

UFRJ / CLA / Escola de Belas Artes

Departamento de Comunicação Visual - BAV

Monografia de Graduação em
Comunicação Visual Design

Março de 2017

Título

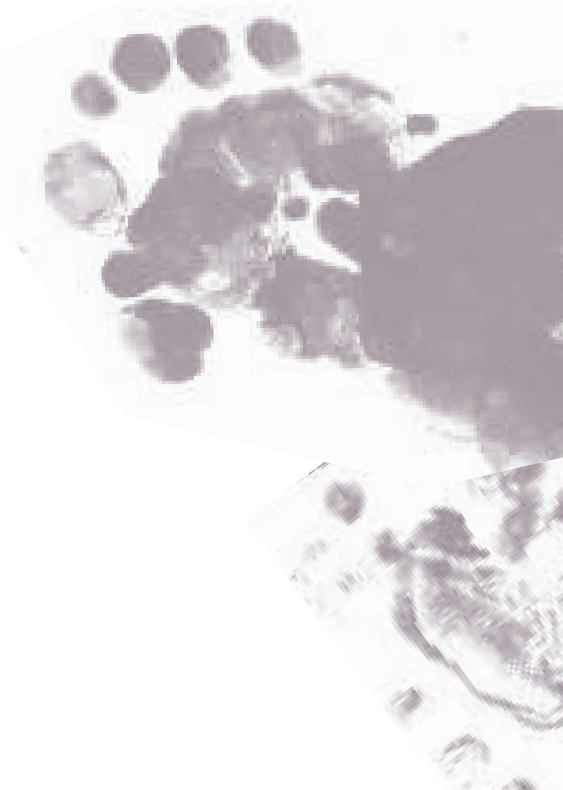
Ser corpo: para um criar inteiro.

Aluna

Ana Carolina Montez Ferreira

Prof.^a Orientadora

Julie Pires



Sumário

| | |
|--------------------------------|-----------|
| 1. Introdução | 4 |
| 2. Ruído | 7 |
| 2.1. Traduções | 8 |
| 2.2. Interferências | 10 |
| 2.3. Desenhos Sonoros | 11 |
| 3. Pulso | 12 |
| 3.1. Pegadas | 13 |
| 3.2. Trajetos | 14 |
| 3.3. Rastro | 15 |
| 3.4. Objetos | 16 |
| 4. Afago | 18 |
| 5. Metodologia | 19 |
| 5.1. Primeiros Passos | 19 |
| 5.2. Revisão Bibliográfica | 20 |
| 5.3. Registros do Processo | 21 |
| 5.4. Design Gráfico | 22 |
| 6. Considerações Finais | 24 |
| Bibliografia | 25 |

Resumo

Há infinitas formas de desenhar: com as mãos, pés, sentado, em movimento. Crianças sabem bem disto. Mas aprendemos, conforme crescemos, que devemos ter uma postura. Que há formas certas de se traçar sobre o papel. Que um desenho só é bom (ou correto) se forem cumpridas determinadas expectativas.

Segundo Nietzsche (2011), na sociedade ocidental, Alma – razão, linguagem – e Corpo não apenas se opõem, como a alma subjulga o corpo. Há, no entanto, para o autor, a possibilidade de um equilíbrio entre as partes, uma unidade. É o que ele chama de Si-mesmo. O ser inteiro (Duarte, 2017).

Quando crianças, o gesto vinha do prazer motor, da curiosidade da experimentação. Enquanto crescíamos, estes gestos começavam a vir acompanhado de palavras, conceitos. Aos poucos o nomear tomou o lugar do gesto, da experimentação. Ensinamos a cabeça a dominar o corpo e deixamos a linguagem nos entorpecer (Serres, 2001).

Assim, com base em investigação teórica e prática, a autora propõe e atua em uma série de exercícios que foram realizados periodicamente, registrados através de fotografias e relatórios e que deram origem a um livro. Experimentando com diferentes modos de desenhar, buscou-se conhecer mais sobre o criar e aquilo que o limita, e tornar, desta forma, o criar novamente inteiro.

Abstract

There are infinite ways to draw: by hands, feet, sitting, in movement. Children know this. But we learn, as we grow, that we must show composure. That there are ways of tracing the paper. That a drawing is only good (or correct) if certain expectations are met.

According to Nietzsche (2011), in western society, Soul – reason, language – and Body not only oppose one another, but the soul overcomes the body. There is, thought, for the author, the possibility of balance between the two, a unity. It is what he calls the Self. The whole self. (Duarte, 2017).

When young, the gesture came from the pleasure of moving, the curiosity of experimentation. While we grew, these gestures began to accompany words, concepts. Little by little the act of naming replaced the gesture, the experimenting. We teach the head to dominate the body. We let language numb us. (Serres, 2001).

As such, based on theoretical and practical investigation, the author proposes and acts through a series of periodical exercises, documented through photography and written word, which lead to a book. Experimenting with different ways of drawing, the study strives to know more about the act of conceiving and what hinders it, and, by doing so, make the act of conceiving whole again.

1. Introdução

Na antiga Roma haviam respeitados sacerdotes, chamados áugures, que liam presságios nos hábitos das aves. Observavam e analisavam seu vôo, canto, entranhas e apetite. Suas ações e decisões, assim como as de seus muitos seguidores, eram direcionadas pelos auspícios dos deuses colhidos em suas observações.

Assim Michel Serres (2001) descreve este ritual:

"Os falcões voam, as gralhas passam, as galinhas ciscam sem nos consultar: nós os consultamos. O primeiro dizente aprova ou condena, dá em adjudicação ou retira a prisão se e somente se as aves o consentirem" (p. 98)

Serres (2001) confia aos leitores de "Os Cinco Sentidos" sua admiração pelo ritual augural - motivo de chacota para os filósofos, sábios apenas de palavras e não de aves. Diz admirar a atenção que dão os áugures àquilo que precede a intervenção da mão, da linguagem. Acredita, nesta admiração, que existe um mundo independente dos homens, uma verdade intocada pelas palavras.

É com admiração semelhante que a presente autora olha para as crianças.

Há uma frase atribuída à Pablo Picasso que diz: *"Quando tinha 15 anos sabia desenhar como Rafael, mas precisei de uma vida inteira para aprender a desenhar como as crianças"*.

Na universidade de Belas Artes a qual esta autora frequenta, mais precisamente no curso de Comunicação Visual Design, aprendeu-se a desenhar como Rafael. A pensar como os filósofos. Mas pouco se dá atenção aos desenhos das crianças e ao voar das aves.

Movida por este cotidiano e por um sentimento quase que nostálgico, buscou, naquilo que ainda seria um rascunho do atual projeto, compreender o desenhar infantil.

No texto de Foucault (1999), descobriu:

O mundo é ordenado. Tudo tem nome, razão e lugar para existir.

Para que sejamos capazes de elaborar, discernir, é necessário categorizar e agrupar as coisas de acordo com suas diferenças e similitudes. É preciso uma "rede secreta", uma "lei interior" que ordene tudo a nossa volta, para que possamos identificá-las e interpretá-las.

Mas esta ordem – por mais que a imersão nela nos cegue para este fato – é artificial. Existe apenas diante de um olhar organizador. Sem a atenção do homem não há código, não há linguagem e, portanto, não há ordem. É ele quem aproxima e afasta tudo à sua volta, que nomeia, classifica, a partir de um critério.

Trata-se de um processo arbitrário.

Na escrita de Nietzsche (2009), compreendeu:

Não temos acesso ao mundo puro, longe dos filtros dos códigos ordenadores.

Ver, transpor uma excitação nervosa em imagem, é uma metáfora. Uma atividade essencialmente criadora, uma subjetividade. Reduzir, sintetizar, esta primeira metáfora num conceito e, por conseguinte, numa palavra, é uma nova metáfora. Esta coletiviza a primeira. E à cada nova metáfora nos afastamos da "coisa em si".

Assim, aquilo que chamamos de verdade, a ordem intrínseca das coisas, nada mais é do que uma ilusão perpétua e coletiva, fundamentada na linguagem.

Mas e quanto as crianças? - perguntou-se esta autora, àquela época - Estariam elas submetidas a esta mesma ordem? Sua imersão seria tão gradual quanto seu aprendizado da linguagem? Seria esta a razão dos encantos de seu desenhar?

Formulou-se, daí, uma primeira hipótese.

