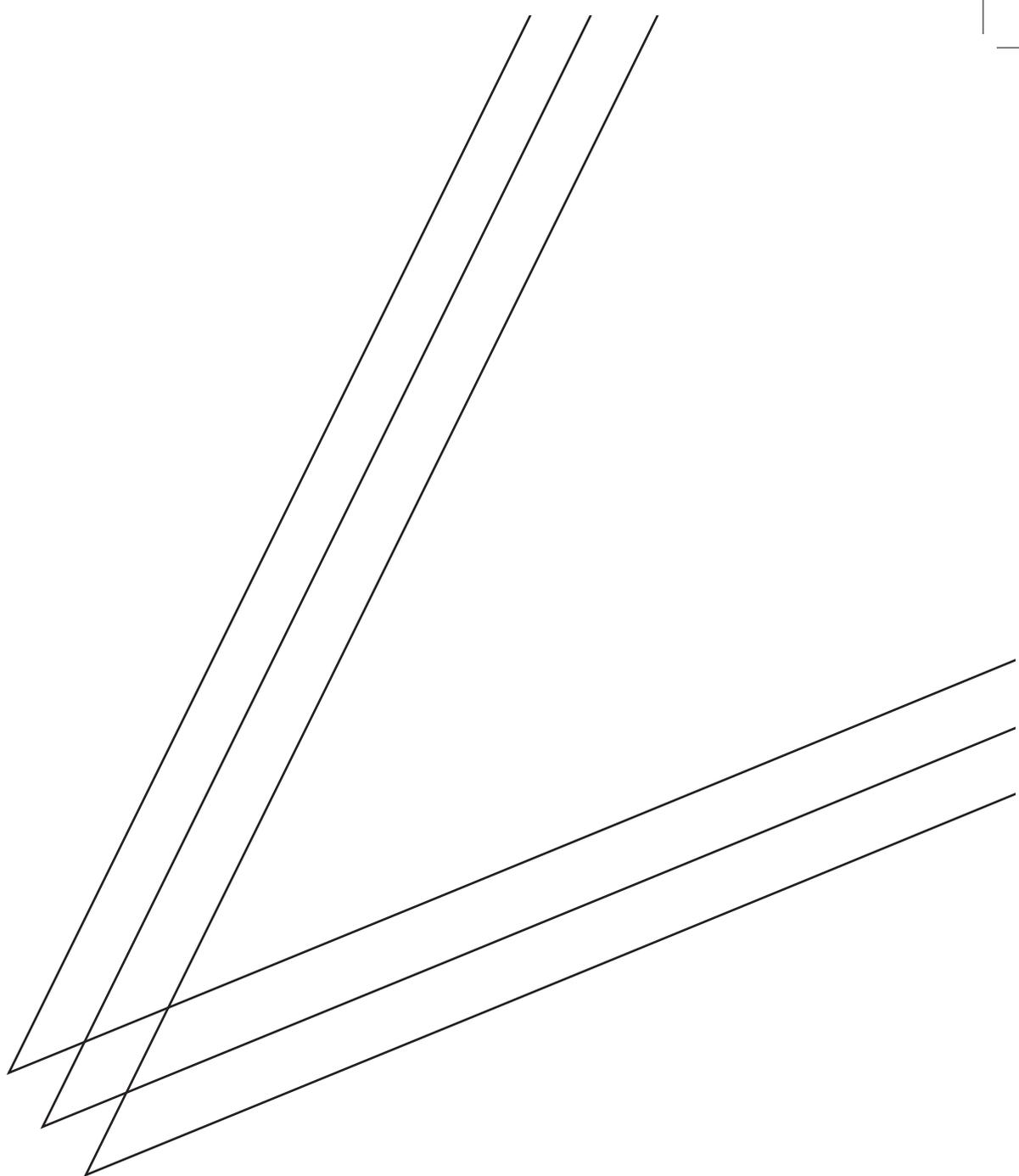
Se quisermos compreender realmente esse objeto curioso que é o livro, deveremos complicar a relação entre potência e ato, possível e real, matéria e forma, e tentar imaginar um possível que tem lugar apenas no real e um real que não cessa de se fazer possível. E talvez somente essa criatura híbrida, esse não-lugar em que a potência não desaparece, mas se mantém e dança, por assim dizer, no ato, mereça ser chamada “obra”.
(AGAMBEN, 2018, p. 122)

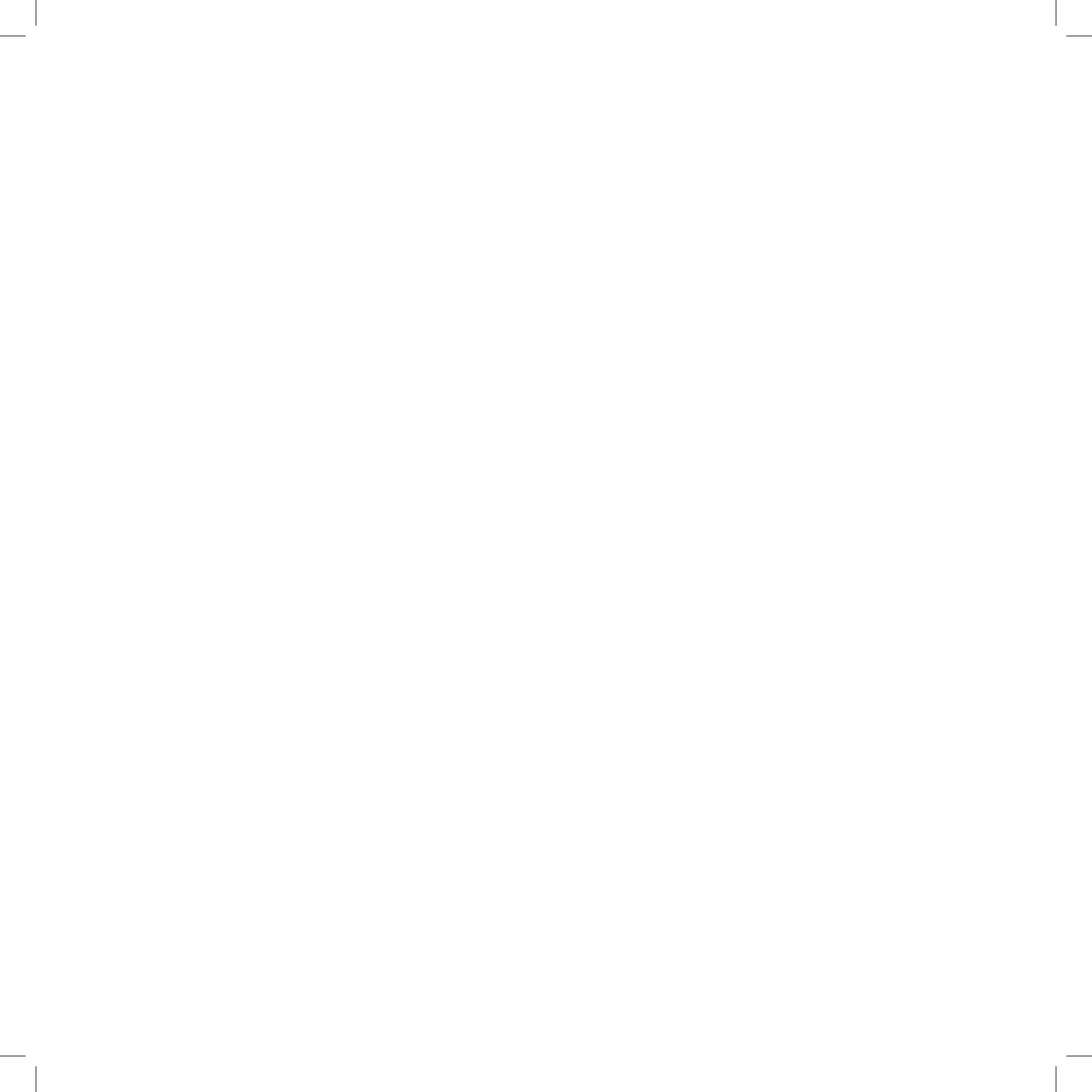
No contexto do meu projeto, o registro (im)palpável do experimento que apresento nasce da proposição do papel disposto em formato de plataforma, uma aplicação literal do livro enquanto plataforma de experiência. O que se vê impresso são borrões, imagens abstratas, resultados de um processo aberto ao descontrole, que, posteriormente dobradas, ganham a forma similar ao conhecido códex, fazendo referência mais direta ao objeto livro.

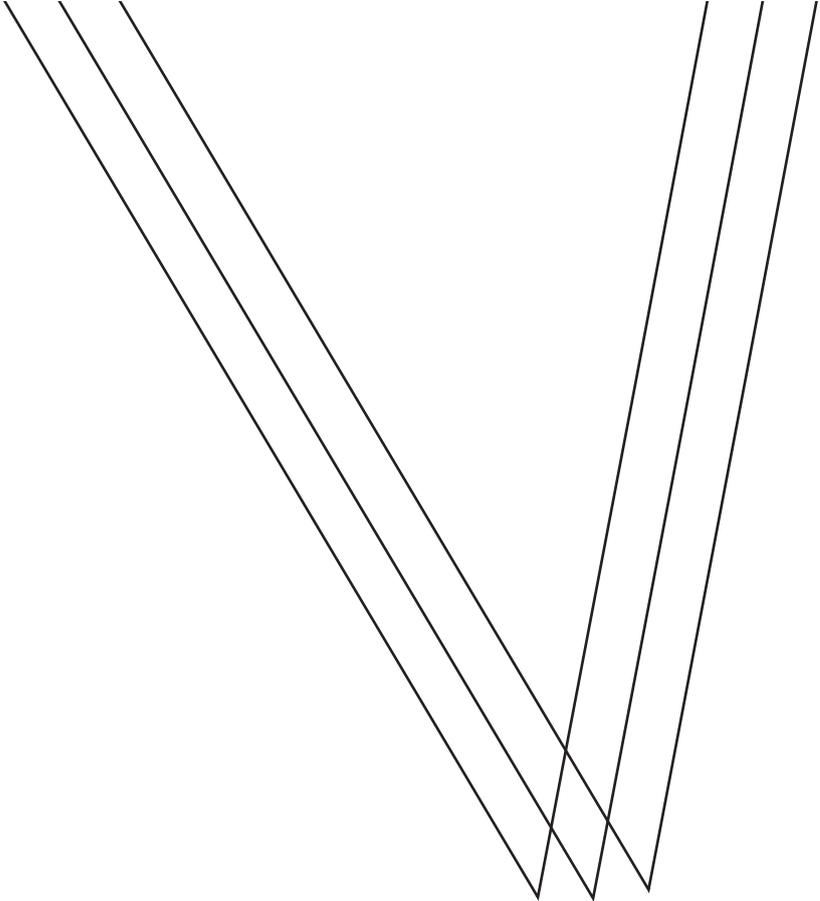
Este livro-presença quer ser potente para ter a capacidade de ser revivido, completado por meio da interação com o olhar do outro, e isso é o que vai permiti-lo, nas fronteiras da arte e do design, tornar-se uma obra.

