

## DISPERSÕES TRANSDISCIPLINARES: ARTE, CIÊNCIA E FILOSOFIA NA DISSERTAÇÃO-OBRA CORPOGRAFIAS

TRANSDISCIPLINARY DISPERSIONS: ART, SCIENCE AND PHILOSOPHY IN THE THESISWORK  
BODYGRAPHIES

Maruzia Dultra / UFBA

---

### RESUMO

Neste artigo, apresento a dissertação-obra *Corpografias*, um livro-objeto criado em contexto transdisciplinar que partiu de uma pesquisa em Poéticas Visuais. A diversidade de experimentações e de referências teóricas e artísticas expandiu o formato 'dissertação', a partir do que discuto as relações entre arte, ciência e filosofia tecidas no processo de criação. A obra resultante tem como operador conceitual o corpo do pensamento e cartografa o próprio constituir-se da pesquisa. Já o operador poético é o toque, o que demanda contato físico com o outro para que a obra aconteça em sua inteireza, implicando o leitor numa proposta corpográfica de leitura tátil a compor seu próprio corpo do pensamento. Na dissertação-obra, portanto, o resultado científico coincide com o trabalho artístico, afirmando a pesquisa acadêmica como espaço de invenção.

### PALAVRAS-CHAVE

Dissertação-obra; Livro-objeto; Corpo do pensamento; Leitura tátil; Transdisciplinaridade.

### ABSTRACT

*In this article, I present the thesiswork Bodygraphies, that is a book-object created in the transdisciplinary context that started from a research in Visual Poetics. The diversity of experimentations, and theoretical and artistic references expanded the format 'thesis', from what I discuss the relations between art, science and philosophy woven in the process of creation. The produced work has as its conceptual operator the body of thought and traces the cartography of the research's course as it is constituted. The poetic operator, on the other hand, is the touch, which demands the physical contact with the other for the work to happen entirely. It implies the reader into the bodygraphic proposition of tactile reading to compose his own body of thought. Therefore, in the thesiswork the scientific result and the artistic work overlap one another affirming the academic research as a space of invention.*

## KEYWORDS

*Thesiswork; Book-object; Body of thought; Tactile reading; Transdisciplinarity.*

## Introdução

*Sob os dedos do outro que te percorrem,  
todas as partes invisíveis do teu corpo se põem a existir.*  
(Michel Foucault)<sup>1</sup>

A dissertação-obra *Corpografias* foi criada a partir da pesquisa em Poéticas Visuais realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAV/ECA/USP), no período de 2010-2012. Durante o processo, fiz diversas experimentações (escritas, gráficas e plásticas, nos meios analógico e digital), e diversas foram também as referências convocadas (teóricas, literárias, visuais e audiovisuais), o que levou à expansão do formato 'dissertação'. Neste artigo, relato as estratégias poéticas (*corpar*, *textar* e *impelir*) utilizadas na criação da dissertação-obra, através da apresentação de sua forma de livro-objeto, costurando esta escrita com o texto crítico<sup>2</sup> do filósofo Peter Pál Pelbart (2012) sobre o trabalho em questão. Além disso, discuto sobre as dispersões transdisciplinares que permearam tal percurso, relacionando arte, ciência e filosofia.

## Dissertação-obra

Concebi *Corpografias* tendo como objeto de pesquisa o corpo do pensamento, que se tornou também o operador conceitual do trabalho. Buscando a materialidade necessária para "corpar" o pensamento (ou seja, compor sua dimensão corporal), passei a cartografar o transcurso da pesquisa, a pesquisar o ato de pesquisar, já que, através deste, estava constituindo o corpo do meu pensamento. Assim, dei atenção extrema a esse fluxo, com suas paradas, volteios, precipitações, desfalecimentos, pois esse fluxo é tudo menos uma evolução contínua e retilínea.

Foi então que percebi a importância de expor meus registros de campo, por isso verti os diários de pesquisa e cadernos em livro (a dissertação-obra) e vice-versa: desdobrei os livros estudados no *diário de corpo do pensamento* e no *Caderno Decurso* – partes corpográficas do livro-objeto. Desse modo, as notas processuais se tornaram, ao mesmo tempo, instrumento, substrato e resultado da pesquisa, distendendo os moldes científicos tradicionais a ponto de torná-los incabíveis. Assim, passei a entender a dissertação-obra como uma licença poética da ciência.

Denominei a operação de trânsito entre os diferentes tipos textuais como “textar”: “o texto como trabalho, o trabalho como texto.” (BARTHES, 1990, p. 137 apud FABRIS, 2005, p. 180). Textar é conhecer, imaginar, desejar texturas. Inscrevê-las, visibilizá-las, inventá-las. Por isso a convergência chamada “texto-imagem” (CHAVES, 2011): para que se mostre o traçado de uma ideia, a palavra se fazendo presente visual e plasticamente. Nos texto-imagens, há um pacto da sensação com o material que atravessa o que está escrito. Por meio de investigações plásticas, visuais e verbais, imprimir neles riscos, recortes, colagens, nuances de luz e cor que sustentam e ampliam os gestos corpográficos. Esse trajeto da palavra à imagem foi mais um procedimento com o qual pretendi esgarçar os limites entre os âmbitos poético e reflexivo.

Ao solicitar do pesquisador um trabalho situado entre o conceitual e o sensível, entre a teoria e a prática, a universidade confronta-o com uma tarefa que o diferencia no campo das ciências humanas: a originalidade da pesquisa consistirá basicamente na capacidade de estabelecer uma articulação entre o racional e o imaginário. (LANCRI, 2002, p.25 apud FABRIS, 2005, p. 178)

Duas vias teóricas foram fundamentais para entender a espécie de “corpação” do pensamento que eu pretendia produzir com a dissertação-obra. Uma delas, a ideia de Gilles Deleuze (2011) sobre efetuação e contraefetuação, na qual ele diz que, por exemplo, no passo do dançarino (efetuação) há algo mais que se desloca além de seu corpo: algo imaterial e, ao mesmo tempo, corpóreo – ao que o autor chama de contraefetuação. Portanto busquei tornar visível e tátil o imaterial corpóreo do pensamento, fabricando um corpo poético em forma de livro-objeto.

