



Foto: Guilherme Colosio

# PROJETO WU

## Um estudo das poéticas do Design nas Linguagens Contemporâneas

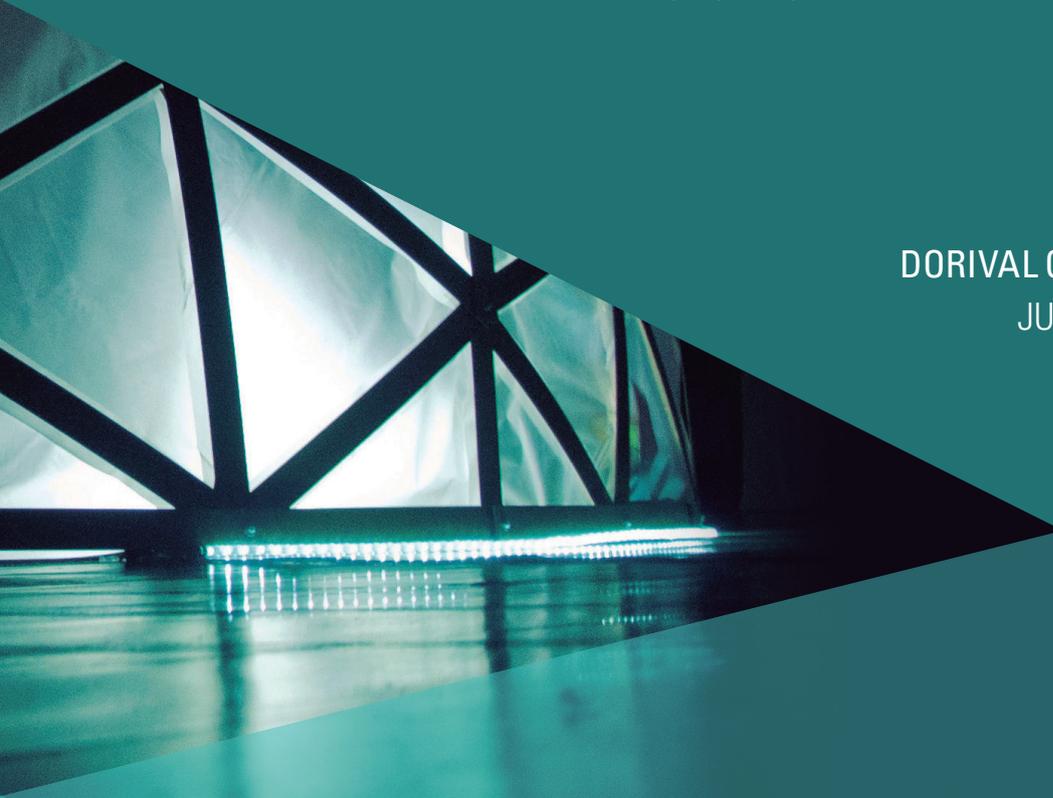
Tecendo teorias e conceitos, o projeto manifesta a intenção de enriquecer o estudo das linguagens contemporâneas, prelúdio de uma nova maneira de encarar o sensível, o afeto, e o próprio Design. Híbrido, "Wu" é resultado de uma experiência imersiva a partir da perspectiva de quem o atualiza, sendo assim, permanece inacabado, desdobra-se dentro de seus próprios processos.

(...)

DORIVAL CAMPOS ROSSI

JULIA MARTINUSSI

TATIANA ALEIXO



Colocando a Superfície ao mesmo tempo como entremeio e fronteira que excede a extensão das nossas relações, o projeto apresenta-se como uma instalação interativa, que propõe-se a anular nossos referenciais habituais ao evidenciar a intangibilidade da Realidade e nossa percepção subvertida da mesma. Composto por uma intervenção audiovisual submersa em uma estrutura geodésica, sua dinâmica converge, conecta e reverbera todas as influências externas e internas. A potencialidade que o caracteriza emerge das infinitas possibilidades de significações, do seu eterno vir-a-ser em vazio e lugar, em superfície e profundidade, em linguagem e exprimível.