E ao observar um grupo de crianças realizando atividades criativas por cerca de oito dias, esta hipótese caiu por terra.

As crianças que idealizou, livres de ordem, conceitos e, principalmente, doutrinas não existiam. São contaminadas pela convivência em sociedade, desde o princípio de sua existência.

Mas elas, diferente dos adultos, ainda percebiam seu corpo para além da cabeça.

As crianças experienciam o mundo com o corpo todo. Tentam compreender o que as cercam usando não somente palavras, mas todos os artifícios que estão ao seu alcance: mãos, pés, língua, ouvidos. Seu desenhar não é diferente.

Quando desenhamos nas aulas do Curso de Comunicação Visual, deve-se respeitar uma postura. Uma forma de se sentar à frente do cavalete ou da mesa, uma maneira de se segurar o lápis, o jeito de arrastar o pincel sobre o papel e de molhá-lo de volta na tinta. Há também uma expectativa: ali o desenhar existe em função do desenho. Desenha-se somente com a cabeça e o movimento dos pulsos.

Voltou-se, então, mais uma vez às leituras que trouxeram um dilema existente desde os primórdios da filosofia: a dicotomia entre corpo e alma.

Platão definia o corpo como uma prisão da alma e o pensador, o filósofo, deveria afastar-se do corpo o quanto fosse possível para ocupar-se apenas da alma, pois, apenas deste modo seria capaz de atingir a verdade. Nesta ótica, o corpo é tido como um obstáculo que será superado com a morte, momento em que a alma será libertada. Vive-se com os olhos no ideal, o presente é esquecido.

Nietzsche (2011), crítico dos ideais platônicos de "verdade", de "ideias puras", busca uma redescoberta, uma revalorização do

corpo. Busca desviar os olhos do além-mundo e voltá-los para a Terra, para o presente. Redistribui os valores atribuídos ao pensamento racional e aos movimentos do corpo.

Não há, para ele, esta hierarquia estabelecida por tanto tempo – e que permanece em nosso dia-a-dia. Somos inteiramente corpo; *"e alma é apenas uma palavra para um algo no corpo."* (NIETZSCHE, 2011, P.35) A alma, nossa *"pequena razão"*, é instrumento de nosso corpo, nossa *"grande razão"*, e os dois são indissociáveis.

Quando dizemos *"Eu"*, criamos um conceito de identidade. Por meio de nossa pequena razão determinamos diversas palavras que nos categorizam e qualificam desta ou daquela forma. Mas nós somos nosso corpo. Nossa grande razão *"não diz Eu, mas faz Eu"*.(NIETZSCHE, 2011, P.35) O corpo é a coisa em si. O que Nietzsche chama de *"Si-mesmo"*. E este é indizível.

E é preciso não confundir os conceitos que configuram o *"Eu"* com o *"Si-mesmo"*. É preciso trazer para o pensar, o fazer e, neste caso, o criar; os instintos, sentidos e afetos. Unir, assim, as partes: cabeça e corpo.

Esta autora, antes uma criança movida pelo corpo, agora uma adulta de cabeça inflada, se propôs, como os áugures, a observar as crianças. Mas, como bem diz Serres, a observação augural não se apresenta nua. Ela, permeada de códigos e escritos prévios, passa pelos filtros da interpretação e da linguagem. Observando crianças, usou a cabeça para analisar seu desenhar. Lendo os autores, pôde compreender melhor o que foi observado. Mas para realmente compreender o desenhar que Picasso almejou, seria preciso compreendê-lo com o corpo inteiro.

O livro desenvolvido neste projeto propõe uma série de atividades baseadas em três temáticas que exploram as nuances corporais da experiência de desenhar. São elas: Ruído, Pulso e Afago.

Nestes exercícios, busca-se experimentar com a diversidade dos materiais, as diferentes posturas do desenhar, a presença do corpo no desenho e, principalmente, a vivência do processo.

2. Ruído

O que é ruído?

Começemos por uma definição na escala do audível, segundo Miguel Wisnick (1989):

O mundo é uma polifonia de simultaneidades. Escutar o som real do nosso entorno seria uma experiência que beira o indecifrável, o insuportável. Portanto, selecionamos. Para tornar possível a compreensão do que nos cerca, selecionamos aquilo que chamamos de som. E sacrificamos aquilo o que passamos a chamar de ruído.

Em sua origem natural som e ruído não diferem. Mas cada cultura - ou até mesmo cada indivíduo inserido nessa cultura - irá interferir e criar o limiar dessa distinção. Neste contexto, define-se ruído como tudo aquilo que não é som. Tudo aquilo que não damos atenção. Tudo aquilo que é sacrificado na nossa audição a fim de criar uma ordem inteligível. A partir desta ordenação, cria-se música.

Ou seja: Ruído é sacrifício. Som é seleção. Música é ordenação.

Façamos uma pausa.

Um trecho do conto "Funes, o Memorioso", de Borges (2008):

"Com efeito, Funes não apenas se recordava de cada folha de cada árvore de cada morro, mas ainda de cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado. Resolveu reduzir cada uma das jornadas pretéritas a umas cento e setenta mil lembranças, que logo definiria por cifras. Foi dissuadido por duas considerações: a consciência de que a tarefa era interminável, a consciência de que era inútil. Pensou que na hora da morte ainda não teria acabado de classificar todas as lembranças da infância.

Os dois projetos que indiquei (um vocabulário infinito para a série natural dos números, um inútil catálogo mental de todas as imagens da lembrança) são insensatos, mas revelam certa balbuciante grandeza. Deixam-nos vislumbrar ou inferir o vertiginoso mundo de Funes. Este, não o podemos esquecer, era quase incapaz de idéias gerais, platônicas. Não só lhe custava compreender que o símbolo cachorro abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; incomodava-o que o cachorro das três horas e catorze minutos (visto de perfil) tivesse o mesmo nome do cachorro das três e quinze (visto de frente).

(...)

Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer as diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos." (P. 54 - 56)

Na filosofia Nietzscheana (2009) é apresentado o conceito de "*postulação da identidade do não-identico*". Trata-se do esquecimento necessário (ou sacrifício necessário) para a formulação de conceitos e, por conseguinte, palavras.

Funes se lembra de cada folha de cada árvore de cada morro. Mas todas estas são chamadas pelo mesmo nome, independente de sua singularidade. Para criar o conceito folha selecionamos as características que as tornam mais ou menos semelhantes, sacrificando tudo o que as torna não-idênticas. Sacrificamos cada variação, cada particularidade, cada ruído.

Para criar uma ordenação, uma linguagem, não só sacrificamos o ruído da diversidade de tamanhos e formas daqueles que são chamados cachorro, como chamamos pelo mesmo nome o cachorro das três e catorze e o das três e quinze. Selecionamos. Enquanto Funes escuta o som real do mundo, onde há apenas detalhes imediatos.

Como bem disse Borges (2008), "*pensar é esquecer as diferenças, generalizar, abstrair*". Sem a ordenação da linguagem, seríamos incapazes de elaborar qualquer pensamento. No entanto, o hábito de lidar com conceitos gerais pode criar uma armadilha. Nos dar a falsa impressão de que há na natureza "*algo, que fosse "folha", uma espécie de folha primordial, segundo a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, recortadas, coloridas, frisadas, pintadas, mas por mãos inábeis, de tal modo que nenhum exemplar tivesse saído correto e fidedigno como cópia fiel da forma primordial.*" (Nietzsche, 2009, p. 535) Este ideal platônico pode nos dessensibilizar para a experiência singular das coisas, dos ruídos ao redor. Ainda que estes sejam somente percebidos sob o crivo da linguagem.

Seguindo por este discurso, há sentido quando Serres (2001) afirma que a linguagem nos anestesia os cinco sentidos, nos aprisiona. Há um mundo fora do dizível, e apesar de a linguagem sempre aparecer como um filtro na percepção deste mundo, é possível experiênciá-lo longe das gramáticas e ideais platônicos. Uma experiência muda que abraça os ruídos e interferências do mundo real.

Esta é a proposta deste primeiro capítulo, assim como de todos os demais: tentar desviar das armadilhas conceituais do dia-a-dia e permitir que os ruídos – sejam eles sonoros ou não – povoem o desenhar.

2.1. Traduções

Feche os olhos e risque sobre um papel qualquer, atento ao som que o arranhar do lápis produz. Abra os olhos e analise o resultado. Aquele desenho impresso corresponde ou representa o som que ouviu? Haveria um outro som capaz de representá-lo melhor? Ou haveria ainda um outro desenho que representa este som com maior fidelidade?