Na outra via teórica, de modo suplementar, a partir das discussões de Michel Foucault (2014) a respeito das ‘heterotopias’ e do ‘corpo utópico’, cheguei à noção de “corpo heterotópico” (DULTRA, 2012), que é aquele que se faz na relação. Assim, ficou claro que a dissertação-obra que eu criava precisava do contato com o outro para acontecer em sua inteireza, o que fez do toque seu operador poético, implicando o leitor numa proposta corpográfica de leitura tátil a compor um corpo do pensamento próprio a cada encontro. Por isso as páginas da dissertação-obra se fazem e refazem à medida em que são tocadas, como as páginas imaginadas por Jorge Luis Borges (2009) no conto “O livro de areia”.

Aqui, o livro-objeto é compreendido como partitura coreográfica, propositor de um elenco de gestos possíveis e pensamentos improváveis, para que o livro se livre de sua função habitual, para ser mais livro ainda. (DERDYK, 2012, p. 172)

Para erguer, poeticamente, a ideia de existência de um corpo do pensamento, convoquei, ainda, outras interlocuções, dentre as quais destaco a obra

metalinguística *Água Viva*, de Clarice Lispector (1973), composta como um diário do próprio ato de escrever, e os escritos diarísticos do dançarino Vaslav Nijinsky, nos quais ele estabelece um franco questionamento sobre a própria natureza do pensamento. Esses escritos literários aparecem em meio aos textos científicos, críticos e filosóficos, com o que chamo atenção para a necessária abertura do conhecimento à sensibilidade, no meio acadêmico e na vida.

A partir do desafio imposto de eleger palavras-chave que resumissem a dissertação, criei a palavra-chave enquanto imagem poética – uma chave em cujo segredo está inscrita a palavra “palavra”. Ela foi impressa como relevo seco no verso da caixa que guarda o livro-objeto (Figura 1), e dentro deste, como impressão de carimbo. O experimento disparou algo como uma liberação, me fazendo levar as palavras-chave tradicionais do trabalho acadêmico para o subtítulo, cuja grafia sem vírgulas traz a intenção de verbalizar o movimento turbilhonar que é a constituição do corpo do pensamento: “incursão em pele imagem escrita pensamento”.

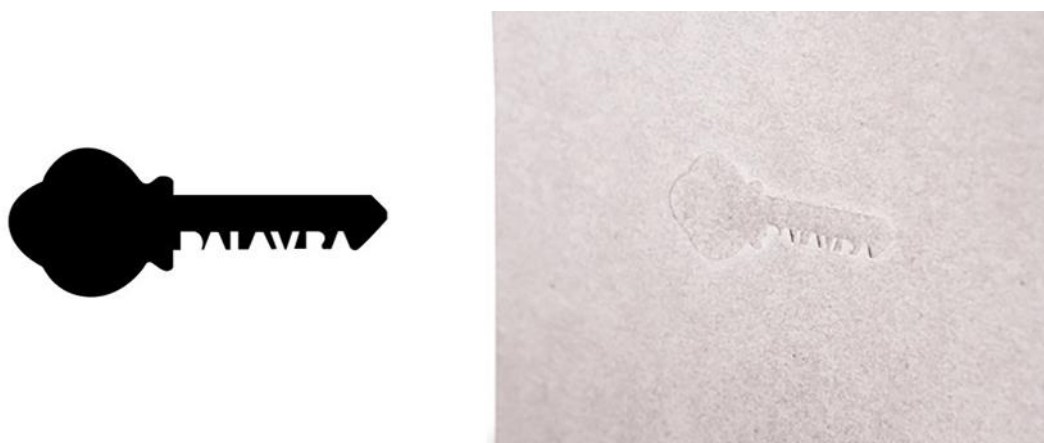


Figura 1. *Escondeu-se, a palavra-chave*, 2011. Poema visual, 6 x 2,4cm (nos formatos de imagem digital e relevo seco). Fonte: Arquivo de pesquisa. Foto: Fabíola Freire.

Outro tensionamento formal que contribuiu com a expansão do formato tradicional ‘dissertação’ foi concebê-la não como um bloco de páginas onde estão depositados caracteres para serem lidos sob o horizonte de uma pauta imaginária que guiaria a leitura linearmente. Mas concebê-la, sim, seguindo uma via singular própria, que Ulisses Carrión (2011 [1975])<sup>3</sup> chamou, em 1975, de “a nova arte de fazer livro”, na qual “Um livro também pode existir como uma forma autônoma e independente, incluindo talvez um texto que seja parte integrante e que enfatiza essa forma [...]” (CARRIÓN, 2011, p. 14). Surgida nos anos 1960 e ganhando importância nos 1970, “[...] a arte do livro foi um instrumento político ou um modo de reagir contra uma série de questões do sistema de arte. Ela foi saudada como o espaço alternativo absoluto.” (LINKER, 2012, s.p.).

Isso fez do livro de artista um espaço alternativo – o livro como arte, que “[...] constitutivamente concentra ao mesmo tempo a exposição, a difusão e a crítica” (LINKER, 2012, s.p.), o que enfatizo com a criação da dissertação-obra como um modo outro de produzir o trabalho acadêmico. A dissertação como arte abarca a ideia de se dirigir a um público mais amplo que o da Academia, embora seu habitat de excelência seja a biblioteca universitária. No entanto, afirma Kate Linker (2012 [1980]):

Da mesma maneira que o museu, apesar das exclusões e associações que ele evoca, a biblioteca oferece ainda o melhor meio de atingir um número apreciável de pessoas. Como o museu, ela fornece uma estrutura que permite a familiarização, um modo de dividir com o público a arte do livro. E, contrariamente ao museu, ela é livre de conotações hierárquicas, e classifica a *Littérature* de Mallarmé junto à subliteratura, e a Arte junto à arte. (LINKER, 2012, s.p.)