## APRESENTAÇÃO

“Wu” é o trabalho de pesquisa das alunas Julia Martinussi e Tatiana Aleixo, sob orientação do Prof. Dr. Dorival Rossi, dentro do grupo de pesquisa PIPOL (Projetos Integrados de Pesquisa Online), e cumpriu sua etapa dentro da universidade como projeto de conclusão de curso.

## INTRODUÇÃO

“O Absoluto está além do tempo, do espaço e das linguagens. Sendo assim, não pode ser expresso, pois todas as expressões dependem de uma linguagem e de uma referência de tempo e espaço. Da

mesma forma que não é possível usar uma régua para medir algo que está além das medidas, também não se pode utilizar a linguagem para descrever algo que está além da linguagem.” (CHERNG, n.19)

O termo “Wu” é derivado da palavra chinesa *Wuji*: “o estado supremo do nada”. “Wu” tem o sentido da negação e “Ji”, começo. Na concepção Taoísta, *Wuji* é a essência de onde tudo emerge, a condição primordial para a criação do Universo (CHERNG, n.19). As partículas que o constituíram foram criadas neste vazio que, conseqüentemente, não pode ser relacionado à vacuidade, mas sim a potencialidade criativa de todas as expressões, o vazio que permite as coisas existirem dentro dele. No Taoísmo, voltar a este estado do Zero é encontrar o pleno vazio interior, onde todas as possibilidades de Forma, Existência e Linguagem estão contidas.

Os teóricos em que nos baseamos para desenvolver o projeto exploram essas possibilidades de forma singular, aduzindo-as em seus mais diversos campos de estudos, desconexos a primeira vista. À medida em que mergulhávamos nestas superfícies irregulares, emaranhadas e entrelaçadas, as conexões entre aquilo que estava sendo discorrido a todo momento, finalmente, revelaram-se para nós. Este caminho tortuoso ficou evidente em nossa própria metodologia projetual. “Wu” estava totalmente vulnerável, suscetível-

vel à mudanças e interferências ao longo de sua execução. Nunca houve um plano objetivo ou uma finalidade para esta experiência, mas sim meios, processos.

Sendo assim, os métodos convencionais através dos quais a maioria dos projetos de Design estão fundamentados perdem seu alicerce. Mascarada por um paradigma ultrapassado, a análise sintagmática dos problemas propostos a serem solucionados é sempre negligenciada, e foi justamente o anseio por superar conceitos tão enrijecidos dentro da prática do Design que nos direcionou para as extensões do afeto e do sensível.

## PRÓLOGOS LIQUEFEITOS

“A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. Uma obra de arte é um ponto sobre uma linha”. (BOURRIAUD, 2009, p.29)

No que diz respeito à essência da obra de arte contemporânea, sua estrutura, seus signos, suas mensagens e tudo aquilo que possa ser considerado como uma “pista” para sua apreensão, sempre foram utilizados por seus espectadores como ferramentas de especulação, aparentemente com o único objetivo de satisfazer a necessidade de se obter uma verdade única e absoluta para seu significado.

É neste ponto que emerge uma dualidade de distância e aproximação. Mais do que nunca, a obra não se preocupa em deixar claro uma narrativa linear e, por isso, gera distanciamento, ao passo que o oposto pode ocorrer, por exemplo, quando é proposto tematizar o cotidiano. Assim, priorizando a relação ao invés do conceito, o espectador revela uma certa letargia ao encontrar-se frente a frente com a obra, posto que esteve sempre a buscar um significado pronto, esquecendo-se que a mesma é voltada para o exterior, reverbera, ressoa. Seu sentido vai sempre além daquilo que seu autor deseja significar, mesmo que este desejo seja o de não lhe atribuir significado algum.

Como um caminho a ser percorrido, a obra estabelece o tempo como sua própria matéria, realiza a façanha de subtrair toda a temporalidade do tempo (CAUQUELIN, 2008, p.97). Cada instante é singular, cada ocasião em que o espectador se propõe a decifrar a obra um novo significado emerge. Ao abrigar tais propriedades, esta revela-se em um peculiar estado de infinitas manifestações, potencialidade de sentidos e correlações, possibilitadas justamente pela subversão do tempo-espço e dos papéis de autor e espectador. Frente a obra híbrida, não se pode mais afirmar quem é criador ou observador.