Estes foram os questionamentos iniciais que levaram à criação deste exercício. Busca-se, aqui, experimentar com as correspondências entre os sons e imagens do desenhar, como espécies de traduções.

Com os olhos vendados e ouvidos atentos, risca-se sobre o papel. O celular ao lado, gravando os ruídos de cada movimento. Tira-se a venda. Depara-se com o desenho: este não representa a experiência sonora anterior. São dois desenhos. Inicia-se, então, o esforço para que os dois desenhos se encontrem.

Analisando o desenho impresso no papel, refazendo seus movimentos com os dedos, cria-se um som que o represente, que considere todas as suas formas e oscilações. Este soa como um nome. E é arbitrário como qualquer nome ou palavra. Ele é escrito abaixo, como uma legenda. Esta foi a primeira tradução.

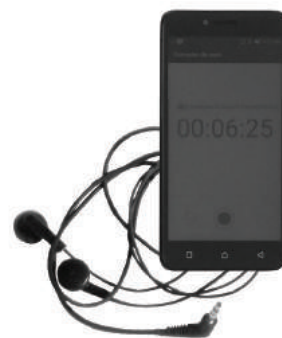
A partir deste momento, pode-se dispensar as vendas. É iniciada a perseguição à tradução do intraduzível. Com os fones de ouvido, é dado o play no gravador.

Os sons do desenhar surgem com maior potência, ampliados, já não são os mesmos da primeira vez. Com um pincel ágil e um nan-kin fluido, busca-se acompanhar os movimentos simulados pelos fones. Não há tempo para pensar, o pulso não acompanha os fones. A tinta se gasta e se fazem necessárias pausas para molhar o pincel. E, por fim, o resultado, novamente não é capaz de representar o som inicial em sua totalidade. Esta foi a segunda tradução.

Retomamos agora o nome criado para o primeiro desenho. Vocaliza-se a palavra uma vez, duas, três, até que se torne confortável e entoe um ritmo. Desta vez o pulso e o pincel devem acompanhar a língua. Com o controle da velocidade, torna-se mais fácil fazer com que o pincel acompanhe os movimentos dos sons. Este controle, e o tempo concedido por ele, permite o pensamento, a racionalização, e, aos poucos, o desenho se torna um símbolo, uma escrita, uma síntese da vocalização. Completa-se a terceira tradução.

Calcula-se todas as perdas que houveram nestas traduções: Quando reduz-se uma forma complexa num nome existente dentro de um código limitado e arbitrário; quando o gravador reproduz o som original passado por seus filtros de máquina; quando o pulso não acompanha o som e perde seus momentos ou, até mesmo, quando acompanha, mas o simplifica e reduz a um repertório conhecido.

Seja no contexto deste exercício ou em qualquer outro contexto, traduzir é sempre uma metáfora, uma síntese, um processo de esquecimento existente em qualquer linguagem. E este nunca será capaz de simular ou preservar a experiência original.



2.2. Interferências

Há um hábito da presente autora de se deixar distrair pelos sons do desenhar. Por vezes, ainda que ao desenhar com um objetivo estabelecido, no meio do caminho há um desvio para as maravilhas do arranhar do papel. E o desenho toma outras formas, guiadas pelos prazeres do som.

Este hábito deu origem, de certa forma, a todos os exercícios deste capítulo. Mas este em específico é o que busca o retomar com maior fidelidade:

Inicia-se um desenho de observação. Não há objetivo mais claro do que um desenho de observação: os olhos se prendem ao objeto e o pulso segue suas formas. Com um microfone ligado ao lápis, o som do arranhar é potencializado. Torna-se quase impossível ignorá-lo, ainda para aqueles que não compartilham deste hábito. Os olhos continuam presos ao objeto, mas o pulso toma liberdades. Explora as diferentes pressões do lápis, os diferentes gestos. De repente, surge um gesto mais amplo que extrapola a forma. E então, notando-se o feito, a atenção volta à forma original. Todo o exercício passa por uma ida e vinda da atenção entre o objeto e os sons do desenhar. E o desenho ganha novas linhas, manchas e formas que não se encontravam no objeto original. Se torna um retrato não só do que se via, mas do que se ouvia.

Por vezes ignoramos ativamente a experiência do desenhar, concentrados naquilo que consideramos correto, limpo, preciso. Este exercício potencializa e ilustra aquilo que é inevitável, apesar de nossos esforços: as marcas que os ruídos do processo deixam no resultado final. O desenhar é uma experiência, que, ao contrário do que acreditamos, não existe apenas em função de um resultado. Esta - única em cada situação - deixa seus vestígios impressos no papel.

A eterna busca por uma forma pura, por nos encaixar nesta ordem artificial, pela verdade que nos foi apresentada desde o nascimento, nos entorpece para as belezas da experiência e suas imperfeições.



2.3. Desenhos Sonoros

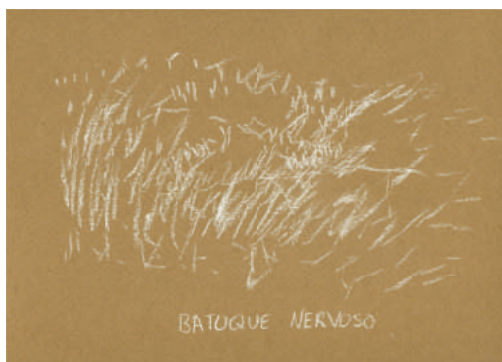
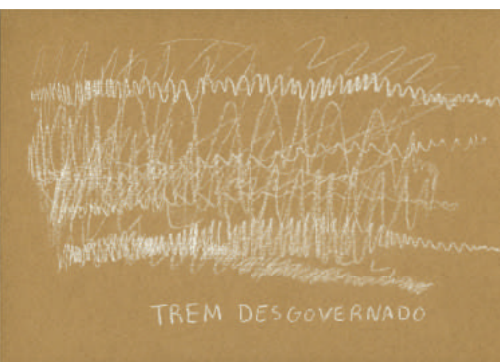
Desenhar emite som. Ainda que não se dê atenção a ele, ele está lá: seco, molhado, suave, arranhado... E capaz de, por si só, criar uma imagem. Que nem sempre acompanha àquela impressa no papel.

Neste exercício, busca-se experimentar com as imagens sonoras do desenhar.

De olhos vendados, em nenhum momento a atenção se volta à imagem visual. Ela se ocupa com os sons e movimentos, com o pulso que dança ritmado e traça gestos inconscientes das limitações do papel. Ao tirar a venda, há a surpresa do desenho impresso. Este nunca representa a experiência anterior. E, como forma de registro do que se vivenciou, cria-se uma legenda: não para a configuração material do desenho, mas para a imagem sonora criada.

Tende-se a comparar os sons com outros conhecidos, sons figurativos: um trem, um foguete, o mar. Quando a associação não é possível, criam-se paralelos com termos conhecidos da música: ritmo, melodia. Ou adjetivos: nervoso, caótico, calmo, tranquilo. Mas, de fato, a legenda é um mero registro. Uma lembrança de que o real desenho não pode ser visto. Um convite à imaginação dos que vêem os vestígios no papel. Mas o real desenho não pode ser representado em imagens linguísticas ou visuais.

Não há repertório na nossa linguagem capaz de descrever fielmente a experiência dos sons e ruídos do desenhar.



3. Pulso

"Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és." (Água Viva, Clarice Lispector, Editora Rocco, 1998. p. 27)

O desenhar é uma espécie de dança da qual não nos damos conta. Há o movimento dos dedos que seguram o lápis, do pulso que conduz o traço, do papel que gira sobre a mesa. Do corpo que se afasta, observa, aproxima, se inclina, fica ereto, se curva. Do grafite e da tinta, que deixam suas próprias marcas no papel e no artista.

Essa dança, no entanto, está escondida sob a palavra, o conceito que acreditamos guiar com perfeito controle este desenho. Esquecemo-nos das vontades do corpo e da tinta.

Desenhamos com o Eu. Este, segundo Nietzsche (2011), é aquilo que dizemos ser. Aquilo que, como sociedade imersa em linguagem, dizemos ser. O Eu é o que chamamos por um nome, um número ou diversos adjetivos. Trata-se de um produto da alma – da razão, do conceito, do código. O que realmente somos não cabe em palavras, é indizível. É ao que Nietzsche atribui o nome de Si-mesmo. O Si-mesmo não só habita nosso corpo, como o é. Por inteiro: Corpo e Alma, sem divisões.