Diante da abertura que carrega o gênero livro de artista, é expressa a dificuldade de defini-lo (CADÔR, 2016; LEIRNER, 2012 [1984]), por isso Amir Cadôr (2016) prefere caracterizá-lo a enquadrá-lo numa definição. Sendo assim, o autor descreve:

Uma das características do livro de artista é a autonomia projetual, quando o autor participa de todos os estágios da obra, desde a escolha de materiais, formato, leiaute, encadernação, impressão, mesmo que não execute pessoalmente tarefas. O livro é uma obra em si, e não apenas o veículo para a transmissão de um conteúdo verbal. (CADÔR, 2012, p. 61)

Sobre esse aspecto, a partir da noção de “campo expandido” proposta por Rosalind Krauss (1984 [1979]), Bernadette Panek (2012, p. 147) discute a problemática entre o livro de artista e a publicação informativa, apontando a transformação da função informativa em objeto de arte, através da exploração do espaço do livro, cujas imagens passam a não ser mais ilustração. É nesse sentido que proponho a dissertação-obra como um formato derivado do campo expandido, então materializado em livro-objeto. Como explica Krauss (1984), “[...] o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão.” (KRAUSS, 1984, p. 136).

Conforme explica Paulo Silveira (2008), a nomenclatura livro de artista engloba o livro-objeto, dentre outros tipos. Apesar da tipificação, cada livro de artista traz em si problemas plásticos particulares. Desse modo, segui a provocação “Feche os olhos e imagine um livro” (SILVEIRA, 2008, p. 13) e busquei por formatos mínimos de livros, a fim de alcançar certa tatilidade que pretendia com o tamanho da dissertação-obra

(Figura 2). Para enfatizar o formato dermo-tátil, optei pelo papel pergaminho vegetal nos revestimentos, cuja textura se aproxima da pele humana.



Figura 2. Acima, tatilidade dos formatos mínimos. Fonte: Arquivo de pesquisa. Fotos: Autora. Abaixo, *Corpografias*, 2012. Livro-objeto, 18 x 16 x 6cm (dimensões externas). Fonte: Arquivo de pesquisa. Foto: Fabíola Freire.

Internamente, estruturei o livro em três partes reunidas por uma encadernação especial na qual não há a noção de capa e contracapa (Figura 3), possibilitando que a leitura e o manuseio sejam iniciados por qualquer uma delas, o que contribui com a construção do corpo do pensamento de cada leitor/fruidor. “Há, portanto, forçosamente, uma materialidade aí em jogo, uma inscrição, uma corporeidade, que por vezes o próprio pensamento tenta tematizar, mas nem sempre consegue, precisamente por estar ele restrito a esse elemento que é o seu.” (PELBART, 2012).



Figura 3. Encadernação dupla de *Corpografias*. Fonte: Arquivo de pesquisa. Fotos: Fabíola Freire.

A referência para esse tipo de encadernação foi o caderno *SIM/NÃO*, da série de edição gráfica “Cadernos Modernos”,<sup>4</sup> de Guto Lacaz, com o diferencial de que inseri uma bolsa-envelope central contendo os capítulos dissertativos<sup>5</sup> soltos dentro dela (Figura 4). Esse compartimento também foi feito de papel pergaminho vegetal e costurado na abertura superior, sendo necessário cindi-la para acessar os capítulos. As outras duas partes (laterais do livro-objeto) são o *diário de corpo do pensamento* e o *Caderno Decurso*.



Figura 4. Encartes-capítulo de *Corpografias*: páginas medindo 12 x 12,5cm. Fonte: Arquivo de pesquisa. Fotos: Fabíola Freire.

Os capítulos se apresentam como encartes sem numeração nas páginas nem ordem fixa entre si, provocando a ruptura de uma expectativa linear da leitura, bem como o desmonte do jargão “Que corpo é esse?”, na medida em que a experiência proposta se baseia na condição de invenção infinita do corpo do pensamento. Portanto esse corpo é sempre outro – qualquer definição atribuída seria cristalizá-lo. Nos encartes-capítulo, os texto-imagens aparecem como incrustações em fac-símile de fragmentos textuais vindos das fontes bibliográficas diversas, feitas com o procedimento da colagem digital.

No *Caderno Decurso*, as colagens digitais de texto como imagem também são apresentadas em fac-símile; essas páginas são coloridas, impressas digitalmente e integram um dos lados da encadernação (Figura 5a). Do outro lado, está o *diário de corpo do pensamento*, no qual o texto manuscrito foi processado digital e analogicamente para a confecção de gravuras em metal (p&b) em papel-filtro; essas gravuras estão alçadas como páginas e acompanhadas de desenhos feitos pela artista-pesquisadora Branca de Oliveira (orientadora da pesquisa) com grafite sobre papel vegetal, desenhos então digitalizados e impressos digitalmente no verso de cada gravura (Figura 5b).



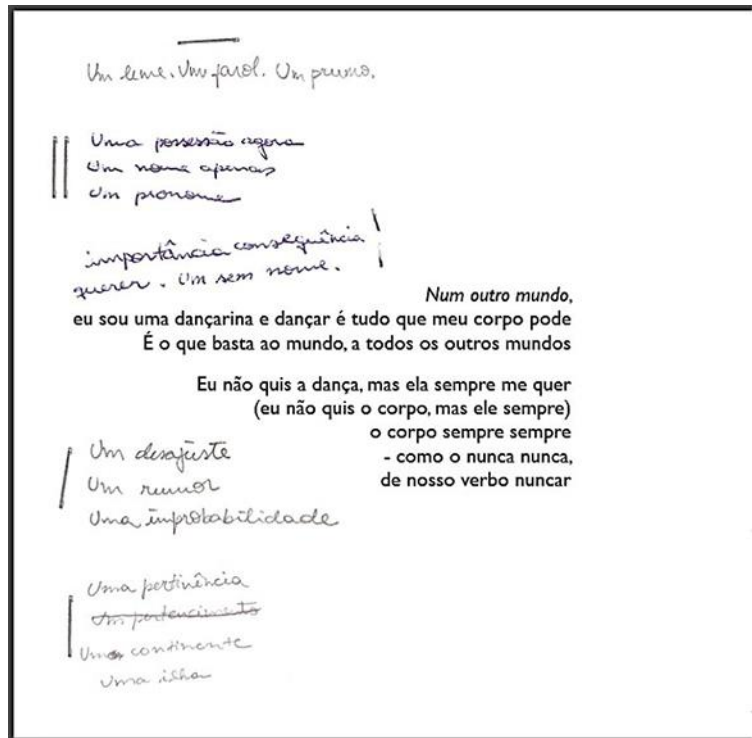


Figura 5a. Texto-imagens compondo página do *Caderno Decurso*. Fonte: Arquivo de pesquisa.