A compreensão de que a obra se estabelece em um lugar especial, entre a dicotomia do dentro e do fora, do signo e da significação, pode ser intangível para alguns. Dúvidas e questionamentos deveriam intrigar, inspirar

discussões, não apenas motivar uma busca incansável por uma resposta única e irrefutável.

“O coração apreende assim que a emoção que nos transporta até as diferentes facetas do mundo não nos vem de sua profundidade, mas de sua diversidade. A explicação é inútil, mas a sensação perdura e, com ela, os incessantes chamados de um universo inesgotável em quantidade. Agora se entende o lugar que ocupa a obra de arte.” (CAMUS, 2012, p.98)

A tendência a separar, classificar e categorizar elementos não é um costume restrito às interpretações de obras de arte. Este hábito, na verdade, faz parte do nosso modo de pensar e encarar o mundo, reflete-se no pensamento científico e repercute em um campo diretamente ligado a nós: dentro do Design é comum que projetos proponham-se a solucionar problemas, mas a fatalidade de sua ineficiência vem do fato de ignorarem o pensamento holístico, conexo, em rede. O foco excessivo em especificidades inevitavelmente confere uma casca de aparência pertinente àquilo que de fato deveria ser resolvido.

“[...] a mente humana, mesmo em suas manifestações mais abstratas, não é separada do corpo, mas sim nascida dele e moldada por ele.” (CAPRA, 1983, p.36)

De acordo com Capra (2002), as últimas descobertas científicas mostram que todas as formas de vida organizam-se segundo o padrão em rede, desde as células mais primitivas até as sociedades humanas. Sendo assim, ele desenvolveu uma compreensão sistêmica e unificada que integra as dimensões biológica, cognitiva e social da vida, na qual todos os seus níveis são interligadas por redes complexas.

Na física moderna, o universo também é visto como um todo inseparável, onde o observador é colocado como parte fundamental de sua dinâmica. Nesta perspectiva, os conceitos tradicionais de espaço e tempo, de objetos isolados e de causa e efeito, perdem seu significado (CAPRA, 1983, p.71), evidenciando a inutilidade em decompor o mundo em suas menores unidades e ainda forçá-las a existir independentemente.

Analogamente, a cultura oriental também encara o mundo como um todo unificado, e nunca tratou mente e corpo como entidades isoladas. As limitações e a relatividade da compreensão do mundo, quanto a racionalidade, são angustiantes para a cultura ocidental no momento em que essa apreensão da realidade transcende qualquer linguagem inteligível, eliminando assim a existência de respostas intelectuais cômodas. Os orientais, por outro lado, encaram essa ausência verbal como uma forma de libertação.

Ainda acerca desta visão sistêmica, é justamente esta conexão fundamental entre

corpo e mente que pode elucidar o nosso grau de complexidade:

“O que determina os diferentes graus de consciência? Se tudo possui vida, por que não possui, igualmente, consciência? Uma resposta é: complexidade. Podemos, simplesmente, ser mais complexos que o restante do universo e, portanto, mais conscientes. Isto é, aptos a criar mais conexões entre eventos.” (TOBEN e WOLF, 1988, p.140)

Essa complexidade que multiplica a consciência é a motivadora dos nossos questionamentos a cerca do mundo e seus paradigmas. É neste ponto que pode-se constatar que este poder de questionamento ultrapassa nossa própria capacidade perceptiva, uma vez que a percepção humana é limitada por questões fisiológicas e abrange uma faixa muito estreita do Todo.

“O mundo, para nós, tem as formas que estão inscritas no código genético desde que começou a vida na Terra. O que explica por que é que não podemos impor ao mundo uma forma qualquer à nossa vontade. O mundo só assume as formas que correspondem ao programa da nossa vida.” (FLUSSER, 2010, p.30)

Flusser deixa claro que nossos sentidos, assim como nosso corpo, parecem então ser insuficientes. Baseado na herança do pensa-

mento cartesiano, no qual as formas, estruturas, coisas e acontecimentos são conceitos do nosso espírito categorizador, a percepção se mescla com a realidade, revelando a ilusão de tomar como verdade aquilo que nossos sentidos representam: é como confundir mapa com território.