"Teu Si-mesmo ri de teu Eu e de seus saltos orgulhosos. "Que são para mim esses saltos e voos do pensamento?", diz para si. "Um rodeio até minha meta. Eu sou a andareira do Eu e o soprador de seus conceitos.

O Si-mesmo diz para o Eu: "Sente dor aqui!". E esse sofre e reflete em como não mais sofrer – e justamente para isso deve pensar.

O Si-mesmo diz para o Eu: "Sente prazer aqui!". E esse se alegra e reflete em como se alegrar mais – e justamente para isso deve pensar." (NIETZSCHE, 2011, P.35)

Acreditamos ser capazes de manter o corpo adormecido, no entanto nossa primeira relação com o que nos cerca é sempre física, corporal. Esta será, sim, traduzida posteriormente numa linguagem, num conceito. Mas é secundária. Num desenhar simbólico, tradicional, permeado de conceitos, o corpo sempre estará presente apesar dos nossos esforços para anulá-lo. Aqueles que Nietzsche (2011) chama de despertos, sabem: *"corpo sou eu inteiramente, e nada mais; e alma é apenas uma palavra para um algo no corpo."(P.35)*

"Quando dançamos subimos acima de nossa própria cabeça, dos nossos sentimentos, do nosso coração. A dança envolve uma perda de si e abre pra outra possibilidade. (...)Este esquecimento de si, faz nascer o que Nietzsche chama de si-mesmo" (MOSE, 2009)

Os despertos reconhecem os movimentos do corpo que precedem a linguagem. Valorizam o fazer, o presente, o acontecer. Um desenhar desperto é um desenhar-dança, que respeita as vontades do corpo e da tinta, que permite a participação da ação e do instante. Um desenhar com aquilo que se é.

Faz-se aqui neste capítulo um convite ao pulso do desenhar. Ao "demorar nas sensações sem palavra", ao "valorizar o não dito" (MOSE, 2009). Ao desenhar com o É-se, o Sou-me, o Tu te és.

3.1. Pegadas

Dê um papel, uma tinta e um pincel a uma criança e a observe. Talvez ela procure uma mesa e uma cadeira para se sentar, talvez prefira desenhar deitada sobre o chão. Talvez use o pincel, talvez escolha usar os próprios dedos. Não há limitações externas à sua vontade de desenhar.

O adulto que a observa lhe dará estes limites. Dirá que há uma postura correta no desenhar: o papel deve estar sobre uma mesa ou cavalete. Não se deve fazer sujeira, lambuzar as mãos, manchar as roupas. O desenho deve se limitar às margens da folha.

Este exercício pretende subverter as limitações que a vida adulta nos traz ao desenhar.

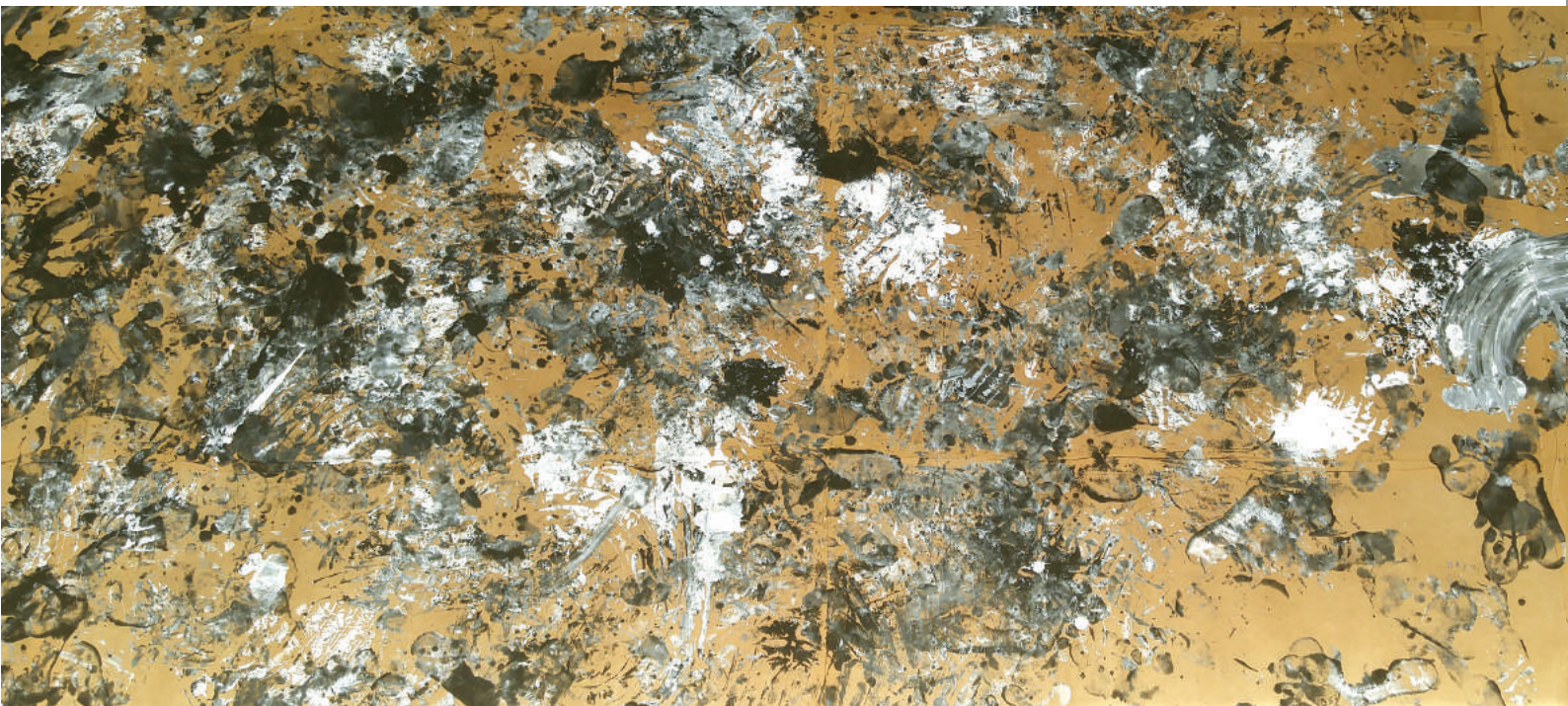
Numa ampla extensão de papel sobre o chão, usa-se mãos, pés e uma bola de pilates para pintar. As posturas são variadas: fica-se de pé, usando os gestos do pé para pintar e o caminhar para imprimir pegadas; fica-se em quatro apoios, usando pés e mãos para um caminhar desengonçado; fica-se de joelhos, usando as mãos para traçar; fica-se curvado, empurrando uma bola de pilates que imprime suas marcas pelo caminho.

Nesta atividade, não há limites entre papel e corpo. A tinta está nos pés, nas mãos, sobe até os joelhos e cotovelos. As marcas da tinta que estão no papel e nas mãos, também estão na bola de pilates. Durante o processo, tudo faz parte da pintura: corpo, papel, tinta e bola.

As sensações e efeitos da tinta no corpo são marcantes: o gelado ao mergulhar os pés e mãos, o escorregar ao tentar ficar de pé sobre o papel, o deslizar os dedos sobre o papel. A vontade de sentir se sobrepõe ao visual, a vontade de produzir uma bela imagem.

Trata-se de um desenho feito de movimentos e de vontades, de experiências. Contrário ao típico desenhar limpo, ereto e imóvel.





3.2. Trajetos

Desenhar é uma coautoria entre o artista e o material.

Tentar calar a tinta que escapa do pincel e segue caminho próprio é, muitas vezes, um trabalho frustrante, quase impossível. Ainda que de forma discreta, ela sempre se faz presente no desenho: uma gota fora do lugar, a camada de tinta que está coberta por uma nova, o tremular do lápis, a marca leve da borracha. Cada movimento de mãos e de material deixa sua marca.

Ainda assim, ao desenhar, negamos corpo e material, o instante e o imprevisível, para atingir aquilo que foi planejado. Mantendo as mãos firmes, nos cegamos para as possibilidades que surgem dos pequenos acidentes.

Este exercício busca potencializar a imprevisibilidade do desenhar.