• • •









Capítulo 3

O experimento

Livre-se, torne-se livro,

exponha-se.

Transfira-se para o papel.

O plano de criação está preparado, sensibilizado

sobre ele o papel devir de livro

pronto, sedento para capturar um instante,

é tudo que ele tem.

O corpo físico se encontra com a tinta matéria,

já não se sabe onde começa um onde termina o outro.

Não há entre eles espaço, quem pode distingui-los?

Em gestos sobre o papel deixa ali sua imagem, um resíduo,

um pedaço de tempo que agora se suspende,

estende-se na vida de um livro-presença

Rastro do impalpável.

O experimento vem sendo repetido e aplicado em grupos diferentes, e por isso os resultados e percepções são também distintos a cada execução. No entanto, o que se mantém é o essencial: a capacidade de afetar e ser afetado, de gerar pensamento e resultados que proporcionam, acima de tudo, uma reflexão sensível.

59

Esse processo foi uma conversa intermitente entre prática e teoria, e cada aplicação me remetia de volta aos textos que, por sua vez, me faziam observar novos detalhes na execução do experimento, e foi esta dinâmica que criou o corpo e a textura desta pesquisa. Como parte do desenvolvimento ressalto a importância das descrições e imagens que se seguem, pois é também intenção desta sessão que o leitor possa ter em mente uma ideia visual do que foram os experimentos, a fim de tornar mais claras as articulações propostas ao longo desta dissertação.

ELEMENTOS MATERIAIS DO EXPERIMENTO

A plataforma, já preparada com a folha de papel pré-vincada e as espumas embebidas em tinta nas extremidades, é disposta no ambiente (figura 6). Uma breve apresentação sobre os aspectos teóricos da pesquisa é feita e os participantes são convidados a interagir com seus corpos sobre a folha de papel (figuras 7 e 8). Eles sabem, nesse primeiro momento, que a atividade é relacionada ao objeto livro de alguma forma, mas ainda não têm certeza de como se dá essa relação.

A folha é recolhida (figura 9) e seca (figura 10), dobrada em sanfona formando um fólio (figura 11), que finalmente recebe a capa (figura 12) e é então devolvido ao agente que a criou (figuras 13 e 14), que por vezes se surpreende ao não reconhecer mais as marcas do próprio corpo, ao ver o que antes era um desenho contínuo, agora partido em folhas em pedaços. É como se visse, pela primeira vez, um olhar estranho sobre algo que o foi tão íntimo e particular, é outro objeto, outra obra. Não é mais o corpo dele impresso; agora é impessoal, é relacional.

Os livros-presença transitam de mão em mão e vão ganhando outras vidas sob o olhar de cada um. Não procuram neles significados e nem tentam identificar o corpo do outro, apenas acessam essa dimensão que ultrapassa a matéria, este aspecto incorporal que é singular, porém compartilhável, ainda que inerente e próprio a cada um.

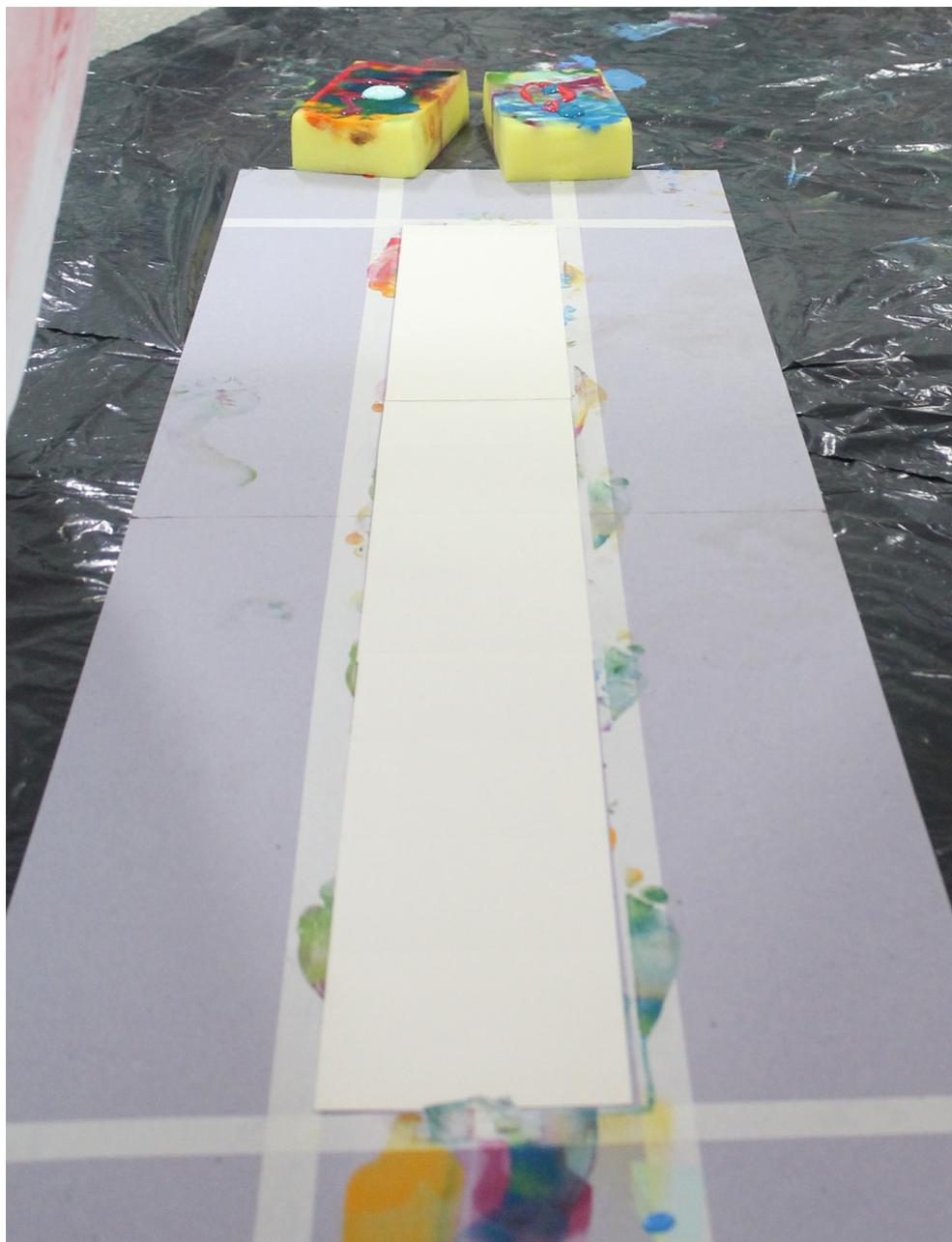


Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

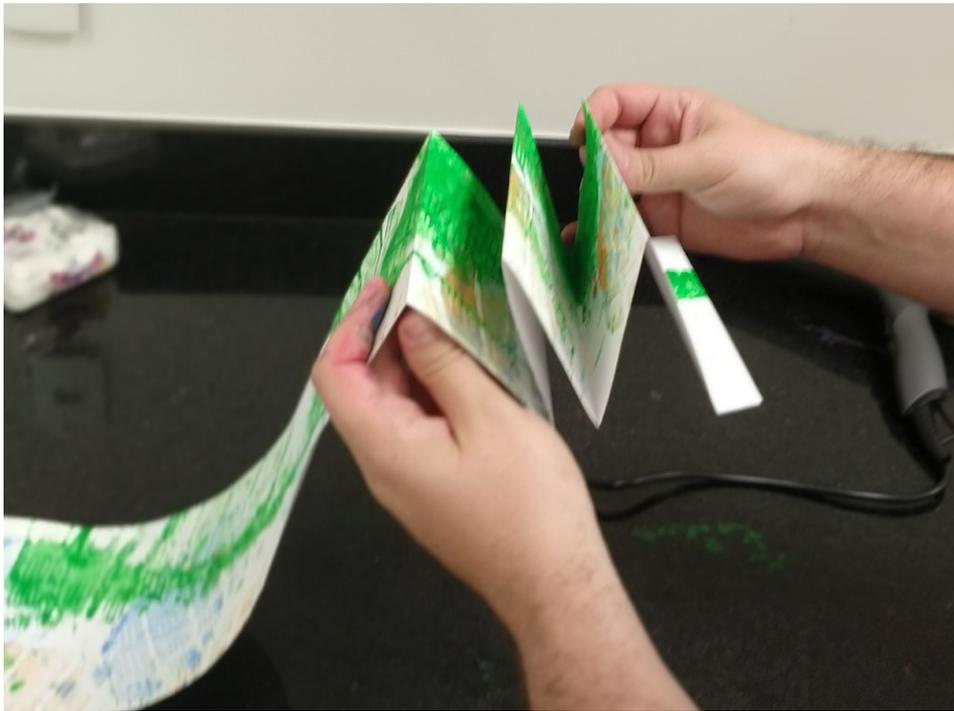


Figura 11



*"O que Foucault diz é que só podemos
evitar a morte e a loucura se fizermos da
existência um "modo", uma "arte"."*
- Deleuze

O corpo físico se encontra com a
tinta matéria, já não se sabe onde
começa um ou termina o outro.
Não há entre eles espaço,
quem pode distingui-los?

Dançando sobre o papel deixam ali um rastro,
um pedaço de tempo que agora se suspende
na pintura manchada de um ser,
impressão de um movimento transcendente.

LIVRE-SE
{tornar-se livro}

O livro como lugar de experiência
e performance: movimento transcendente

Figura 12



Figura 13



Figura 14

Nesse passeio sobre as fronteiras híbridas artes-design, na fase de preparação do material para realização do experimento, mais uma vez revisei saberes e recorri às metodologias e técnicas projetuais.