Este raciocínio surge na própria física moderna, uma vez que os físicos passaram a compreender que todas as suas teorias acerca dos fenômenos naturais, inclusive as leis que os descrevem, são apenas criações da mente humana. Este esquema conceitual é, necessariamente, limitado e aproximado, visto que, como dito anteriormente, faz parte de um mapa da realidade, ao invés da mesma. (CAPRA, 1983, p.223)

A representação da realidade parece sempre muito mais cômoda que a própria realidade e, como consequência, nos encontramos encerrados em um abismo entre aquilo que percebemos e aquilo que pode ser compreendido. Ao mesmo tempo em que possuímos o artifício do questionamento, nos mantemos presos ao que os sentidos nos apresentam.

“[...] a apreensão mística da realidade é essencialmente não sensorial.” (CAPRA, 1983, p.36)

Além das limitações do corpo, o método que utilizamos para nos comunicar, a linguagem, também é responsável por deturpar nossa percepção da realidade e, por mais

próxima que ela esteja do intelecto, será sempre inatingível. Este intelecto carece do intermédio de uma língua para alcançar algum significado, sendo extremamente difícil desassociá-los.

“[...] nós não conhecemos nada sem a intermediação de uma informação. O objeto em sua suposta materialidade desaparece por trás de sua cobertura linguística [...]. Deste modo, as mensagens trocadas entre os indivíduos que falam e pensam são as únicas realidades perceptíveis de um universo tecido em nós linguísticos.” (CAUQUELIN, 2008, p.138)

Flusser (1963, p.39) apresenta um exemplo esclarecedor a cerca das limitações impostas pela linguagem: o intelecto é ilustrado como detentor de uma coleção de óculos das mais variadas línguas. Uma vez que estes óculos são trocados, a realidade “parece ser” diferente. A dualidade nefasta entre “razão” e “coisa em si”, entre “matéria” e “ideia” e todos aqueles polos da realidade consagrados pela tradição filosófica, desaparecem com a identificação da “realidade” e “língua”.

Associá-las, porém, parece ser um hábito comumente adotado entre as pessoas. É evidente a necessidade de recorrer a verbalização para traduzir aquilo que é apreendido pelos sentidos, e desde a infância somos condicionados a isto. Se colocamos os sentidos

em palavras, e as palavras criam um reflexo deturpado da realidade, podemos concluir que nossa percepção torna-se tendenciosa, baseada no universo próprio criado pela linguagem, uma mera representação, o que limita o potencial dos sentidos.

“É preciso sentir ou nomear-se, escolham. A linguagem ou a pele, estesia ou anestesia. A língua endurece os sentidos.”  
(SERRES, 2001, p.69)

Pluralizamos possibilidades ao concebermos nossos “limites” de uma outra forma, não como algo que denota o fim de uma extensão, e sim como uma fronteira, margem. Esta nova concepção aponta algo que nos contém, mas que também é contido por um Todo maior: proporciona ocasiões, abre caminho para relações e nos conecta com o mundo. Seu funcionamento é análogo ao de uma membrana, que permite o intercâmbio de certos elementos e restringe a entrada de outros.

Transcendendo o significado atribuído a esta “borda”, desenvolvemos uma visão que se opõe ao equívoco platônico de pensar o exterior separado do interior. Esta fina camada, superfície que nos separa e conecta ao mesmo tempo, tem como essência a articulação entre os espaços vazios do dentro e do fora, do interno e do externo simultaneamente, e é capaz de percorrer ambos os lados de um mesmo plano, sem abandoná-lo ao navegar entre seus opostos.

Curiosamente, algumas figuras clássicas da Topologia<sup>1</sup> elucidam perfeitamente este comportamento oscilatório. Dentre elas a Fita de Moebius, que é

“[...] criada a partir da junção de duas extremidades invertidas de uma faixa, um lado e seu reverso se encontram numa relação de continuidade, as faces passando a ser simultaneamente externas e internas. O que diferencia um lado do outro é apenas o tempo necessário para se efetuar a volta adicional. Assim, nela não há mais do que uma única margem, a qual traça uma figura semelhante a um oito, que se dobra sobre si mesmo[...].” (GRANON-LAFONT, 1985, p.27 apud MIRANDA, 2008, p.58)

Miranda (2008, p.58-60) explica que a superfície desta figura subverte o espaço, anula oposições entre verso e reverso, instiga o olhar para as regiões do entre e para a instabilidade de afirmações. Deste modo, ela retoma conceitos originalmente entendidos como oposições duais e representa-os como uma unidade. O mesmo pode ser afirmado a cerca da figura do Toro, capaz de envolver um espaço interior destacado do exterior, mas com um centro que tem a particularidade de ser, além de central, também externo.