Arremessando sobre o papel bolinhas de gude que foram mergulhadas na tinta, formam-se linhas, manchas e respingos. Elas se cruzam, interrompem no meio. As bolinhas batem em outras já estagnadas e criam novos trajetos.

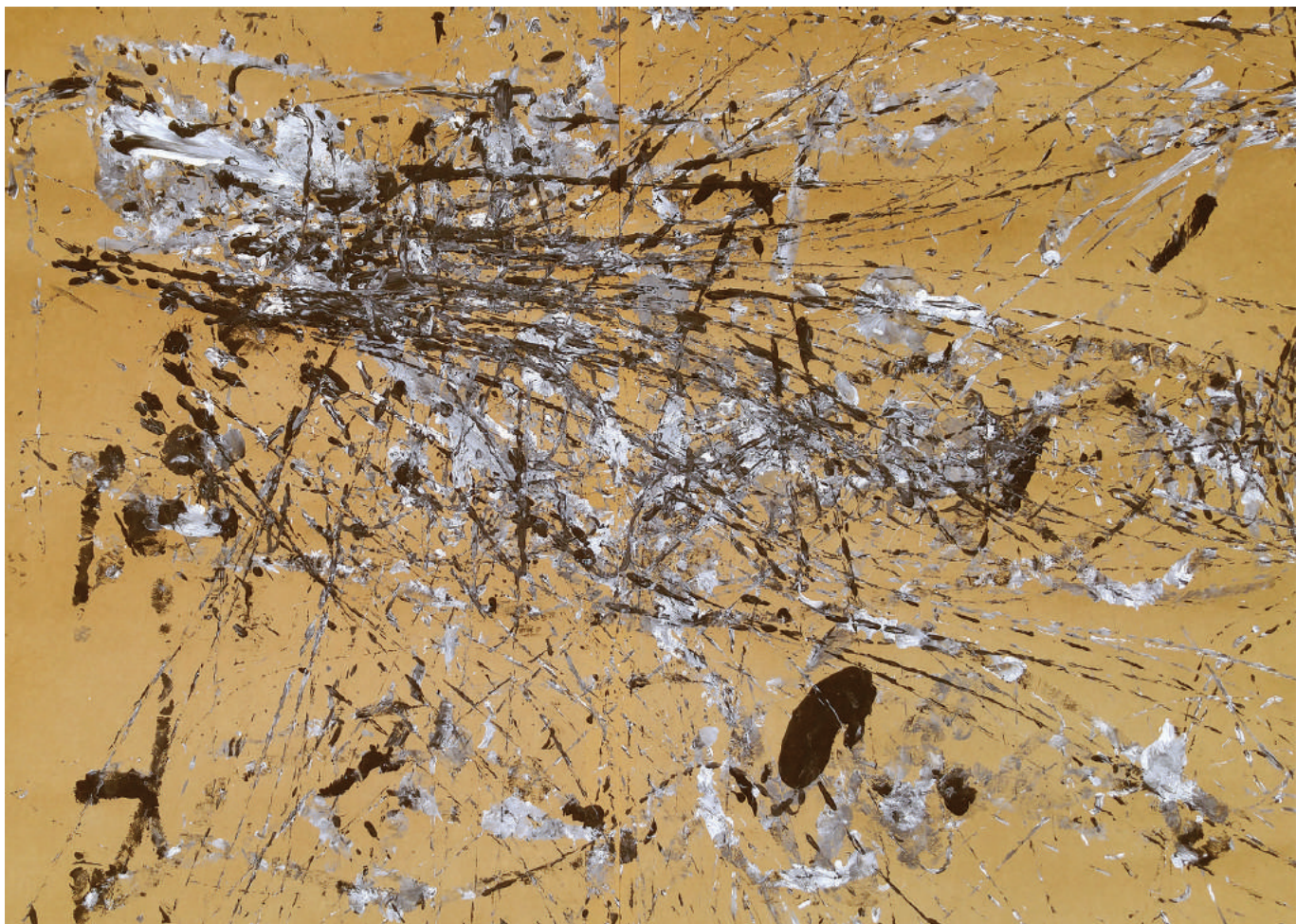
A mão que arremessa as bolinhas busca e exerce algum controle. Direciona, muda a intensidade, circula o papel buscando novas posições. Pára, analisa. Troca do preto para o branco, criando uma nova camada. Recolhe as bolinhas estagnadas e as arremessa de novo, uma a uma, seguindo o ritmo do seu quicar no chão. E a tinta continua seguindo seus caminhos, mudando de intensidade conforme o seu desgaste no rolar das bolinhas sobre o papel.

O desenho que se forma é uma coautoria de mãos, ouvidos, tinta e o deslizar das bolinhas de gude.



3.3. Rastro

Este exercício tinha um objetivo claro: criar um rastro do movimento do caminhar sobre o papel, uma memória em forma de linha. Deveria ser algo fluido, para que não houvesse preocupação com o manejo de ferramentas. Apenas um pote que escorre tinta, segurado ao lado do corpo, e marca suas linhas sobre o papel.



No entanto, os movimentos da tinta e do corpo não ocorreram como previsto. Nunca ocorrem. Suas vontades surgem no momento do desenho.

A tinta que escorria lentamente pelo buraco. O caminhar deveria ser igualmente lento. Logo surgiu a impaciência, o acelerar dos passos. A tinta não acompanhou, as linhas não eram mais contínuas. Logo os braços começaram a balançar. E as linhas de tinta a voar pelo papel. As mãos a apertar e fazer escorrer mais rápido, mudando as espessuras dessas linhas. Os pés, a caminhar para fora do papel, circulando seus quatro lados. E a cintura a se inclinar e direcionar junto aos braços.

Criou-se, assim, um emaranhado com a memória não de um caminhar lento, planejado e cuidadoso; mas das vontades e do instante, daquilo que é corpo.





3.4. Objetos

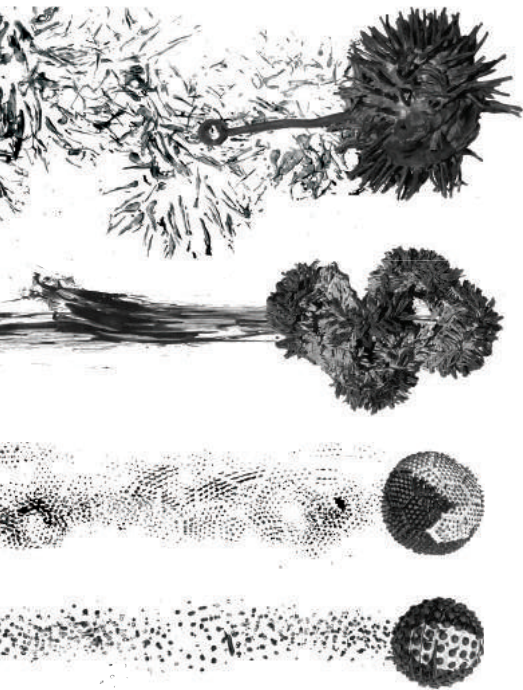
Ao desenhar, sabemos exatamente como interagir com suas ferramentas. Conhecemos muito bem o lápis, o papel e a tinta. E quando experimentamos um material novo, há uma vaga ideia de como se relacionar com aquele objeto, uma expectativa do resultado que se deve produzir. Inspira-se uma seriedade e um cuidado no tratar da ferramenta: você não deve estragar, usar de forma inapropriada.

Durante certo período, a presente autora realizou algumas experiências com crianças. Apresentou a um grupo delas alguns materiais: lixas, pastel óleo, almofadas de carimbo, etc. Desconheciam ainda os conceitos associados a estes objetos. Experimentavam sem amarras. Faziam observações constantes sobre sons, texturas, cheiros e o resultado visual que imprimiam, experimentaram e experienciaram sem um ideal prévio.

Neste exercício, buscou-se tirar o peso do desenhar, recuperando esta experimentação e curiosidade infantil.

Utilizou-se como ferramentas, incomuns ao desenho e interessantes aos sentidos, bolas de borracha texturizadas, brinquedos de silicone e um saco de bolinhas de gude. A primeira interação com os objetos estava prevista: mergulhá-los na tinta. Mas o que viria em seguida precisaria ser descoberto durante o processo.

Assim, iniciou-se uma exploração sensorial e visual.