Figura 5b. Página-gravura do *diário de corpo do pensamento*. Gravura em metal, 12 x 12,5cm. (Desenho: Branca de Oliveira). Fonte: Arquivo de pesquisa. Foto: Fabíola Freire.

Essa diversidade de práticas decorreu da multiplicidade do objeto de pesquisa, pois “A pergunta sempre ultrapassa a disciplina.” (RODRIGUES, 2017). Segundo Foucault (2011), as disciplinas são um modo de controle do discurso, uma vez que o

submetem às leis da ordem discursiva. Para o autor, é necessário que se atue com o que chamou de “princípios de desordem” para abolir a disciplina – uma aposta na instauração do acaso, da descontinuidade e da materialidade próprias ao discurso, devolvendo-lhe a dimensão de acontecimento. No caso de *Corpografias*, “O discurso é o próprio percurso [...]” (DERDYK, 2012, p. 172), percurso este que se bifurca em dois aspectos: o caminho que trilhei enquanto artista-pesquisadora e as diversas vias possíveis de fruição que o trabalho entrega ao leitor.

Nesse sentido, o processo de criação se constituiu de intuições e *insights* que estão registrados, por exemplo, nas múltiplas vozes poéticas que compõem o diário, então demarcadas pelas formas de grafia que se distinguem pelos calibres dos traços escritos e pelas letras cursiva/garrafal. No *diário de corpo do pensamento*, fala o próprio pensamento, mas também a pele, a pesquisa, a pesquisadora, a escrita e a página (Figura 6), ratificando a ideia de Arnaldo Antunes (2010) de que “A caligrafia está para a escrita como a voz está para a fala.” (ANTUNES, 2010, p. 128).

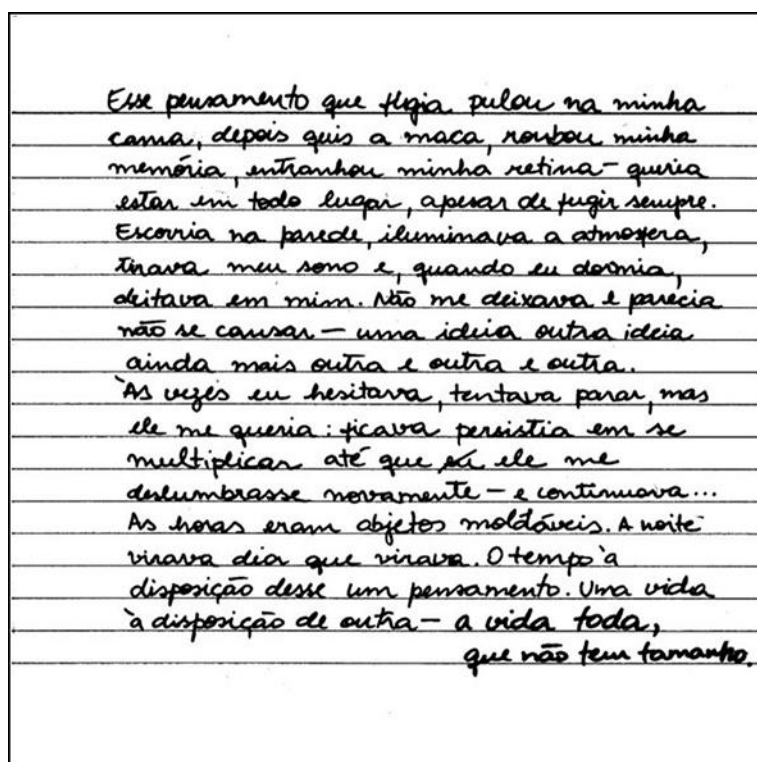


Figura 6. Página do *diário de corpo do pensamento* na versão digital (pré-gravura): a voz da pesquisadora. Fonte: Arquivo de pesquisa.

Além disso, associei a caligrafia (cujo gesto é o pensamento) ao corpo do pensamento enquanto textura derivada dela, como são as gravuras derivadas de minha escrita a caneta no papel. A textura presente na gravura é composta por volumes, reentrâncias, zonas de atrito, graus de porosidade, dureza e tensão, entre

outros aspectos. Nisto, difere a impressão de textura causada pelo desenho, pela pintura e pela fotografia, que possuem uma visualidade a invocar certa plasticidade, mas a partir de relevos forjados pela relação sombra/luz, embora sejam, ainda, superfície inteiramente plana. Já a gravura é um plano em movimento, entre a profundidade e a superfície, como a pele: envolve, troca, dobra.