Um dos pontos mais importantes desta discussão gira em torno daquilo que compreendemos quando utilizamos o termo “interior”. Normalmente ele é confundido com o significado da palavra “profundidade”. Essa superfície que fala do externo e do interno simultaneamente e que externaliza essa profundidade do corpo ainda assim associa-se a ele de alguma forma. Ela se revela como margem de tudo aquilo que acreditamos, sentimos e percebemos, e talvez proporcione um novo entendimento, uma nova forma de relacionar os eventos. Seria então estas peculiares conexões que nos fazem necessariamente seres tão complexos?

**1 Ramo da Matemática que estuda os espaços topológicos e investiga conceitos como compacidade, conexidade e separabilidade.**

**2** Devir é nunca imitar nem fazer como, nem se conformar a um modelo. É o conteúdo do próprio desejo, não é uma generalidade, mas uma realidade, a própria consistência do real. (ZOURABICHVILI, 2004)

“Mas é sempre contornando a superfície, a fronteira, que passamos do outro lado, pela virtude de um anel. A continuidade do avesso e do direito substitui todos os níveis de profundidade; e os efeitos e superfície em um só e mesmo Acontecimento, que vale para todos os acontecimentos, fazem elevar-se ao nível da linguagem todo o devir<sup>2</sup> e seus paradoxos”. (DELEUZE, 1998, p.12)

Herdamos do pensamento platônico a concepção de que tudo aquilo que envolve a mente se restringe impreterivelmente ao interior do nosso corpo. Assumimos aqui que o significado de “mente” compreende a capacidade de raciocinar, o intelecto, o conjunto de ideias, convicções, concepções e sentimentos dos indivíduos. Contudo, ainda que tais expressões da mente dependam do interior (como os órgãos que auxiliam os sentidos, por exemplo), tais manifestações só acontecem devido aos estímulos do externo.

A partir deste ponto de vista, pensar em um “corpo externalizado”, pelo avesso, não nos parece tão absurdo. Aquilo que percebemos não depende apenas da linguagem e dos sentidos, mas também da nossa capacidade de criar conexões, afetos. Esse “algo a mais”, “extra-corpóreo”, amorfo, abrange todo nosso círculo de relações, com um alcance além do que pode ser auscultado.

“O sujeito não é outra coisa se não seu mundo, com a condição de entender-se por este termo tudo o que o afeto envolve. Assim é pouco afirmar que o psiquismo está aberto para o exterior; ele é apenas o exterior, mas um exterior infiltrado, tensionado, complicado, transsubstanciado, animado pela afetividade. O sujeito é um mundo banhado de sentido e emoção. [...] se desdobra para fora do espaço físico. Desterritorializado, desterritorializante, ele existe, isto é, cresce de fato para além do ‘aí’. O psiquismo, por construção, transforma o exterior em interior (o lado de dentro é uma dobra do lado de fora) e vice-versa, uma vez que o mundo

percebido está sempre mergulhado no elemento do afeto” (LEVY, 1996, p.107)

Após refletir sobre todas estas questões, nos foi possível trazer um paralelo com a teoria dos estoicos<sup>3</sup> acerca dos incorporais, descrita por Anne Cauquelin em seu livro “Frequentar os Incorporais”. Ela o descreve como “um tecido frágil, que tende a se desfazer se for auscultado de perto, e cuja consistência decorre exatamente da fluidez” (2008, p.10), e o identifica em quatro estados: lugar, tempo, vazio e exprimível. O que não significa que seus estados estejam separados, são apenas efeitos, manifestações, livres para ocorrerem simultaneamente. Esta unificação sintetiza o pensamento dos estoicos, que encaravam o mundo precisamente como um totalidade, e nenhuma de suas partes pode ser separada sem que perca, imediatamente, seu sentido.