As mãos eram massageadas pelas bolas texturizadas e ao mesmo tempo imprimiram um pontilhismo pelo papel e pela pele; os objetos de silicone foram jogados, arrastados, esfregados, encostados gentilmente e utilizados como uma espécie de iô-iô, criando toda espécie de textura e imagem; o saco de bolinha de gude era arremessado ao papel, criando grandes respingos de tinta e som estridente.

A interação com cada objeto era estabelecida no momento em que era tomado nas mãos. E o desenho era guiado pelo momento desta interação. As camadas de tinta se deram não somente pela beleza daquilo que era impresso no papel, mas pela curiosidade de experimentar o instante do desenhar.





4. Afago

Em cada uma das experimentações anteriores o corpo – com seus movimentos, sentidos e vontades – esteve presente. Mas ainda se tratava de uma ferramenta, um intermediário. A vontade de romper os limites entre papel e corpo também se fez presente. E em alguns momentos esboçou-se o saciar deste desejo, como em Pegadas e Objetos. No entanto, seria preciso livrar-se de todas as anestésias. Ser corpo, inteiramente.

"Sozinho, fora, banhado de ar amarelo e azul, silencioso, dou oportunidade ao dado expulso pelo ruído coletivo, aos sentidos que a linguagem anestesia."
(SERRES, 2001, p. 86)

Para Serres (2001), a linguagem, este ruído coletivo, anestesia os sentidos para os dados do mundo. E este ruído que vem dos outros nos ensurdece para os ruídos de nosso organismo. Embragados de linguagem, códigos, expectativas e explicações, limitamos aquilo que somos ao que dizemos ser, limitamos o que experienciamos àquilo que dizemos experimentar.

"O eu na linguagem se reduz à vasta memória de sua língua, limita-se ao coletivo, à integral indefinida dos outros, ao fechamento de seu grupo aberto, cristaliza-se em seus hábitos: presos nesse eu linguístico quase sempre e em quase toda parte, não vivemos quase toda nossa vida. O eu só vive realmente fora de mim; fora de mim eu penso, medito, sei, fora de mim eu recebo o dado, vivaz, eu invento fora de mim. Eu existo fora de mim como o mundo. Eu sou no lado do mundo fora de minha verbosa carne." (SERRES, 2001, p. 92)



Em meio aos exercícios anteriores, havia uma guerra entre os ruídos do corpo e do coletivo. Entre o Eu que existe na linguagem e o Eu que quer existir no mundo.

O corpo dizia: "Por que só molhar os pés na tinta? Mergulhe o corpo inteiro!". O coletivo que nos habita respondia: "Por quê?". E o ridículo se sobrepunha à vontade. Em outro momento, o corpo dizia: "Gosto dessa sensação, suba pelos meus braços e pernas. Abandone este papel!". E mais uma vez, o coletivo respondia: "Por quê?". E o planejar se sobrepunha à vontade.

Eis o porquê: "Porque quero sentir".

Despeja-se tinta por todo o corpo. Ela contorna as curvas, segue os caminhos traçados por ele, pintando de preto e de gelado.

Os objetos sobem das mãos pelos braços e pernas. Massageiam, causam dormência e pinicar. Dão novas texturas ao corpo. O que se sente, está impresso na pele.

O resultado não é estático como os demais.

Tem movimento, se transforma.

E vai embora com a água.

5. Metodologia

5.1. Primeiros Passos

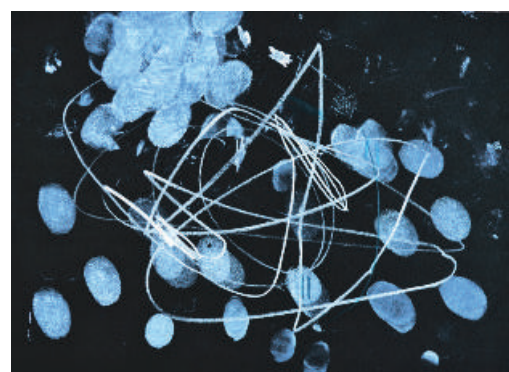
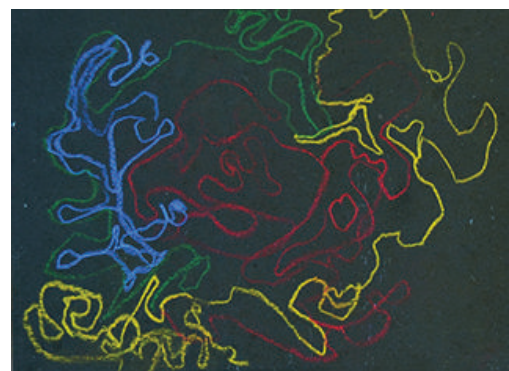
O presente projeto teve início com uma Bolsa de Iniciação Científica em 2014 e a participação no grupo de pesquisas imagem(i)matéria. O primeiro projeto de pesquisa, realizado neste mesmo ano, se chamava "A Influência da Alfabetização na Produção infantil de imagens" e foi orientado pelas professoras Julie Pires e Angélica de carvalho. Havia a hipótese, baseada em reflexões acerca da bibliografia revisada, de que o processo de alfabetização afetaria, de alguma forma, o desenho das crianças. Acreditava-se que as crianças pequenas ainda não se encontravam dentro da ordem, imersas em linguagem, e era isto que lhes conferia a espontaneidade do desenhar. Ou seja, a alfabetização, a educação formal, terminaria de lhes inserir no mesmo contexto dos adultos e lhes tomaria esta espontaneidade.

Para confirmar a validade desta hipótese, durante dois meses observou-se as aulas de artes semanais em uma escola tradicional. Fora do horário regular e do ambiente habitual, foram propostas atividades criativas livres. Analisou-se comparativamente o processo criativo infantil nas duas situações.

Na sala de aula, as crianças observadas – entre 4 e 6 anos de idade – eram repreendidas a todo momento por sua professora. Elas deveriam permanecer sentadas e concentradas em suas produções individuais – a não ser nas raras vezes em que se propunha uma atividade em grupo ou de lazer -, realizar atividades extremamente direcionadas e conteudistas, tomar o máximo de cuidado para não manchar a si mesmo ou à sala de aula com os materiais oferecidos, além de lidar com conceitos de "certo" e "errado" reforçados pela professora.

No pátio, durante as atividades livres que eram por mim propostas, havia o mínimo de restrições possível dentro do ambiente escolar. As crianças criavam coletivamente, falando e narrando o que faziam a todo momento, além de copiar o que achavam de interessante na produção do outro; não demonstravam receio diante de novos materiais, experimentando-os com curiosidade e sem medo de estragá-los ou errar; utilizavam todo o corpo durante o processo: levantavam, circulavam a mesa, usavam as mãos, dedos, cotovelos e até mesmo batiam com o material para ver que som fazia. Nestas situações, as crianças agiam com espontaneidade, deixando sua curiosidade natural guiar suas ações. Interagiam, assim, entre si, com os materiais e faziam novas descobertas.

Concluiu-se, durante esta pesquisa, que não havia uma divisão nítida entre o não estar e o estar imerso em linguagem. A criança, desde seu nascimento, convive com diversas formas de linguagem e o abandono do seu desenhar curioso é um processo gradual.



Desenhos desenvolvidos pelas crianças durante atividades livres



Registros das atividades realizadas durante exposição visitante-artista

O que acontece na sala de aula é apenas uma parte do que acontece em nossa sociedade racionalista. Que influi no desenvolvimento da criança, na sua formação como adulto e, por conseguinte, gera adultos pouco criativos, com noções rígidas de "certo" e "errado" e sem liberdade de ação.

No fim deste período, houve o contato da autora com a obra Assim Falou Zaratustra de Nietzsche, através, primeiramente, do Café Filosófico "O que pode o corpo?", com Viviane Mosé e Dani Lima e, posteriormente, com o livro de fato. Nas palavras de Nietzsche e de Mosé, identificou as vivências do ano anterior com as crianças. E percebeu a importância do corpo em seu desenhar.

Criou-se um novo questionamento: Seria possível um adulto recuperar a espontaneidade do desenho infantil? Este caminho estaria na valorização do corpo no processo?

E assim surgiu, em 2015, o projeto "Sobre criar como uma criança". Este se tornaria uma exposição junto ao trabalho de outros dois bolsistas do grupo imagem(i)matéria - Luiz Guilherme Gomes e Marcela Diego - no espaço Vórtice, na EBA, UFRJ.