Tantas variações, de tom, de escrita, de arranjo... tem aí uma voz que você conseguiu inscrever num objeto-não-voador-não-identificável, estranho, esquisito, que se abre, que nos abre, que espanta, que exaspera, que maravilha... Enfim, é mesmo um experimento, no sentido forte da palavra, e uma pesquisa que não seja um experimento, inclusive consigo mesmo, mas também com todas as áreas e registros que você atravessa, de que serviria? (PELBART, 2012)

Tal cunho desafiador do experimento, enquanto oportunidade de metamorfose, é especialmente clamado no *diário de corpo do pensamento* através do desenho de um corpo impossível, invivível (Figura 7), feito a partir da fotografia *Every One (#14)* (1994),<sup>6</sup> de Sophie Ristelhueber, que apresenta o dorso de um corpo sobrevivente de guerra com uma sutura por toda sua extensão. O desenho transita entre o que vivi e imaginei durante a pesquisa: “Não oferecer a pele como tela, mas desfazê-la, como se desfaz uma tela, para com esse fio mesmo fazer as letras...” (PELBART, 2012). Mais que ter o texto tatuado, o corpo é costurado por linhas escritas que carregam as seguintes palavras:

Aqui estão os loucos, os desajustados, os rebeldes, os encrenqueiros, os pinos redondos nos buracos quadrados. Aqueles que veem as coisas de um jeito diferente. Eles não gostam de regras e não respeitam o *status quo*. Você pode citá-los, discordar deles, glorificá-los ou caluniá-los. Mas a única coisa que você não pode fazer é ignorá-los. Porque eles mudam as coisas. Eles empurram a raça humana para frente. E enquanto alguns podem vê-los como loucos, nós vemos genialidade. Porque as pessoas que são loucas o bastante para achar que podem mudar o mundo são aquelas que mudam. (TANIMOTO, 1997, tradução nossa)<sup>7</sup>

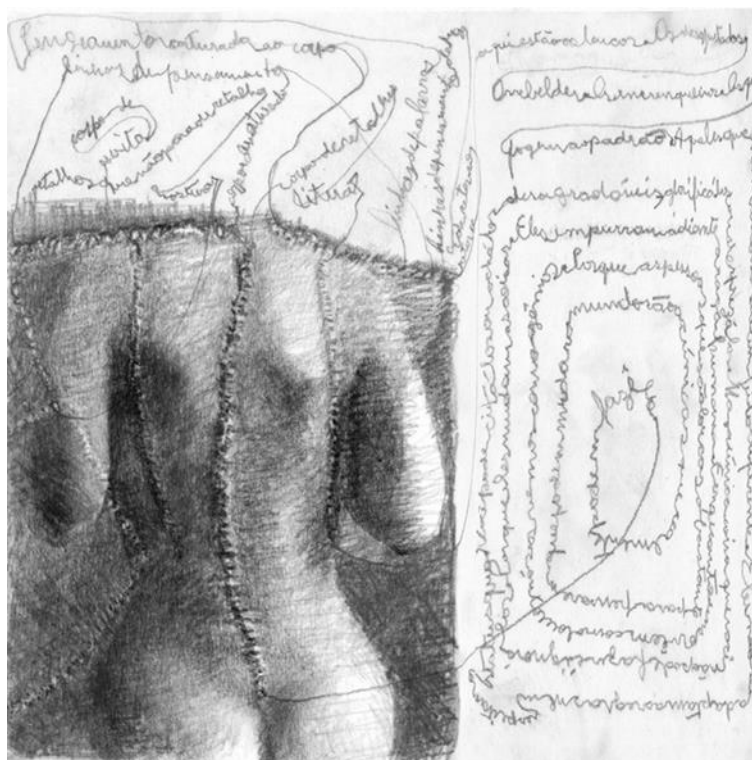


Figura 7. *Pelegrafia costurada*, 2012. Desenho em grafite sobre papel vegetal, 12 x 12cm. (Desenho: Branca de Oliveira). Fonte: Arquivo de pesquisa.

Tal imagem provoca a sensação de uma “palavra-pele”, intuição esta que persegui durante todo o processo de criação, chegando à palavra “TOQUE”, a qual inscrevi em braille, numa folha de cobre do *diário de corpo do pensamento* (Figura 8). Substantivo referente ao tato, o sentido primordial da textura, ‘toque’ é também a forma imperativa do verbo tocar, um convite ao contato, tal como pretendi com o formato tátil de *Corpografias*.



Figura 8. A “palavra-pele” é o TOQUE: à direita, inscrição em braille na página metálica. (Desenho: Branca de Oliveira). Fonte: Arquivo de pesquisa. Foto: Fabíola Freire.

Essas problematizações dérmicas fizeram parte de uma mesma estratégia poética: “impelir”, na acepção que criei de *vir a ser pele*. Algo que *impele* torna o outro pele através do encontro *entrelaçado* em que tocar é também ser tocado. Portanto está no ENTRE. E, mais uma vez, o imperativo que convida o leitor/fruidor: Entre. Pois, “[...] no livro de artista o ‘suporte’ é a temporalidade que se atualiza a cada instante em que o livro é lido, visto, tocado, manuseado. E assim o tal ‘suporte’ deixa de suportar depósitos gráficos para ser uma superfície extensiva, folhas ‘quase cinema’ [...]” (DERDYK, 2013, p. 12). Essa relação cinematográfica pretendida com o público esteve destacada na sinalização de ‘INTERATIVIDADE PERMITIDA’ durante a Exposição “Trabalhos de arte” (Figura 9), para a qual *Corpografias* foi selecionada. No catálogo da exposição, o curador Cláudio Mubarac (2014) problematiza:

Existe um pensamento visual? Não sei se esses Trabalhos de Conclusão de Curso, Mestrados e Doutorados, desenvolvidos na Graduação e Pós-graduação dos cursos de Artes Visuais respondem a essa pergunta. Mas, sendo uma pequena parcela do que nossos alunos têm feito nas últimas décadas, demonstram que o visível não se limita ao legível e que a visualidade é uma forma particular de articular nossa experiência frente ao mundo, contribuindo assim para melhor analisarmos as diferentes naturezas dos discursos, dos raciocínios e sensibilidades. (MUBARAC, 2014, s.p.)



Figura 9. *Corpografias* na Exposição “Trabalhos de arte”, 2014. Em destaque, a sinalização de ‘INTERATIVIDADE PERMITIDA’. Fonte: Blogue da Biblioteca da ECA/USP. Foto: Divulgação.