Para que o experimento pudesse ser aplicado existia uma série de elementos que precisavam ser levados até o local e ser pensados, projetados para desempenhar seus papéis durante a execução.

A folha que seria pintada pelos participantes precisava ser dividida em quadrantes e receber as marcas de vinco para que, ao serem dobradas, formassem o fólio sanfonado que remete ao miolo do códex. Nas extremidades da longa tira de papel foram colocadas tiras de fita dupla face para que esse fólio pudesse ser acoplado à capa que já havia sido também previamente projetada, impressa e preparada.

A plataforma recebia uma demarcação com fitas para que se soubesse onde colocar a tira de papel. Além disso, foram colocados pedaços de fita dupla face ao longo da plataforma, para evitar que o papel se soltasse durante a interação.

Havia também espumas para receber as tintas e funcionarem como almofadas de carimbo, e um secador de cabelos para acelerar a secagem da tinta, possibilitando a montagem do livro em apenas alguns minutos. Tudo isso de forma portátil, pois esse experimento foi repetido em lugares diferentes e precisava ser transportado de acordo com o local de aplicação.

Um pedaço de aproximadamente 2 x 2 m de plástico fazia parte do kit, a fim de evitar danos ao ambiente de aplicação e indisposição com as instituições que cederam o espaço, além de kits de higiene com sabão, álcool e toalhas que foram preparados para que os participantes pudessem se limpar e a sujeira não fosse, assim, um impeditivo na participação. Toda essa preparação faz parte do planejamento do experimento na intenção de minimizar as distrações ou eventuais problemas, deixando a execução mais fluida e o participante mais envolvido na atividade.

Não é necessário trazer para este trabalho os desenhos técnicos dos elementos e as orientações de dobra e colagem do livro final. Este não é um manual de montagem e reprodução do experimento, mas achei importante construir este trecho um pouco menos poético do que o restante do conteúdo deste trabalho para ilustrar como as diversas manifestações do pensar-fazer caminharam juntas e entremeadas.

71

O EXPERIMENTO ARTÍSTICO

Foi através de experimentos, ou melhor, experimentações e reflexões, que desejei proporcionar uma plataforma de experiência sensorial, que afetasse o participante e que por ele fosse afetada e resultasse, assim, em uma materialidade, um rastro, que neste caso é o objeto ao qual dei o nome de *livro-presença*.

Ao dar ao experimento o complemento, a condição de “artístico”, o que pretendi fazer foi restituir-lhe a poesia cabível à arte. Agamben (2014) relembra que na palavra experimento, por sua ligação com a metodologia científica, a capacidade de experimentação parece poder ser colocada para fora do homem, transferida para os objetos e máquinas, medida e confirmada como se fosse possível domar o sensível. Não é o que quero mostrar com o meu experimento, e por isso a importância de restituir-lhe a liberdade artística de ser sensível e de fato experiencial.

Quando penso no que proponho, existe algo de muito natural, visceral, que transpassa a capacidade de racionalizar. Ele é de alguma forma primitivo, ritualístico, como o homem da caverna que pintava sua presa antes da caçada, acreditando que assim poderia aprisioná-la de maneira mágica. É em busca dessa relação quase mística entre o material e o impalpável que se desenvolve este trabalho.

*O
experimento*

Por momentos, me remete à criança que na pré-escola se suja de tinta e faz com as manchas um cartão para a mãe, que guarda aquele pedaço de papel por anos, como se estivesse de fato guardando a infância do filho, como se fosse possível guardar a intensidade daquele momento.

É um exercício similar que proponho ao participante, aqui chamado de agente-autor, ao pedir que interaja com a tinta e o substrato, ali dispostos, e que geram como resíduo o papel manchado, que dobrado e reformado vira livro.

O livro-presença resultante dessa atividade condensa em si o próprio agente, ofertando-lhe outra presença que não é de ordem corporal, mas que permite que naquelas páginas, partículas materiais, algo de permanente daquele indivíduo emergja por um momento.

A mim coube a possibilidade de “capturar” aquele instante de intensidade por meio de um objeto, de uma impressão, que se desdobra de registro a ressignificação, possibilitando assim a extensão da duração daquele momento. Não em tempo cronológico, mas em intensidade, ao se tornar arte e ao ser exposta ao olhar do outro ou até do próprio agente-autor, que agora pode perceber, de outra perspectiva, e ganhar outra vida.

Deleuze nos apresenta com um conceito ao qual chama de “Intercessores”. Esse conceito é de grande importância neste trabalho pois sintetiza bem a intenção do experimento proposto neste projeto. Os intercessores são quaisquer encontros que fazem com que o pensamento saia de sua imobilidade natural, de seu estupor. Sem os intercessores não há criação (VASCONCELLOS, 2005, p. 1223).

Ainda citando Deleuze, ele propõe a existência de um pensamento inato que, para exercer sua função criadora, em qualquer que seja o plano, precisa ser violentado, forçado a se movimentar. É no movimento do pensamento que acontece o ato de criação. Portanto, seriam os intercessores os agentes desses encontros que fazem o pensamento sair da inércia. Os intercessores podem nos trazer encontros agradáveis

ou incômodos, mas o que importa é sua capacidade de empurrar o pensamento para sua ação criadora (DELEUZE, 1988).

O pensamento inato sem movimento é incapaz de criar, de constituir seus territórios, pois o que somos se constitui em contrapartida a outras exterioridades. O que quero com esta afirmação é explicitar que, para os fins deste projeto, o homem enquanto dinâmica de corpo e pensamento deve sua existência a um conjunto de vivências que formam uma unidade fragmentada, sustentando a sua incompletude na tensão que relaciona suas partes. O que quero é que os elementos deste experimento sirvam de intercessores, forçando movimentos gestuais e movimentos de pensamento, tornando assim possível um ato de criação.

O
experimento

AQUILO QUE NOS PASSA

Jorge Larrosa Bondía, pedagogo espanhol, fala da convicção de que as palavras produzem sentido, criam realidades, que elas carregam em si o poder de nos permitir fazer coisas e ainda o poder de fazerem coisas conosco. É inspirado em um pensamento como este que lanço um olhar semelhante às imagens resultantes deste experimento, na esperança de que também elas criem essa realidade em que a caminhada do agente-autor sobre a plataforma (espaço da experiência, lugar onde a imagem há de surgir) crie uma nova realidade de afeto mútuo.

A palavra “afeto” vem da raiz latina *afficere*, que quer dizer afetar, influir sobre. Para este experimento o afeto se faz necessário. Para que haja experiência é preciso ser afetado. Deleuze fala das noções de afeto e suas relações inspirado pela obra de Espinosa, enquanto desenvolve suas próprias ideias sobre o afeto e a afecção.

Uma das colocações do autor nos serve de guia para este experimento. Ele nos apresenta o afeto como ferramenta de transição de um estado a outro (DELEUZE, 2002, p. 56), mas não de um estado vivido a outro, e sim de passagem de sensações. Em sua maturidade ao ampliar sua percepção sobre o afeto, Deleuze o aponta como um “devir não humano do homem” (1992, p. 204) e é isso que proponho ao criar esse espaço de experiência como uma plataforma de afeto.

No caso deste experimento (que é, de certa forma, uma ação coletiva, em parte direcionada, pois antes de o participante caminhar sobre a plataforma ele recebe algumas instruções sobre o uso da tinta, o espaço e ouve um pouco sobre o histórico do projeto) trata-se de uma atividade compartilhável e reproduzível. No entanto, o que fica, o resíduo, é aquilo que foi digerido, aquilo que deixou marcas, que afetou.

No aspecto físico, é a impressão deixada pelo participante, o rastro transformado em livro. Já em outro nível fica aquilo a que chamamos de experiência, ou seja, o aglomerado de memórias, pensamentos, sensações etc., esse composto existencial complexo que agora faz parte do agente-autor e que só faz parte de fato se o tiver afetado.

Em algum momento inicial desta pesquisa pensei que o objeto final, o livro, era de fato o centro das minhas intenções, mas logo compreendi que ele se colocou a serviço da experiência como fio condutor, viabilizando os acontecimentos e se fazendo lugar, espaço da ação dos acontecimentos.

A vida contemporânea é repleta de sucessões de acontecimentos, afazeres, obrigações. Ninguém está parado, não há tempo ocioso, mas tudo isso que acontece não é sequer percebido ou absorvido, apenas passa, segue, é executado, nada se agarra a nós, nada pode ser traduzido como experiência (AGAMBEN, 2014, p. 22). O que venho propor é justamente essa ruptura na sucessão dos fatos. É um momento de deslocamento de tempo. O livro-presença, tornado lugar por meio deste experimento, cria um ambiente propício para a vivência da experiência.

O
experimento

Ao falar da relação entre tempo e experiência falo também de sensação pura e fragmentada. Este projeto propõe, neste aspecto, a suspensão do tempo cronológico – apesar de ser um experimento que se situa nas dimensões espaciais e temporais ele não se detém a elas, o resultado almejado é um objeto de afeto que tem como um de seus objetivos carregar e possibilitar uma experiência mais extensa, renovável.

Experiência é exposição, fragilidade. Não é possível experimentar sem se deixar vulnerável, o agente da experiência, no caso desta pesquisa, expõe seu corpo, expõe acima de tudo sua existência, deixando-a vulnerável para que o papel a capture mesmo que por um instante, por meio do contato do corpo com a tinta. Entretanto,

o que podemos entender é que o sujeito da experiência não poder sair imune daquilo que o acontece, caso contrário não houve de fato experiência.

Na etimologia da palavra “experiência”, em diversas línguas, são encontrados componentes morfológicos que, traduzidos para nosso idioma, remeteriam a conceitos como: “viagem”, “travessia”, “atravessar”, “perigo”, “um lugar fora”. Esses ancestrais gregos e latinos nos contam uma história cheia de significados, e meu olhar poético carregado de sentidos vê no experimento realizado também essas narrativas imagináveis. Ao pedir que o agente-autor se exponha e atravesse a plataforma, toque e se deixe tocar, gerando assim afetos, o que proponho é uma ode à experiência.

Outra dimensão que me interessa é a capacidade de transformação que carrega em si a experiência, é o poder de transformar o impalpável em matéria. A capacidade de resignificar é parte do processo. Rever, reinterpretar e reviver experiências (reviver no sentido de dar nova vida ou renová-la, uma vez que não se vive uma mesma experiência igualmente duas vezes) a partir de cada nova interação com o objeto percebido.