O objetivo era criar proposições que recuperassem este desenhar nos visitantes da exposição. Não mimetizando as crianças, mas recriando contextos similares para os adultos, induzindo-os a experimentar dos mesmos comportamentos. Apresentou-se a eles objetos que não são comuns ao desenho, estimulando a experimentação e o uso de todo o corpo no desenhar.

Esta exposição originou o presente projeto. Houve evoluções nas reflexões e proposições, mas a principal diferença consistiu no fato de que pela primeira vez a autora não somente observaria, falaria e escreveria sobre a experiência. Pela primeira vez ela também experienciaria de fato, sem restrições e receios.

5.2. Revisão Bibliográfica

A primeira etapa da realização deste projeto foi a revisão bibliográfica. Os autores, quase todos já definidos nos projetos anteriores e lidos durante as reuniões semanais com o grupo de pesquisa imagem(i)matéria, foram selecionados de acordo com os temas a serem abordados. Todos os autores selecionados consideravam de alguma forma em seus escritos questionamentos sobre a linguagem. Michel Foucault foi utilizado com ênfase na questão da ordem, Michel Serres na questão do corpo e dos sentidos, Friedrich Nietzsche na questão do corpo e do indivíduo e Miguel Wisnik na questão do ruído.

Os textos selecionados, ainda que em sua maioria já tivessem sido lidos, foram relidos para este projeto, a fim de buscar, nos fichamentos, reflexões e anotações, novas perspectivas e relações.

Durante esta etapa, também, buscou-se um referencial de artistas que pudessem inspirar tanto a reflexão teórica quanto

a elaboração das atividades. Destacam-se aqui: Lygia Clark e suas diversas proposições que envolvem corpo, sentido e coletivo; o grupo Segni Mossi e suas atividades de dança-desenho com crianças; Jackson Pollock e seus movimentos de corpo e tinta; Peter Jenny e seu livro "Como desenhar errado", que inspirou o formato de livro como produto deste projeto.

5.3. Registros do Processo

Com base na revisão bibliográfica e pesquisa de referencial artístico realizadas previamente, iniciou-se o processo de elaboração da atividades a serem realizadas. Algumas delas, como pegadas e objetos, vieram diretamente do projeto anterior desenvolvido em 2015. Outras, como os interferências, rastro e trajetos foram evoluções de atividades desta mesma experiência de 20015. Outras, ainda, surgiram das vontades e necessidades do decorrer do projeto.

Havia, ao elaborar as atividades, três temas a serem abordados: Ruído, Movimento e Sentidos. E estes, inicialmente, se tornariam os capítulos do livro. Ao elaborar as atividades, pretendia-se criar três exercícios para cada tema de forma sistemática, respondendo questões como: "Qual o objetivo deste exercício?" e "Qual sua relação com o tema do capítulo?".

Durante o processo, a elaboração se tornou muito mais fluída e menos planejada, quase tão orgânica quanto os exercícios propostos. O primeiro exercício de Ruídos, por exemplo, Traduções, gerou questionamentos que deu origem ao segundo, Interferências. Este, por sua vez, gerou vontades que originaram o terceiro, Desenhos Sonoros. As categorizações também se embaralham. De repente, não fazia mais sentido a divisão entre ruídos, movimentos e sentidos. Surgiu o nome Pulso, que abrigou os exercícios que tratavam dos movimentos e vontades do corpo e do material, e exercícios que antes estavam sob o título de sentidos (como Objetos) passaram a ser abrigados por este mesmo nome. Surgiu, ainda, um capítulo completamente novo. Afago.

Em afago, os exercícios destoavam dos demais. Não se tratavam mais de proposições ao leitor, mas vontades individuais da autora. O suporte já não era mais o papel, e sim o corpo, e o resultado já não era mais imóvel. Este capítulo, utilizado como conclusão do livro e da experiência, foi tratado de forma diferente, tanto nas fotos, quanto no texto e diagramação.

Na fase de execução, buscou-se realizar os exercícios de forma solitária. Não deveria haver pudores, medo do ridículo ou receio das câmeras. Era preciso concentração e entrega. Assim, os registros se deram posteriormente, na forma de relatórios escritos e sessões de fotos dos materiais e resultados.



Lygia Clark, Estruturas Vivas

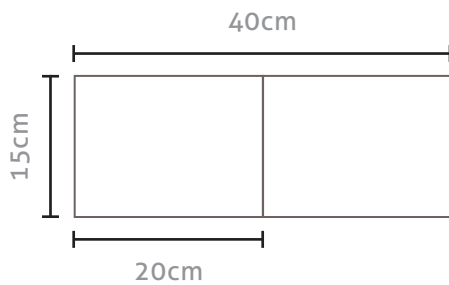


Segni Mossi, Laboratorio di danza-disegno

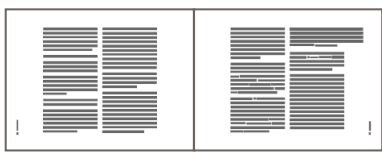


Pollock trabalhando

5.4. Design Gráfico



Cores: preto, papel kraft, cinza quente e branco.



Margens largas

Aller Bold 14pt

Aller Regular 8pt. Neque derum que volore entis eost ad que ilis.

Aller Regular 9pt. Neque derum que volore entis eost ad que ilis.

As decisões estéticas deste livro vieram daquelas tomadas anteriormente durante a elaboração dos exercícios. Utilizou-se nas proposições apenas o papel kraft, o preto e o branco. Buscava-se o contraste, o cru, o movimento da tinta e do corpo puro impresso no papel. E estes conceitos se refletiram no design gráfico do livro.

A primeira decisão foi com relação ao formato do livro. Pequeno, para parecer mais íntimo do leitor. Não se trata de um livro de arte que ocupa uma mesa inteira e intimidada, mas que seja um convite ao seu manuseio. E horizontal, para ser visto com o apoio uma superfície, exigindo certo cuidado, e ganhando um espaço adequado para as imagens das proposições.

As cores se mantiveram basicamente as mesmas das proposições: A cor-de-kraft, o preto e o branco (que se apresenta na cor do papel), com a adição do cinza, utilizado para suavizar detalhes. Explorou-se, também, bastante as diferentes texturas encontradas nas proposições, como as do papel, dos materiais, da tinta e do lápis e da própria pele.

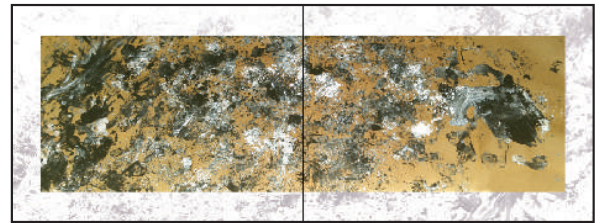
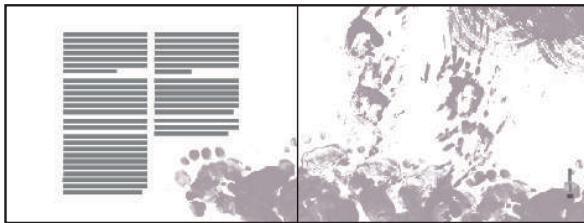
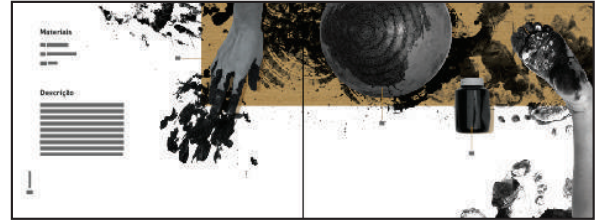
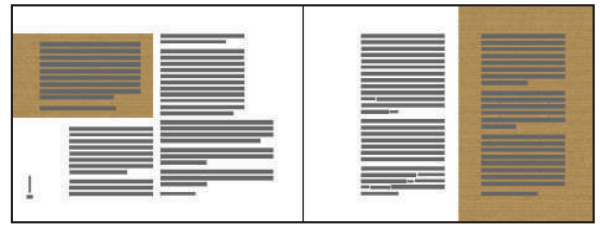
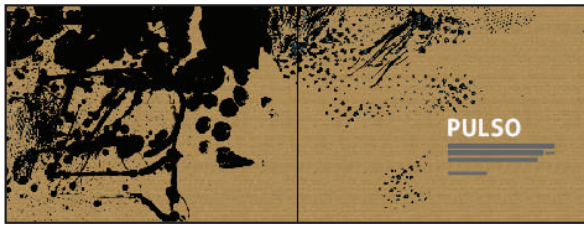
A diagramação do texto e a tipografia (Fonte Aller) foram adotadas para valorizar as fotos e os materiais, não se sobrepondo a eles. Utilizou-se margens largas, texto justificado e tipografia sem serifa discreta e elegante.