## Dispersões transdisciplinares

Você precisou montar um dispositivo que passasse pela pele, pelas sensações, pelas imagens, pelo papel, por formas de registro que não deixassem de lado precisamente o movimento, seu rastro, sua respiração, suas hesitações, em suma, que mostrasse como que a encarnação desse pensamento nas mais diversas formas. Mas não se trata apenas de mostrar a encarnação desse pensamento numa matéria, sua corpação, por assim dizer, mas o mais difícil, que já era um desafio desde Zenão até Bergson, a saber, flagrar o pensamento no seu movimento, ou seja, em vias de acontecer, na sua movência própria. (PELBART, 2012)

De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), trabalhar o pensamento requer movimentações de enfrentamento do caos. Para tratar deste risco, os autores o assumem realizando o livro-pergunta *O que é a filosofia?*. O desafio de tal definição lhes incita um percurso que perpassa os pensamentos filosófico, científico e artístico. Estes resultam do recorte do caos feito pelos planos de imanência, referência e composição, respectivamente, dos quais derivam: a filosofia (com seus conceitos), a ciência (com suas funções) e a arte (com suas sensações).

Quando o pesquisador interroga qual é o corpo que pensa e produz esta pergunta (e não sua resposta) com um corpo poético, em qual domínio ele se situa? Esta questão

se impôs à minha reflexão sobre os campos disciplinares em *Corpografias*, pois, embora eu a tenha elaborado na esfera da ciência – a pesquisa em artes –, o respectivo plano de referência foi transpassado pelo da composição e da imanência. Portanto, tal imbricação se encontrava para além das interferências intrínsecas aos planos; dela, insurgiu um pensamento transdisciplinar englobando o cruzamento arte-ciência-filosofia. Sobre estas, Deleuze e Guattari (2010) alertam:

Tais pedagogias só são possíveis se cada uma das disciplinas, por sua conta, está numa relação essencial com o Não que a ela concerne. (...) A filosofia precisa de uma não filosofia que a compreenda, ela precisa de uma compreensão não filosófica, como a arte precisa da não arte e a ciência da não ciência. Elas não precisam de seu negativo como começo, nem como fim no qual seriam chamadas a desaparecer realizando-se, mas em cada instante de seu devir ou de seu desenvolvimento. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 256-257)

É, então, na relação entre a não-arte, a não-ciência e a não-filosofia que emergem as interferências ilocalizáveis, pois esses negativos estabelecem um ponto em comum entre as disciplinas: o vir a ser do pensamento. Tal como reivindica Foucault (2011), esse é o “grande zumbido incessante e desordenado do discurso” (FOUCAULT, 2011, p. 50) necessário para a retomada da potência discursiva. É o balbucio do “pensamento não-pensante” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 257), dimensão inventiva do pensamento como puro devir, cujo corpo também está em vias de se tornar. É assim que

[...] os conceitos, as sensações, as funções se tornam indecidíveis, ao mesmo tempo que a filosofia, a arte e a ciência, indiscerníveis, como se partilhassem a mesma sombra, que se estende através de sua natureza diferente e não cessa de acompanhá-los. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 257)

Traçando uma analogia entre essas ideias e a esquematização de Krauss (1984, p. 135) sobre a escultura em campo expandido, proponho o diagrama abaixo (Figura 10) para pensar a expansão engendrada no formato ‘dissertação’. “Através dessa expansão lógica, um conjunto de binários é transformado num campo que simultaneamente tanto espelha como abre a oposição original. Torna-se um campo logicamente ampliado [...]” (KRAUSS, 1984, p. 134). Nele, a dissertação-obra é, ao mesmo tempo, arte-ciência-filosofia e os respectivos negativos de cada disciplina, ou seja: a interseção mais interna do diagrama somada ao mais expansivo fora do pensamento disciplinar (que é o impensado do pensamento) – daí a complexidade do trabalho e minha opção em discuti-lo em termos de dispersões transdisciplinares.

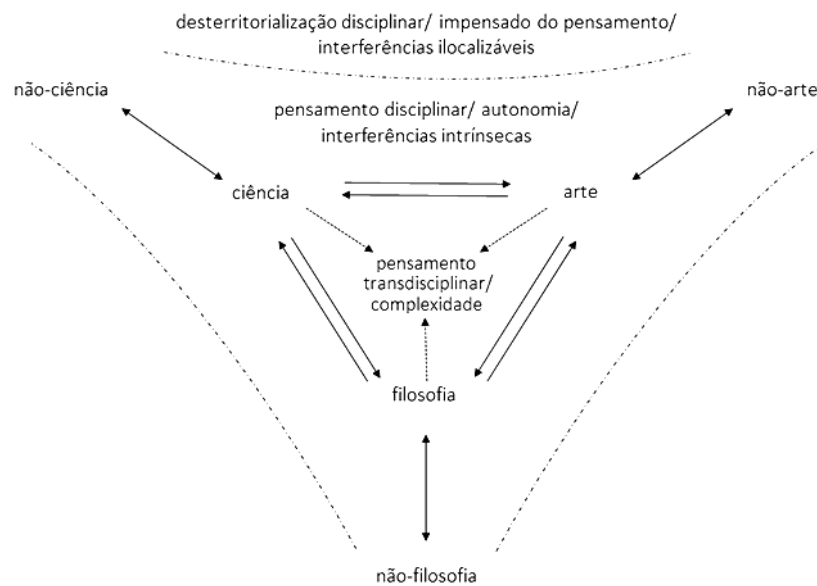


Figura 10. Diagrama do pensamento em campo expandido. Fonte: Autora.

Tal agudeza complexa é característica à transdisciplinaridade (NICOLESCU, 2015; KLEIN, 1994). Como aponta o Artigo 3 da “Carta da Transdisciplinaridade”,<sup>8</sup> “A transdisciplinaridade não procura o domínio sobre as várias outras disciplinas, mas a abertura de todas elas àquilo que as atravessa e as ultrapassa.” (FREITAS; MORIN; NICOLESCU, 1994). Nesse sentido, três são os tipos de relações que se conectam transdisciplinarmente: *entre, através e além* das disciplinas (NICOLESCU, 2015).