77

Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida (BONDÍA, 2011, p. 8).

Fica clara a distinção entre experimento e experiência. O experimento é genérico e a experiência é singular, ou seja, nenhum agente envolvido, ainda que a proposta seja a mesma para todos, vai ter daquele momento a mesma apreensão. No caso deste projeto isso fica ainda mais visível, já que não será possível sequer o mesmo resultado visual, pois cada livro-presença é único e não reproduzível, pelo menos não com exatidão de todos os seus atributos, muito menos com a experiência vivida pelo agente ou a percepção de quem o observa.

RESÍDUOS E REIMAGENS

O
experimento

Deleuze, dentro das complexidades das relações dos planos e de suas conexões e equivalências, indica que a afinidade maior da Arte seria o plano de composição, e essa composição não é relacionada à forma, à técnica, nem a regras, mas sim ao trabalho da sensação e, por isso, por este ser o lugar dos “afectos” e “perceptos”, este foi o plano escolhido para situar também o meu experimento.

Esse trabalho da sensação é o que envolve a arte e é isso que quero proporcionar neste experimento, ao reinterpretar o plano de composição e manifestá-lo no elemento plataforma, que serve de chão para os acontecimentos.

Ela representa ali naquele contexto esse plano de composição da arte, espaço propício para a efetuação criadora. Todo material envolvido no experimento está

à disposição da sensação, e não o contrário (DELEUZE, 1992, p. 229), permitindo assim que a atividade proposta ultrapasse os limites físicos e alcance a exterioridade necessária para se tornar (im) pessoal.

É um fora-dentro, dentro-fora, a imagem pintada não pertence mais ao seu autor: ela se desloca e tem agora estado sensível e relação com o todo. O papel da arte é acessar o caos, que é pleno em movimento e completudes sem tentar organizá-lo e nisto está a beleza do experimento artístico proposto. A materialidade, resíduo do experimento, serve de condição para uma vivência que vai além do corpo e da sensação.

O que tento fazer é usar desse processo em todos os seus aspectos para “rasgar o guarda-sol”, vislumbrar o infinito presente no caos, resistindo à tentação tola de querer organizá-lo, apenas deixando-o vazar, e captar no livro-presença um pedacinho de caos. Neste projeto, mais especificamente do caos particular do agente-autor, imprimi esse “devir não humano do homem”, essa dimensão imaterial que depende da matéria para se tornar visível e compartilhável, afinal “Talvez seja próprio da arte passar pelo finito para reencontrar, restituir o infinito” (DELEUZE, 1992, p. 233).

79

O LIVRO-PRESENÇA: PALPÁVEL, SENSÍVEL E EXTRASSENSÍVEL

Ao final do experimento, o papel sujo de tinta, que é recolhido e dobrado, recebe uma capa. A este objeto damos o nome de livro-presença, e é por meio dele também que,

mais uma vez, somos confrontados com as dimensões pelas quais queremos transitar no decorrer deste projeto.

O livro é uma materialidade, feito de papel, moléculas, possível de ser tocado, e por isso passível de ser sentido. Mas, ao trazermos este objeto para o plano de expressão das artes, nos damos a possibilidade de caminhar por outros aspectos que vão além do palpável.

Para Deleuze, a arte é feita de blocos de Perceptos e Afectos. Tem existência própria, não tem função de remeter a um conceito. Existe e é arte pela sua capacidade de afetar e ser afetada e de nos transformar com ela. Quando proponho este experimento é nisto que me inspiro: fazer com que naquele momento o agente-autor se torne um “mostrador de Afectos” (DELEUZE, 1992, p. 227), gerando assim o livro-presença, bloco de sensações.

O
experimento

No entanto, é importante lembrar que o que aqui se comenta não está restrito à materialidade da obra – passa por ela, mas vai além do sentir físico-sensorial, perpassam as emoções e nos lançam em outro lugar-não-lugar, um desconhecido. Nas palavras de Deleuze: “A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda matéria se torna expressiva” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217).

Todas essas dimensões coexistem e estão intimamente relacionadas, interligadas, uma por dentro da outra. Não é possível separá-las e nem é esse o meu interesse,

pois foi por meio delas que consegui fazer do livro-presença, mais que papel e tinta, uma obra. É por meio dessa mistura indissolúvel que consegui enxergá-lo arte.

A arte carrega em si uma capacidade fantástica de nos transportar, que é o que quero proporcionar tanto no desenrolar do experimento quanto nas interações com o livro-presença. Essa transição só é possível para nós por meio do afeto; é ele o responsável por transformar essa mistura de afectos e perceptos em algo que vai além da potência contida na materialidade, apontando, assim, para outros devires – devires não humanos que são da ordem do extrassensível.

A materialidade nos serve de caminho mas não nos limita. Ela cumpre seu papel nesse complexo de relações, porém quando olhamos para o livro não é a ela que vemos:

Numa palavra, o ser de sensação não é a carne, mas o composto das forças não humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 216)

PERMANÊNCIA E EFEMERIDADE

Existem mais de uma relação com o tempo. Podemos falar do tempo contínuo como sendo aquele que contamos com a sucessão dos segundos e que é uma ferramenta matemática de apreensão de uma dada realidade. Esse tempo é importante pois nos ajuda a suportar uma realidade que seria incompreensível de outra forma, dividindo-a em pílulas palpáveis. O tempo do estado das coisas: *cronos*.

Mas não é esse o tempo da experiência, assim como não é o tempo da arte, pelo menos não isoladamente. O que captamos através dos passos sujos de tinta do agente-autor não é o tempo do relógio, mas é uma presença incorpórea que surge dessas relações materiais e que se manifestam em um tempo suspenso, que tem relação com a existência em sua completude, contempla não apenas o filamento de tempo desse presente que se dissolve, mas também o passado e o futuro. É o tempo da sensação: *Aion*, que a tudo relaciona.

Horas, minutos e segundos não são a única forma de medir o tempo. Nós mesmos utilizamos outras medidas: infância, velhice, juventude – de todos esses termos não fazem referência direta a um conjunto específico de anos, o que eles evocam é muito maior: são memórias, comportamentos, características e outras infinitas relações que não podem ser capturadas pelo relógio.

Nesta pesquisa, essas duas tradições temporais são retratadas por meio dos termos efemeridade e permanência. Efemeridade representada pelos aspectos imediatos

e materiais, e a permanência sendo aquilo que fica e se desdobra, ainda que não seja inteiramente compreensível.

Meu experimento ganha uma certa dimensão ritual – como um caminho entre essas duas modalidades de tempo, mas um caminho sem direção definida que se torna emaranhado, rizoma, fazendo ligações e permitindo as efetuações da efemeridade e da permanência ao longo de seu percurso.

Como dito tantas vezes, a mim pouco importa as separações e, portanto, é permitida e incentivada a mistura dessas percepções. No entanto, não são invisíveis as diferenças de manifestação, os objetos físicos, já que o livro resultante do experimento nasce da efemeridade; a proposta tem uma duração temporal, é um objeto esgotável, mas a memória do agente-autor, bem como as relações despertadas na mente daqueles que posteriormente irão interagir com os livros-presença, esses são da ordem do permanente.

É também parte do meu experimento a ideia de manter vivo o participante por meio do rastro visível deixado por ele. Ao propor que o livro-presença, resultado da caminhada do agente-autor, carrega em si o próprio agente, me aproprio dessa dimensão extrassensível. As manchas de tinta coloridas sobre o papel não trazem uma representação naturalista do indivíduo, ou seja, não trazem o “Homem”, porém sua qualidade humana, seu devir; são agora também o próprio indivíduo, carregando uma existência que vai além da matéria.

O resultado de uma experiência artística não é dotado só de matéria, mas também de uma qualidade que não é visível aos olhos. Através da materialização do livro-presença, permito que se restitua um pouco dessa qualidade extrassensível da ordem da permanência. Ao dizer que “apreendemos” o tempo por meio da arte, é esse tempo imensurável *Aion*, ao qual me refiro, e é parte dessa qualidade imaterial que se faz palpável, neste caso, por meio deste rastro deixado: o livro-presença.

Entre os tempos cronológico, a duração física e a duração de intensidade do experimento artístico, sabemos que o tempo da arte não é igual ao tempo de sua materialidade, e por isso o livro-presença tornado arte é capaz de restituir o devir não humano do homem, do agente-autor; essa outra dimensão incorporal que foi exposta no experimento e que é da ordem das sensações, que faz uso do material para extrair desse momento um composto de afectos e perceptos, que é o que pode ser de fato conservado.

O
experimento

O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração. (DELEUZE; GUATARRI 1992, p. 196)

O LIVRO-PRESENÇA VISTO PELO OUTRO

Existiram nos primórdios do livro duas dimensões determinantes:

- ferramenta de registro e memória;
- ferramenta de transmissão de conhecimento, objeto, com a finalidade da leitura.

De certa forma, ainda tocamos essas duas realidades. Quando digo que o livro-presença carrega em si o agente-autor acesso essa dimensão, essa atitude de memória – termo aqui utilizado com sentido alargado, uma memória viva e presente que lida com uma presença mais ampla, não tem sentido de recordação/lembrança, mas de trazer de novo, de tornar novamente presente.

Estendo ainda a finalidade de transmissão quando o entrego para que seja visto pelo outro, dando a possibilidade desse jogo de recriação de significâncias. Ao receber de volta o papel pintado por seu corpo o agente-autor reconhece nele a forma clássica do objeto “livro” e, ao abri-lo, não se depara com palavras, e sim apenas com vestígios de uma ação, imagens condutoras que o convidam a praticar uma leitura diferente da tradicional, mas, nem por isso, menos rica.

Trazemos como proposta o despertar de um movimento de pensamentos na mente do leitor, fazendo com que ele “reimprima” o livro ao olhar para ele. É por isso que fazemos desse objeto um elemento atemporal, justamente pela sua capacidade de ser “reescrito” sob cada olhar.

A noção de “autor” vem sendo há muito estudada e ainda hoje é discutida por pensadores. Em um dado momento histórico, essa figura não era sequer relevante (FOUCAULT, 2001, p. 15). Os livros não tinham autores, eles carregavam pensamentos, ou seja, importava menos quem o escreveu e mais o que estava ali contido.

É comum, por exemplo, descobrirmos que alguns textos que hoje conhecemos pelo nome do autor são na verdade “atribuídos”, ou seja, associados a tal pessoa, seja pelo desenrolar do tema ou pelo estilo da escrita. No entanto, no que diz respeito à posse do conhecimento, a autoria se revela até certo ponto uma preocupação histórica ou metodológica.