A hierarquia do livro, dividido em três grandes seções com introduções e pequenos capítulos internos, foi estabelecida com aberturas diferentes. As aberturas de sessão se dão com a textura de kraft, grafismos dos exercícios dos capítulos internos, o título em branco e uma citação referente ao tema. Após esta abertura há a introdução. Em sequência há as aberturas de capítulo interno. Nestas, o kraft se limita às margens e o meio, branco, contém experimentações com os materiais dos exercícios. Há nestes a presença das mãos e dos materiais.

Cada capítulo interno se divide em três momentos: Apresentação dos materiais com descrição do exercício; O relato da experiência; A apresentação do resultado final.

A última sessão, afago, é a única a romper com o padrão, enfatizando as diferenças entre esta e as demais. Não possui capítulos internos, apenas uma abertura de sessão. Não há divisão entre introdução, apresentação de materiais, relato e resultado final. Há uma reflexão teórica que se une com trechos de relato e conclusão. O texto é entremeado pelo ensaio fotográfico do resultado que, diferente dos demais, apresenta diversas fotos.

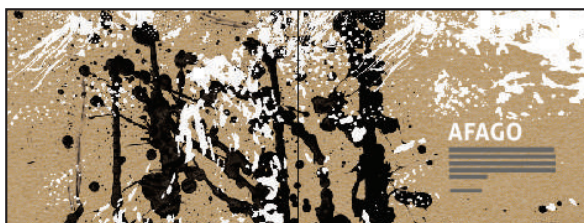
O exterior do livro também reflete os conceitos citados anteriormente, mas trazendo a tona as texturas reais dos materiais. A capa é feita de papel paraná, com a costura exposta. A sobrecapa em kraft, mesmo material dos exercícios. A impressão em serigrafia, com as texturas reais da tinta. Trata-se de um livro nu, que valoriza seu corpo.



Na sobrecapa, além da serigrafia tradicional do título, utilizou-se uma técnica artesanal que possibilitou os gestos dos exercícios serem aplicados diretamente sobre o papel. Os exercícios foram realizados, em guache, diretamente sobre uma tela limpa. Após o secamento da tinta, a tela recebeu uma camada de goma laca, que impermeabiliza e veda os poros da tela. A tela, então é lavada com água, diluindo somente as áreas em que havia tinta guache (solúvel em água, diferente da goma laca). Com este processo, foi possível trazer o gestual e o material, sem perder a possibilidade da produção de uma tiragem considerável do livro.

Hierarquia

1. Sessão
2. Introdução
3. Capítulo
4. Materiais
5. Relato
6. Resultado



Afago - sessão/capítulo, diferente dos demais.

6. Considerações Finais

Primeiramente, é preciso dizer que o livro - produto do presente projeto – e as reflexões apresentadas nele – não pretende ser um manual, um novo guia de como se deve desenhar. Não se pretende, de forma alguma, substituir um "desenhar errado" por outro. Pretende-se, na verdade, apresentar aos colegas a multiplicidade dos desenhares, as diferentes possibilidades de experimentação. Pois, se tudo é criação da linguagem, e não existe verdade absoluta, tudo é solo positivo, papel em branco.

Dito isto, seguimos às demais considerações. Ao início deste projeto, foram apontados como direcionamento alguns objetivos e afirmações, baseadas em leituras e experimentações anteriores. Ao final dele, faz-se presente uma nova perspectiva a respeito destas.

Desde a introdução deste texto, falou-se no fracionamento da criação e do pensamento. Buscava-se o criar com o corpo inteiro. De fato, em nossa racionalização existe este fracionamento. Buscamos silenciar o corpo, mas ele grita mais alto e se faz presente.

Ou seja, por mais que haja esforços para anular o corpo, ele se faz presente. Inclusive na criação. Mesmo no desenho tradicional, repleto de conceitos prévios, de expectativas, de "sim" e "não", o corpo se faz presente. O ruído do lápis está ali, as texturas da tinta e do papel estão ali, os gestos do corpo estão ali, tudo aquilo que se quis evidenciar e potencializar com os exercícios propostos neste projeto está ali: soterrado e anestesado pela linguagem. Este projeto não pretendia, portanto, resgatar algo que já se fazia inexistente no processo. Pretendia, na verdade, trazer à tona aquilo que estava encoberto pela razão, pela rotina da vida adulta.

Talvez as crianças descritas ao longo deste texto – e na frase de Picasso – sejam irreais. Espécie de fábula, uma alegoria para aquilo que chamamos de criança. A autora teve oportunidade, como foi dito anteriormente, de observar crianças reais em ambiente criativo. No entanto, as conclusões, especulações, motivações e encantamentos advindos dessa experiência não se referiram somente à Carolina, ao Heitor ou ao Pedro que desenhavam à sua frente. Mas também ao ideal criança projetado pelos anseios da própria autora. Do adulto, imerso e cansado de linguagem e limitações, que as observa.

Por fim, este projeto, que em seu início pretendia ser sobre os outros, acabou por se tornar sobre a própria autora. Esta que, se colocando sempre como observadora – de crianças ou de visitantes da exposição – tinha receio de escavar e trazer a tona o próprio corpo no desenhar. Mas utilizando uma série de pretextos filosóficos, desculpas linguísticas, se entregou às próprias vontades. As vontades de seu corpo.

O projeto poderia – e ainda pode -- seguir diversos caminhos. Poderia ter sido uma reflexão mais profunda sobre a criação infantil. Ou uma investigação sobre as influências da educação neste criar. Ou até mesmo sobre os adultos e o resgate do criar infantil, através de experimentações com outros indivíduos num ambiente mais íntimo e propício. Mas se tornou, ao final, uma reflexão pessoal. O capítulo Afago - o qual encerra o livro - deixa isso claro e expõe a verdadeira motivação, descoberta durante o processo: "Porque quero sentir".

Bibliografia

BACHELLARD, G. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BORGES, J. L. Antologia Pessoal: Col. Biblioteca Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O que é filosofia? editora34, 1992.

DUARTE, P. S. A obra a serviço do indivíduo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=baPumEKFK40>. Acesso em: 2017.

_____ Terapia para o Ser inteiro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OKU_v1UNbes. Acesso em: 2017.

FOUCAULT, M. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____ Isto não é um cachimbo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ITAÚ CULTURAL. Lygia Clark - Proposições. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nsmk5L_OkCI&list=PLaV4c-VMp_odzo3zeXpCewG-2uKM8yAcPv. Acesso em: 2017.

LIMA, D.; MOSÉ, V. O que pode o corpo? Disponível em: <http://www.cpflcultura.com.br/2009/11/23/integra-o-que-pode-o-corpo-viviane-mose-e-dani-lima/>. Acesso em: 2017.

LINS, D.; GADELHA, S. Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LINSPECTOR, C. Água Viva. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

LUMARE, A. Segni Mossi, laboratorio di danza-disegno 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BEXlulscrC8>. Acesso em: 2017.

_____ Segni Mossi, laboratorio di danza-disegno 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9LJz1tuqJA4>. Acesso em: 2017.

_____ Segni Mossi, laboratorio di danza-disegno 3. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Di56qTbd-W7o>. Acesso em: 2017.

_____ Segni Mossi, laboratorio di danza-disegno 4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QE6Lv-Z9z3w>. Acesso em: 2017.

_____ Segni Mossi, laboratorio di danza-disegno 5. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=981l63CZ-Q1c>. Acesso em: 2017.

MOSÉ, V. Nietzsche e a grande política da linguagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NAMUTH, H. Jackson Pollock. 1951. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KNwvUco146c>. Acesso em: 2017.

NIETZSCHE, F. A verdade e a mentira no sentido extramoral. In: Marçal, J. Antologia de Textos Filosóficos. Curitiba: SEED, 2009.

_____ Assim falou Zaratustra. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SERRES, M. Os Cinco Sentidos. Filosofia dos corpos misturados. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

WISNIK, J. M. O som e o sentido. Uma outra história das músicas. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.