Em meados dos anos 2000, Ivan Domingues (2005, p. 25) declarou que a experiência transdisciplinar ainda era uma utopia, uma expectativa a ser alcançada no futuro. Na mesma época e com o sugestivo título *O sonho transdisciplinar*, Hilton Japiassu (2006) também creditou a unificação do conhecimento à dimensão utópica: “Este projeto é tão utópico que só podemos falar de pesquisadores animados por uma atitude transdisciplinar, o ‘*trans*’ devendo aí ser interpretado [...] como atravessando todas as disciplinas e indicando sua mudança efetiva (*transformação*) [...]” (JAPIASSU, 2006, p. 67, grifos do autor).

No entanto, por todo o processo que relatei e sobre o qual refleti, acredito que *Corpografias* é um exemplo de experiência transdisciplinar realizada na Academia, já que, em lugar de compartimentalizar, fragmentar, simplificar, isolar e universalizar o conhecimento – ações típicas da disciplinaridade tradicional –, desenvolvi uma estrutura conceitual e metodológica que transcendeu fronteiras disciplinares, tendo



como princípios a não-linearidade, a complexidade e a hibridização próprias à transdisciplinaridade (DARBELLAY, 2016; KLEIN, 1994).

### Considerações finais

Concebida através de um engenhoso processo de encontros em rotas dispersivas e, por vezes, de colisão, *Corpografias* é insituável entre os domínios disciplinares, estando nesta inadequação sua potência. Das estratégias poéticas *corpar*, *textar* e *impelir*, então inventadas para sua concepção, desdobram-se corpos, texturas e peles que borram as (in)definições de formato que envolvem essa dissertação-obra.

Nesse sentido, a imbricação conteúdo/forma que possui encarna a noção de “criação como arte e como pensamento” (RANGEL, 2009, p. 107). Seu resultado científico coincide com o trabalho artístico, afirmando a pesquisa acadêmica como espaço de invenção. A ausência de ordem a ser seguida em sua leitura/fruição expõe o pensamento a uma dinâmica fluida, com a qual busquei instigar os sentidos do público fruidor, fazendo com que o sensível afete o inteligível na constituição de cada corpo do pensamento.

Tal missão não poderia se situar apenas nas disciplinas estanques, mas sim transpassá-las e, nesse atravessamento, carregar tudo necessário para o erguimento do trabalho. Por isso há um ‘através’ em toda sua extensão que denuncia uma experimentação do pensamento na radicalidade: a exploração do impensado e, com ele, um corpo do pensamento sempre por vir.

Assim, a dissertação-obra suscita questionamentos im?possíveis para que a pesquisa usufrua de novos ares – artísticos, políticos, culturais. Novos ares, hoje, também necessários à saúde, diante da pandemia que vivemos e que tem transformado nossos medos e modos de nos relacionar nas diversas esferas. É nesse contexto que *Corpografias* apresenta como atualidade a demanda pelo toque físico e sua problematização poético-conceitual, que agora é também social.

### Notas

---

<sup>1</sup> Citação que também epigrafa a dissertação-obra *Corpografias: incursão em pele imagem escrita pensamento*. Tradução nossa do original em francês: “Sous les doigts de l’autre qui vous parcourent, toutes les parts invisibles de votre corps se mettent à exister [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 20).

<sup>2</sup> Referência ao Parecer de Avaliação da dissertação-obra aqui apresentada, escrito e lido pelo Prof. Dr. Peter Pál Pelbart (PUC-SP) na ocasião da minha banca de defesa de Mestrado.

<sup>3</sup> Assim como o citado livro de Ulisses Carrión, encontram-se com as datas originais de publicação entre colchetes as demais referências cuja informação é necessária para o entendimento do contexto então discutido.

<sup>4</sup> Imagens disponíveis em: <http://www.gutolacaz.com.br/grafica/edicoes.html>

<sup>5</sup> Os títulos capitulares de *Corpografias* são: “Um suspeito anônimo é insuspeitável” (carta ao leitor); “Corpar” (prólogo), “Cademos de curso” (introdução), “Textura, uma operação” (metodologia), “Um corpo ao pensamento” (discussão), “Conhecer uma pergunta irrespondível” (conclusão), “Referências” (bibliográficas e outras fontes).

---

<sup>6</sup> Imagem disponível em: <http://www.sophie-ristelhueber.fr/>

<sup>7</sup> Do áudio original em inglês: "Here's to the crazy ones, the misfits, the rebels, the troublemakers, the round pegs in the square hole, the ones who see things differently. They're not fond of rules and they have no respect for the *status quo*. You can quote them, disagree with them, glorify or vilify them. But the only thing you can't do is ignore them. Because they change things. They push the human race forward. And while some may see them as the crazy ones, we see genius. Because the ones who are crazy enough to think that they can change the world are the ones who do." (TANIMOTO, 1997).

<sup>8</sup> Documento redigido no I Congresso Mundial de Transdisciplinaridade, em 1994, pelo comitê de redação composto por Lima de Freitas, Edgar Morin e Basarab Nicolescu.

**Agradecimentos:** Ao Grupo de Pesquisa Poética da Multiplicidade: Produção de Imagens com Processos Criativos em Vídeo Digital (CNPq/ECA/USP), ao Núcleo de Estudos da Subjetividade (PUC-SP) e, em especial, aos colegas do Atelier Paulista. A Sandro Ornellas, Peter Pál Pelbart, Isabela Sanches, Luciana Ohira, Élide Lima, Fabíola Freire (Caixa de Fósforo Foto Arte) e ao LabFoto (Facom/UFBA). À CAPES, pela bolsa de estudo concedida para a realização da pesquisa de Mestrado da qual resultou este artigo, o qual dedico a Branca de Oliveira e Marilu Beer (*in memoriam*).

## Referências

ANTUNES, Arnaldo. Caligrafia. In: DERDYK, Edith (Org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2010.

BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. In: BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**: (1975). 1ª ed. 2ª reimp. São Paulo: Companhia das letras, 2009. Trad. Davi Arrigucci Jr. p. 100-105. (col. Biblioteca Borges)

CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

\_\_\_\_\_. O signo infantil em livros de artista. **Revista Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 59-72, mai. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15430/12287>. Acesso em: 15 fev. 2020.

CARRIÓN, Ulisses. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011 [1975]. Trad. Amir Brito Cadôr.

CHAVES, Anésia Pacheco e. **Pois é**. São Paulo: Miró Editorial, 2011.

DARBELLAY, Frédéric. From disciplinarity to postdisciplinarity: tourism studies dedisciplined. **Tourism Analysis**, Putnam Valley, v. 21, n. 4, p. 363-372, jul. 2016. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/304235114\\_From\\_Disciplinarity\\_to\\_Postdisciplinarity\\_Tourism\\_Studies\\_Dedisciplined](https://www.researchgate.net/publication/304235114_From_Disciplinarity_to_Postdisciplinarity_Tourism_Studies_Dedisciplined). Acesso em: 14 fev. 2017.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. (col. Estudos)

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010. Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. (col. TRANS)

DERDYK, Edith. A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. **Revista Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 164-173, mai. 2012. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/45>. Acesso em: 15 fev. 2020.

\_\_\_\_\_. Entre ser um e ser mil. In: DERDYK, Edith (Org.). **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Senac, 2013. p. 9-15.

DOMINGUES, Ivan. Em busca do método. In: DOMINGUES, Ivan (Org.). **Conhecimento e transdisciplinaridade II**: aspectos metodológicos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 17-40.

DULTRA, Maruzia. **Corpografias**: incursão em pele imagem escrita pensamento. 2012. 200 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012. Não paginada. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-04032013-114309/ptbr.php>.

Acesso em: 23 dez. 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 21ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio.

\_\_\_\_\_. **Le corps utopique, les hétérotopies**. Paris: Lignes, 2009.

FABRIS, Annateresa. A pesquisa em artes e o pensamento visual. In: MOREIRA, Maria Carla Guarinello de Araujo (Org.). **Arte em pesquisa**. Londrina: Eduel, 2005. p. 177-187.

FREITAS, Lima de; MORIN, Edgar; NICOLESCU, Basarab. Carta da Transdisciplinaridade. In: CONGRESSO MUNDIAL DE TRANSDISCIPLINARIDADE, 1, 1994, Convento de Arrábida, Portugal. Disponível em: <http://ciret-transdisciplinarity.org/chart.php>. Acesso em: 30 jan. 2017.

JAPIASSU, Hilton. **O sonho transdisciplinar e as razões da filosofia**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

KLEIN, Julie Thompson. Notes Toward a Social Epistemology of Transdisciplinarity. In: CONGRESSO MUNDIAL DE TRANSDISCIPLINARIDADE, 1, 1994, Convento de Arrábida, Portugal. Disponível em: <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c2.php>. Acesso em: 30 jan. 2017.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado [1979]. **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984.

LACAZ, Guto. **SIM/NÃO** (da série *Cadernos Modernos*). 2002. Série de edições gráficas. São Paulo: Paper House, 2002.

LEIRNER, Nelson. Questionário para um 'Livro de Artista' [1984]. **Revista ¿Hay en Português?**, Florianópolis, Número Zero – Edição Experimental, mai.-jun. 2012.

LINKER, Kate. Livro de artista como espaço alternativo [1980]. **Revista ¿Hay en Português?**, Florianópolis, Número Zero – Edição Experimental, mai.-jun. 2012.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

MUBARAC, Cláudio. **Catálogo da Exposição Trabalhos de arte**. São Paulo: Biblioteca da ECA/USP, 2014. Não paginado.

NICOLESCU, Basarab. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. 3ª ed. reimp. Triom: São Paulo, 2015.

NIJINSKY, Vaslav. **O diário de Nijinsky**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. Trad. José Simão. Romola Nijinsky (Org.).

PANEK, Bernadette. O livro como lugar – campo expandido do livro de artista. **Revista Pós**: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 137-148, mai. 2012. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/41>. Acesso em: 15 fev. 2020.

ISSN 2175-8212 – Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020.

PELBART, Peter Pál. **Parecer de Avaliação da Dissertação de Mestrado *Corpografias: incursão em pele imagem escrita pensamento***. Destinatário: Maruzia de Almeida Dultra, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAV/ECA/USP). São Paulo, 13 dez. 2012. Não publicado.

RANGEL, Sonia. **Olho desarmado**: objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna, 2009.

RISTELHUEBER, Sophie. **Every One (#14)** (da série fotográfica *Every One*). 1994. 1 fotografia, p&b, 270 x 180 cm. Foto exposta no Centraal Museum, Utrech (Holanda), 1994; Musée Rodin, Paris, 2011.

RODRIGUES, Fátima. Desafios da construção de pesquisas interdisciplinares: questão de método? (Mesa de debate). In: COLÓQUIO NACIONAL INTERDISCIPLINARIDADE NAS CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS APLICADAS, 1, 2017, Unicamp, Limeira-SP.

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

TANIMOTO, Craig. **Here's to the crazy ones**. 1997. Texto narrado no vídeo publicitário homônimo da Agência Chiat/Day para a Apple. Música e narração: Richard Dreyfus. Disponível em: [https://youtu.be/\\_YuaziPG75o](https://youtu.be/_YuaziPG75o). Acesso em: 10 jul. 2020.

### **Maruzia Dultra**

Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da UFBA, onde pesquisa Literatura expandida. Doutora em Difusão do Conhecimento pelo DMMDC/UFBA, mestra em Artes Visuais pelo PPGAV/ECA/USP e jornalista/bacharela em Comunicação Social pela UFBA. Atualmente, integra o LABOR.POET.CO (Laboratório Crítico-Criativo de Poéticas Contemporâneas) e o grupo de pesquisa Imagens do Pensamento: Criação, Crítica, Teoria (CNPq). Contato: maruziadultra@gmail.com.