Claro que a perspectiva histórica não é o único caminho para se investigar a questão da autoria. Outros pensadores se debruçaram sobre o tema do autor enquanto “função” e têm muito a dizer sobre ele, mas, para os objetivos deste projeto, vale olhar um pouco para essa questão e entender quais aspectos da “autoria” me influenciaram e se fazem presente no desenvolvimento desta pesquisa.

Me permiti esbarrar nos ideais que vão além da atribuição de posse. Dentro deste projeto, evitei até mesmo tratar da figura que cria o objeto por autor. Chamo de agente-autor o que subentendo ser uma coautoria, abrindo espaços para autorias múltiplas, que se desdobram em diferentes níveis – desde a mim mesmo, que venho planejando e aplicando os experimentos, passando pelas pessoas que os tornam viáveis cedendo seus corpos e participando deles para gerar os registros, e chegando

até àquele que olha o objeto final sem sequer ter se relacionado com ele, criando, assim, um sentido novo, são camadas entremeadas de autorias e reautorias, por isso a necessidade desse olhar expandido.

A ideia de “obra aberta” (ECO, 1991) se aproxima muito dos pensamentos que foram trabalhados ao longo desse processo: uma poética da obra aberta, entender que é o espectador quem vai com seu contexto, emoções e experiências, carregar de sentido o objeto acabado independente de qual seja ele.

À época em que “obra aberta” foi escrito a arte já explorava essa postura complementar do espectador. Como visto em Eco (1991, p. 46) ‘Com essa poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruitor. A obra que “sugere” realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete’

87

É nesse campo que trabalho este projeto, criando intencionalmente este livro-presença, aberto, desprovido de texto, que se afirma arte e se põe à disposição do outro na esperança de ser completado, encontrando em cada recepção, em cada diferente contexto e experiência de vida sua mais nova “edição”.

Foi possível ver de maneira concreta essa multiplicidade de percepções, e essa troca de influências entre contextos e objeto ao entregar o livro-presença aos participantes. Uma criança de 4 anos (figura 15), que com simplicidade captou a essência do experimento disse: “Esse livro é a minha história, e eu quero contar ela pra árvore”, enquanto lia em voz alta o livro sem palavras.

A mulher grávida que, olhando para o livro, media a quantidade de tinta azul e rosa tentando fazer dele um oráculo para adivinhar se seu bebê seria menino ou menina (figura 16). Ou, ainda, o rapaz que se interessou pelo projeto e pela parte filosófica e que montava e desmontava o objeto tentando pensar quantos níveis dele mesmo haveria naquela impressão (figura 17).



Figura 15



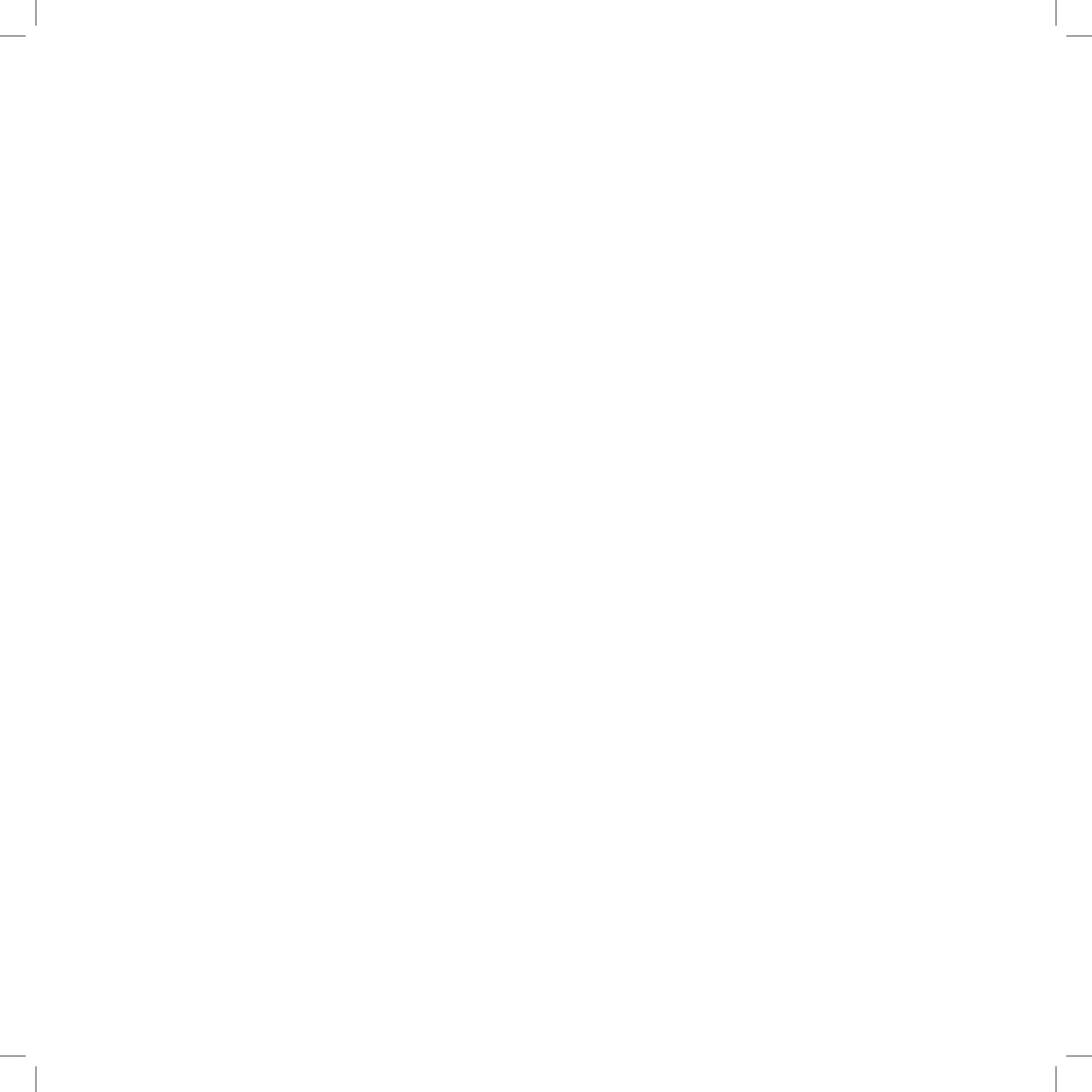
Figura 16



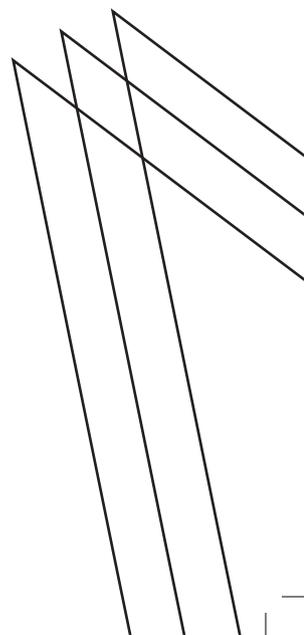
Figura 17

Dentro das expectativas desta pesquisa, essa reautoria se apresenta como o último passo da jornada de nosso livro-presença. Não faço distinção entre o “Ver de novo” e o “Fazer de novo”, pois rever o livro impresso é também recriá-lo. O que se traz no contato com o livro-presença é um existir de novo, que traz de volta a intensidade do experimento acontecido e transformado em arte, deixando espaço para o novo em cada encontro; é um renascer aos olhos de quem vê, é um bloco novo de afectos e perceptos, que é extraído e oferecido ao olhar do outro.





(In)Conclusões



IN(CONCLUSÕES)

Da forma como escolhi escrever o corpo deste trabalho, as minhas conclusões foram dissolvidas ao longo do texto, sendo pontuadas quando pertinente a cada levantamento de teoria ou de hipótese feita. O que trago aqui, é na verdade, uma memória das minhas percepções sobre pontos que foram motivo de pensamento para esta pesquisa e que ao final vejo com um pouco mais de clareza.

No início desta pesquisa, após a definição do escopo, por alguns momentos ainda me peguei apegado às convenções modernas, tentando enquadrar as disciplinas em seus respectivos campos de atuação. Agora, ao ver o caminho percorrido, consigo olhar com mais leveza para a complexidade de relações abordadas, usufruindo do que cada área de conhecimento, por assim dizer, pode acrescentar a este projeto.

(In)conclusões

Ao optar por trabalhar com elaborações poéticas, sejam elas das artes ou do design, está implícita a necessidade de relação, o ato poético, ou o ato artístico não é fechado em si – pelo contrário, ele é ponte, é liga, e só assim ele é possível. Esse talvez tenha sido o primeiro aprendizado: aprender a lidar com a indefinição que acompanha a construção poética e fazer dela meu campo. Aprender a enxergar o design neste novo lugar, sob a perspectiva do ato poético.

Outro aprendizado digno de nota foi a relação entre teoria e prática. A princípio me parece óbvio que a teoria seja expressa em palavras (o texto) e que toda ação fosse necessariamente de ordem da prática, e, mais uma vez, fui surpreendido de maneira

positiva ao ter a chance de trabalhar essa relação em um movimento contínuo de complementariedade e alternância. Dentro da visão proposta nesta pesquisa, esses dois aspectos se tornaram íntimos e interdependentes.

Aprendi um pouco mais sobre pensar-fazer, e também a encontrar nos teóricos os reflexos dos meus experimentos. Aprendi a carregar meus experimentos com os pensamentos dos teóricos, e o caminho se tornou mais claro a partir do momento que estreitei o laço entre esses campos, evitando desvios desnecessários nesse momento e conseguindo trazer a teoria para a minha realidade, que é o que mais interessa em uma pesquisa como esta.

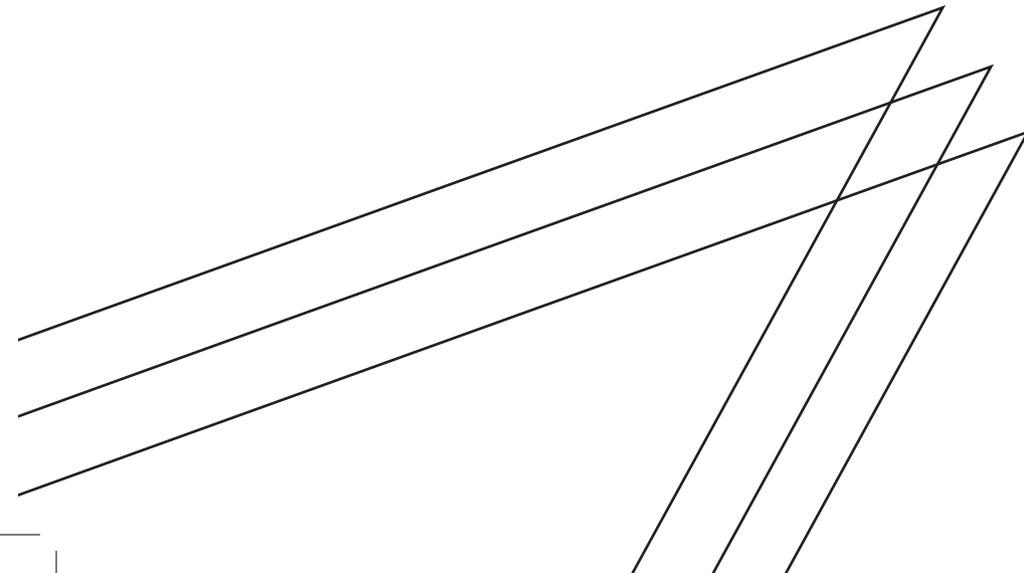
Ainda sobre os experimentos, mesmo que a aplicação fosse semelhante, mesmo que a proposta guardasse a mesma dinâmica, o contexto em que elas ocorriam era decisivo para a realização da atividade. Trago essa reflexão para ressaltar outro aspecto, aparentemente paradoxal. Apesar de cada experimento ter sido diferente em seu desenrolar, seja por conta do espaço, do grupo envolvido etc., algo essencial foi mantido. E isso eu considero um êxito do trabalho. Em todas as aplicações o experimento foi capaz de despertar sensibilidades, nenhuma delas igual à outra. No entanto, a proposta de ser plataforma para a extração de bloco de sensação foi cumprida. A cada execução relações foram criadas, percepções avivadas, memórias geradas, esse movimento foi obtido e essa era a proposta.

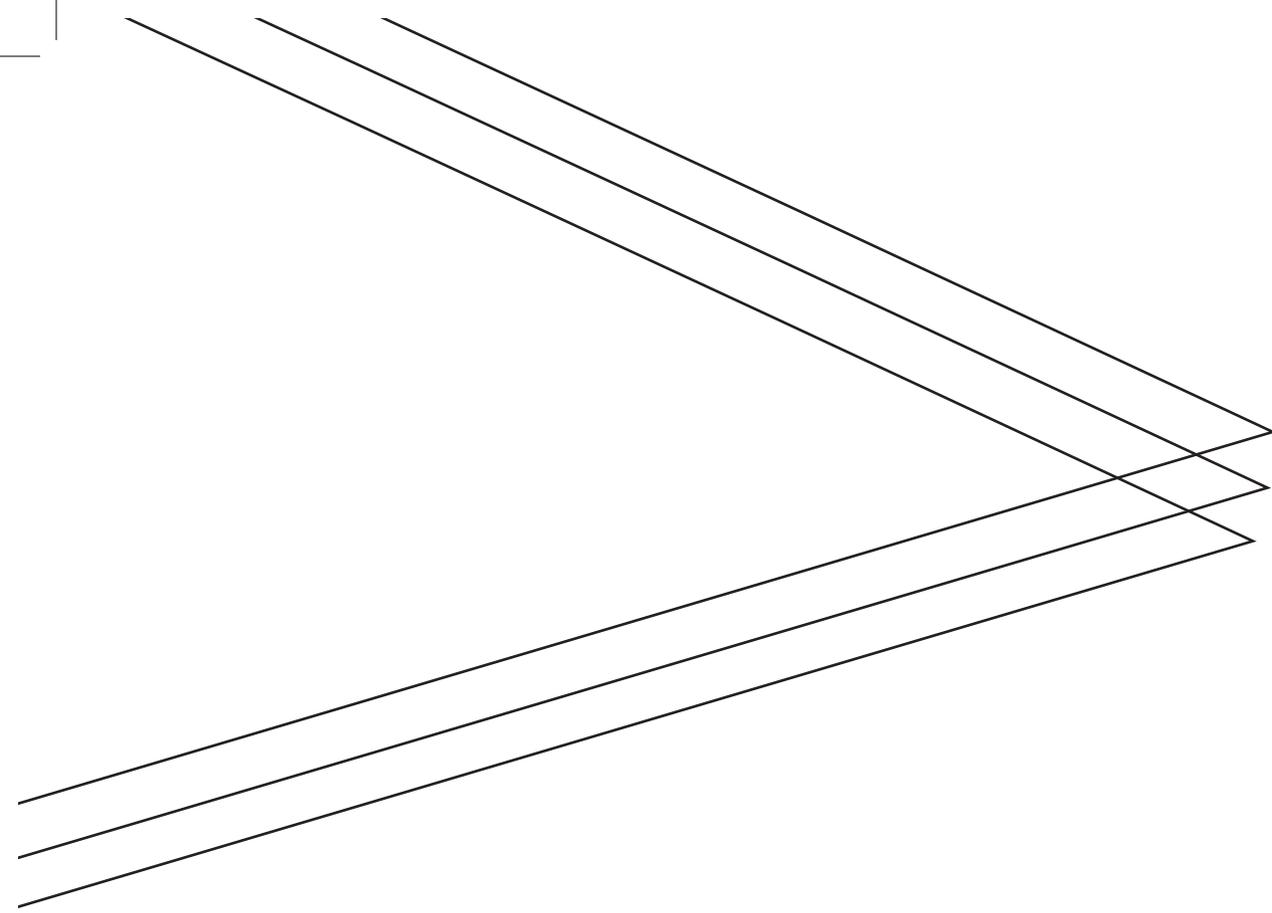
Fica ainda aguçada em minha mente ao olhar para o experimento a vontade de desenvolvê-lo como atividade artística. Ele me foi essencial para a pesquisa enquanto

estruturador de pensamento, mas, como posso ampliá-lo? Como adensar suas questões? Como posso estender aos outros esse composto de sensações? Gostaria de trabalhar e refinar a ideia e a montagem deste experimento como uma instalação artística interativa para fazê-lo corresponder à afirmação de Deleuze (1992, p.194) quando diz que “a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho”.

Para além das coisas que percebi, ficam as que não foram relatadas, mas que fazem parte de mim; ficam os contatos com as pessoas, as memórias e os aprendizados; fica o passar do tempo, que jamais permitiria que quem escreve este texto hoje seja o mesmo que o começou.

• • •





Anexo 1
Pequenos
relatos

ANEXO I

PEQUENOS RELATOS

Ao longo desta dissertação optei por destacar pequenos trechos de informações e descrições dos experimentos, relacionando-os com os levantamentos teóricos, pois considerei essa metodologia de escrita mais pertinente e coerente com o trabalho.

Neste anexo, o que trago é uma exposição mais objetiva sobre o que aconteceu durante as aplicações dos experimentos. Para o desenvolvimento desta pesquisa, o experimento foi executado três vezes em lugares e datas diferentes, e com grupos de participantes distintos.

APLICAÇÃO 1

Novembro de 2017

Local: *UFRJ – Rio de Janeiro*

Grupo: *Alunos do curso de mestrado em design – Disciplina Estratégias Criativas em Design*

Esta, por ter sido a primeira aplicação, talvez tenha sido a mais intuitiva, porém foi também a vez em que o grupo de participantes tinha maior conhecimento sobre o projeto do qual a experiência fazia parte. Neste período, a pesquisa ainda estava em sua fase inicial e essa aplicação foi essencial para apontar os objetivos do projeto e o direcionamento teórico a ser abraçado.

Os participantes interagiram com o experimento sem questionar a forma ou as orientações dadas, entenderam imediatamente a plataforma, os papéis e as tintas e prontamente ajudaram a gerar os livros caminhando com os pés sujos de tinta sobre o papel. Não tentaram ter controle sobre o experimento e se dispuseram a simplesmente interagir com os espaços.



















APLICAÇÃO 2

Setembro de 2018

Local: *UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI – São Paulo*

Grupo: *Alunos do curso de mestrado em design – Disciplina Design e arte na educação*

Sendo esta a segunda aplicação, cuidei de corrigir pequenos problemas de ordem prática como o tipo de tinta, para facilitar a limpeza dos pés dos participantes, e também, por desta vez já ter um pouco mais da pesquisa teórica desenvolvida, quis experimentar falar um pouco menos ao grupo sobre o contexto do experimento.

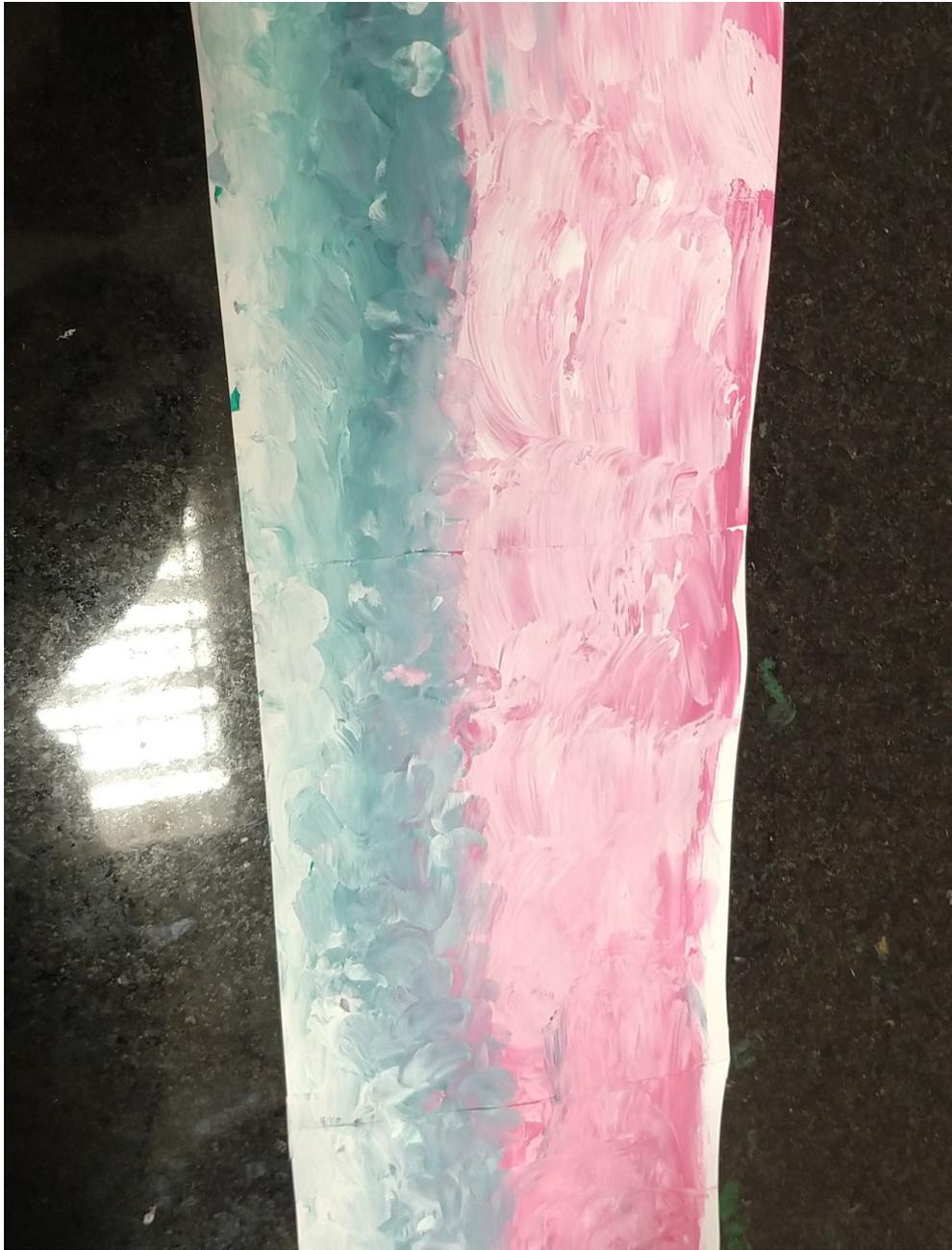
Expliquei um pouco para que tivessem uma noção geral, mas quis aproveitar para perceber as reações, interações e percepções deles. Desta vez era um grupo alheio à pesquisa, de modo geral, e estavam inseridos em um contexto de estudo sobre educação e foi interessante perceber como tentaram criar suas conexões com as aulas de arte-educação. Pediram para adaptar o experimento, pintando com a mão, por exemplo, ou utilizando objetos além do próprio corpo.

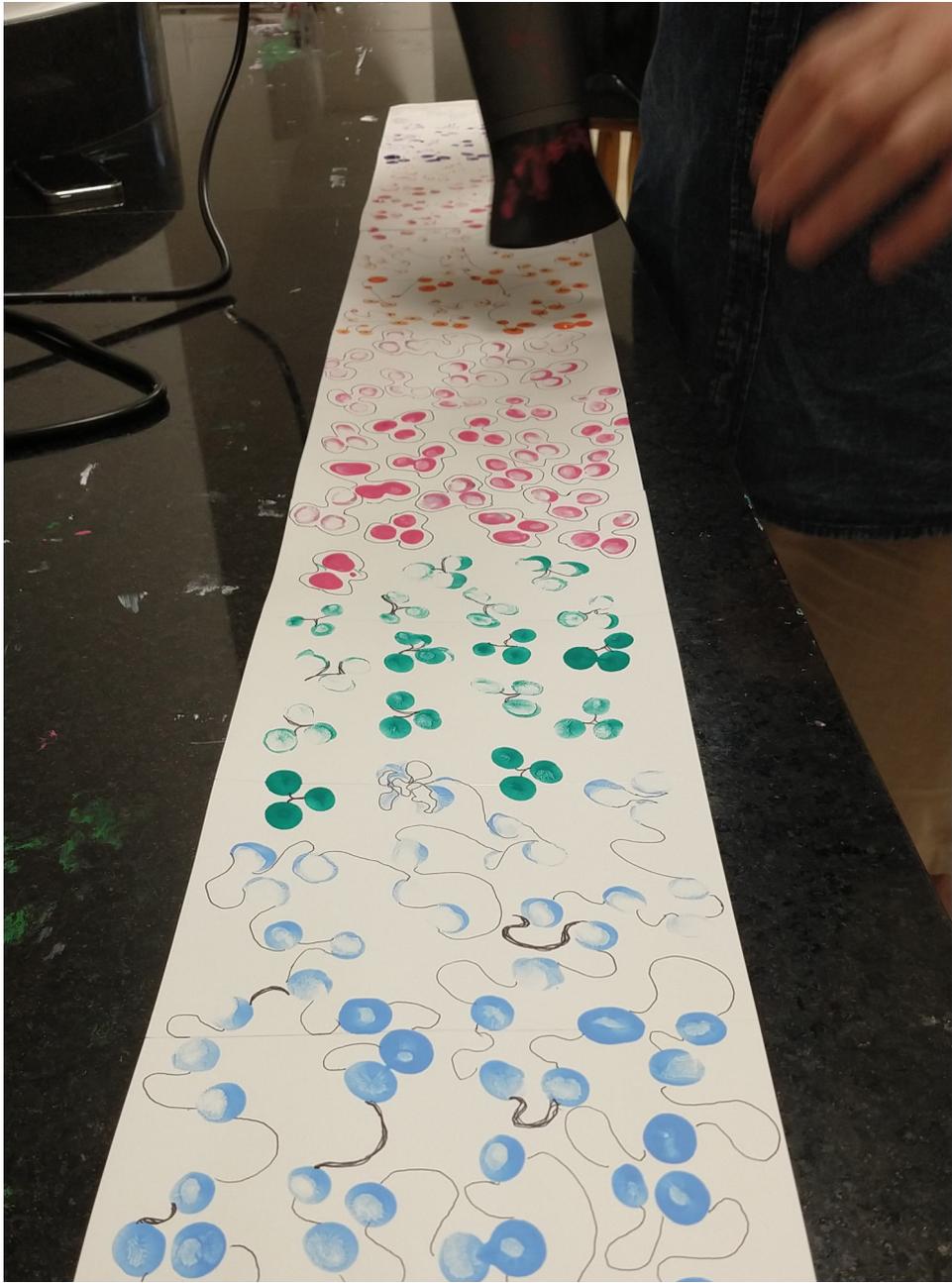
Este grupo foi mais heterogêneo na participação, e chamou a atenção a interação de algumas pessoas que resolveram ter uma participação mais afetiva, beirando à performance – uma que se esfregava no chão, quase deitada, e outra que resolveu dançar forró em cima da plataforma. Mais uma vez a diferença da aplicação anterior não impediu que as sensações aparecessem e nem que as relações fossem criadas.















APLICAÇÃO 3

Setembro de 2019

Local: *PARQUE DA INDEPENDÊNCIA – São Paulo*

Grupo: *Voluntários e visitantes do parque*

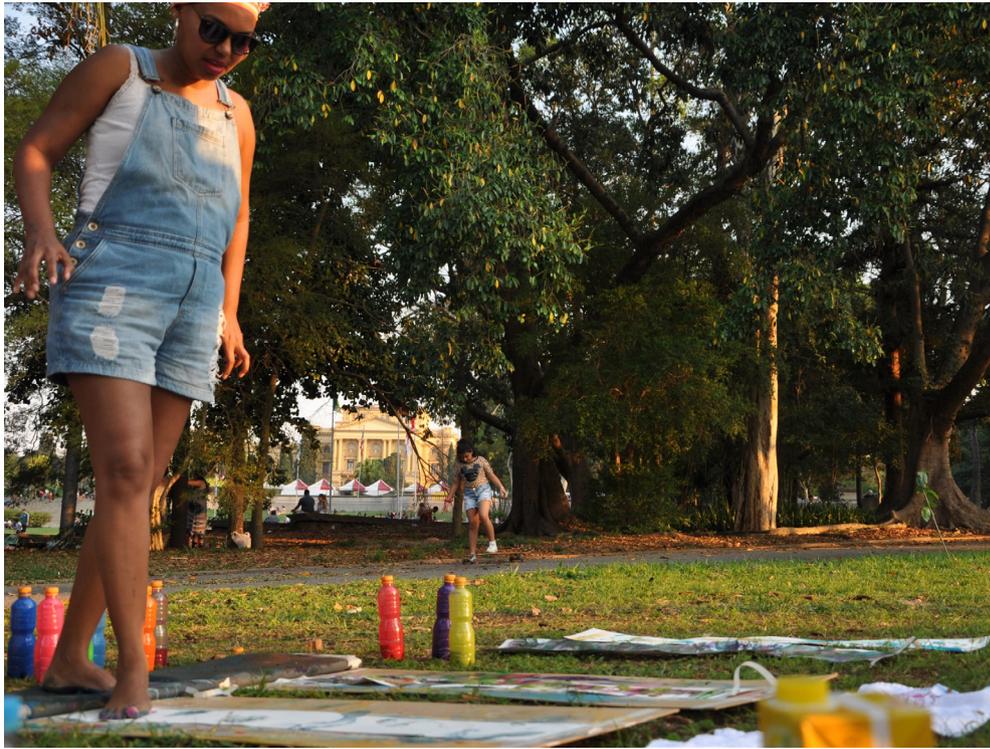
Esta foi a última aplicação do experimento antes da conclusão do texto, porém a primeira fora do ambiente acadêmico. Foi interessante a necessidade de sintetizar, de alguma forma, uma explicação para que os voluntários se sentissem compelidos a participar, no entanto, o próprio aspecto visual deu conta de atrair as pessoas.

Desta vez, a pequena explicação era sobre como a arte era capaz de transformar aquele breve momento em algo que vai além da matéria. E, mais uma vez com resultados completamente diferentes, o que se repetiu foi a capacidade de gerar sensações e as pessoas fazendo do experimento seu próprio experimento, e do livro seu próprio livro, interpretando e criando relações.

117



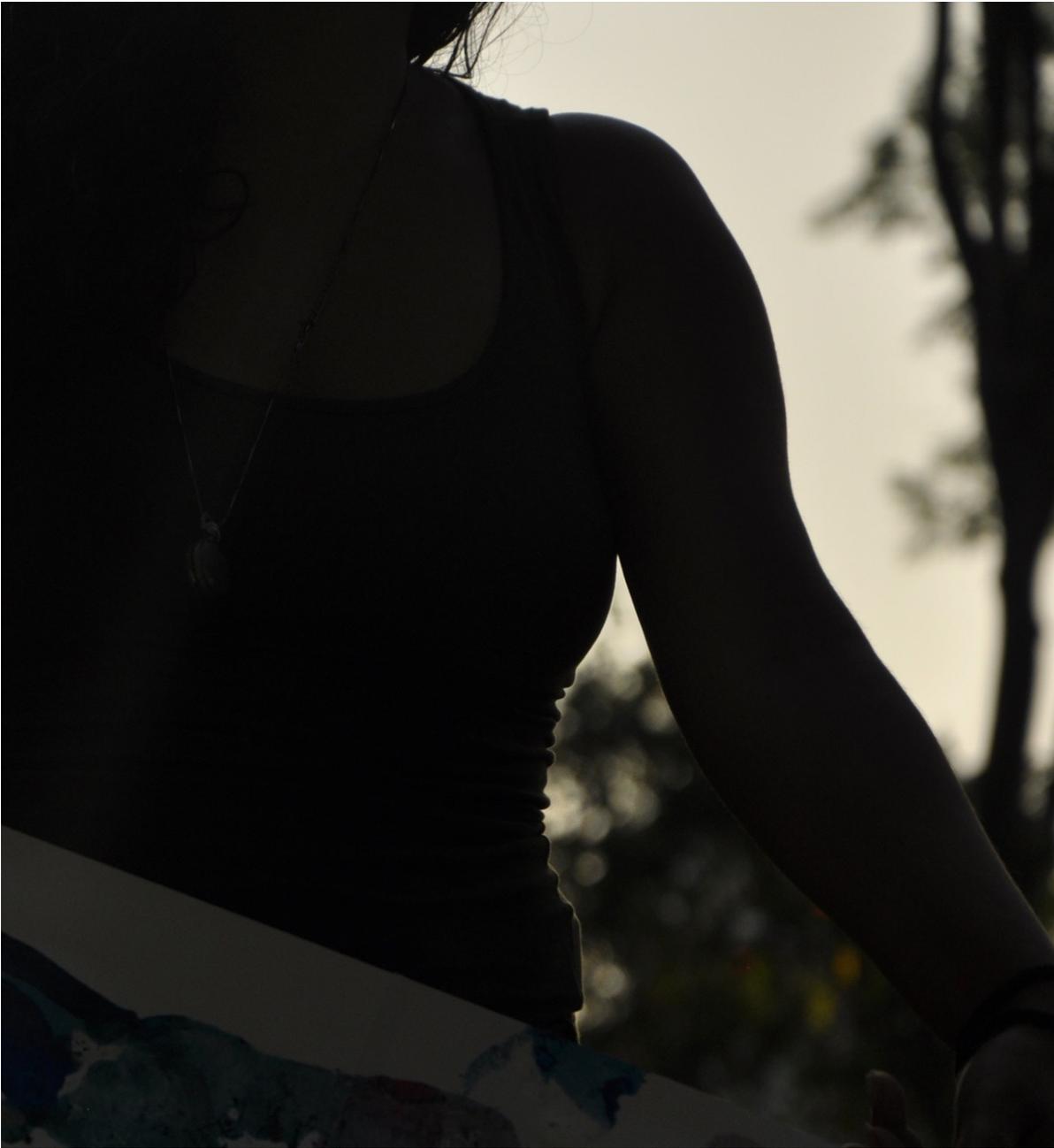


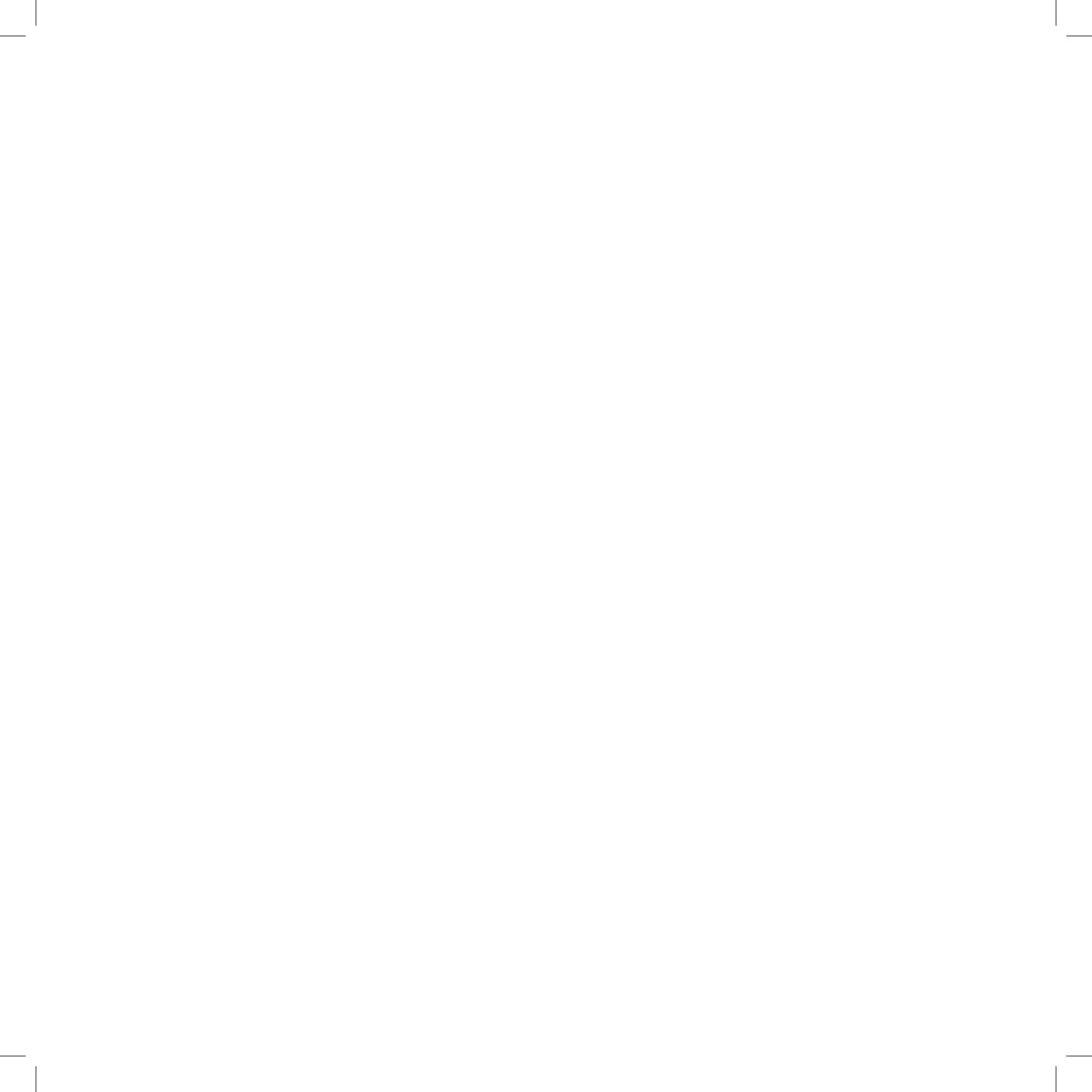


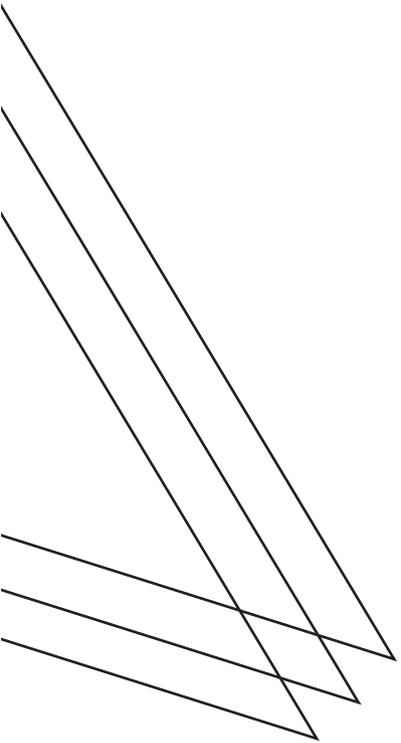












Referências

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. 1. ed. São Paulo: ARGOS, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. **Revista do Departamento de Psicologia**. UFF, v. 18, n. 1, p. 11–28, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100002&lng=pt&tlng=pt>. Acesso em: 21 jun. 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História** - Destrução da Experiência da História. 3. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. [s.l.: s.n.], 2004.
- BECCARI, Marcos; PORTUGAL, Daniel B; PADOVANI, Stephania. Seis eixos para uma filosofia do design (Six axes to a philosophy of design). **Estudos em design**, v. 1, p. 13–32, 2017.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, 2011.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro do leitor ao navegador – conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: Unesp, 1998.
- CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Unb, 1994.
- DANTO, Arthur C.; KRIEGER, Saulo; AITA, Virginia H. A. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. 1. ed. São Paulo: EDUSP: Odysseus, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Dois Regimes de loucos: textos e entrevistas** (1975-1995). Trad. Guilherme Ivo. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad. Roberto Machado; Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que Filosofia?** Trad. Alberto Prado Jr, Bento. Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. 1a ed. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 8. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto; CARRIERE, Jean Claude. **Não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-jean. **O Aparecimento do livro**. 2ed. ed. São Paulo: EdUSP, 2017.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? **Ditos e Escritos: Estética** – literatura e pintura, música e cinema. V. III, p. 264–298, 2001.

FLUSSER, Vilém; CARDOSO, Rafael; ABI-SÂMARA, Raquel. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1999.

HOPI, Chapman; EMERICH, Karine. **Julio Plaza, o poético e o político**. Brasil: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2012.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, 2008.

LYOTARD, Jean François. **Moralidades Pós-modernas**. Campinas: Editora Papirus, 1996.

MARTIN, Henri-jean. **O aparecimento do livro**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2017.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PLAZA, Julio. **Arte e interatividade: autor-obra-recepção**. ARS (São Paulo), 2003.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte I. **Arte em São Paulo**, 1982.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte II. **Arte em São Paulo**, 1982.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

MEIMES, Maíra. **Rizoma**. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/e-psico/subjetivacao/espaco/rizoma.html>. Acesso em: 26 de outubro de 2019

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

VASCONCELLOS, Jorge. A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não filosofia. **Educação e Sociedade**, p. 1217–1227, 2005.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze, uma filosofia do acontecimento**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.