A aparente distância entre o real significado dos fenômenos, situados além dos dados sensoriais, e a nossa percepção sobre os mesmos pode ser amenizada pela ciência e pela arte, contudo, a passagem entre estes dois mundos surpreendentemente parece ser melhor compreendida através da teoria dos Incorporais. São eles que permitem a oscilação pontual, instantânea, do vazio para o lugar ou do tempo incorporal para o tempo vivido, que desempenha a ligação necessária entre os tempos disjuntos dos movimentos locais e universais.

“[...] os estóicos fiavam-se em uma distinção entre a causa antecedente ou “externa” e a causa principal ou “interna” com o intuito de explicar como os seres humanos são parte da rede de interconexões causais de modo que haja espaço para a responsabilidade pessoal.” (FREDE, 2006, p.212, apud MOURA, 2012, p. 123)

A racionalidade que envolve o pensamento estoico não é sucessora do racionalismo de Sócrates, Platão ou Aristóteles. Este

**3** “O estoicismo é uma escola helenística fundada por Zenão de Cício, ao final do séc. II a.C.” (MOURA, DRAYFINE. 2012, p. 111)

se baseia em um método dialético que permite transpor os dados dos sentidos, já no Estoicismo, não se trata de ultrapassar as informações imediatas que os sentidos nos transmitem, e sim de fazer com que a razão tome corpo neles. Não há progresso entre o sensível e o racional, pois não há diferenças entre eles.

A teoria dos estoicos é tão singular por que une o exprimível aos conceitos físicos do tempo, espaço e vazio. No mais, seria apenas como todo pensamento físico pós-aristotélico. Este exprimível tem como única propriedade o poder de acolher o sentido, de estar aberto a todas às interpretações (CAUQUELIN, 2008, p.180)

Acreditamos que este exprimível possa ser exemplificado pela reação que uma pessoa esboça ao ser apresentada a algo totalmente novo, que não faça parte de seu repertório. A princípio há um enorme vazio entre a coisa em si, a palavra e seu significado, porém, a partir do momento em que lhe é atribuída uma significação, este vazio se preenche e logo se estingue. O exprimível é exatamente este elo, aquilo que possibilita a passagem de um ao outro: efêmero, passageiro e aberto a todas as significações.

O mesmo vazio que está aberto a significações na linguagem também o está no espaço. Ele não representa vacuidade, pois suas relações com a forma não podem ser consideradas como um estado de opostos que se excluem. São partes de uma mesma realidade, mantendo-se em cooperação contínua.

“[...] o vazio só se torna lugar se um corpo o ocupar. O lugar emerge do vazio como aquilo que repentinamente é ocupado por um corpo, mas esse mesmo lugar volta a ser vazio se esse corpo lhe for subtraído”. (CAUQUELIN, 2008, p.37)

Podemos relacionar este vazio com o que Capra (1983) afirma acerca dos conceitos da realidade formados pela mente humana. Para ele, tais conceitos são, em última análise, vazios: realidade ou vazio, não são por si só estados destituídos de consciência, mas sim a própria fonte de toda a vida e a essência de todas as coisas.

Esta relação entre vazio e lugar se assemelha com o que foi aclarado anteriormente pelas figuras topológicas. A borda, superfície, interface, faz o corpo oscilar para o incorporal, “É seguindo a fronteira, margeando a superfície, que passamos dos corpos ao incorporal” (DELEUZE, 1998, p.11), e é nisso que constitui a sua essência.

“[...] o sensível em geral é igualmente a presença constante e a flutuação de circunstâncias cambiantes na coroa ou auréola que avizinha o corpo, em torno de seus limites ou bordas, além e aquém da pele ou da superfície, nuvem ativa, aura onde tem lugar as misturas, triagens, bifurcações, trocas, mudanças de dimensões, passagens da ener-

gia à informação, ligações e desligamentos, em suma, tudo que conecta o indivíduo local e singular às leis globais do mundo e às flutuações do nicho móvel. Pelo sensível, este lugar raro e imprevisível domestica ou aclimata os reinos do calor, da luz, do choque, etc.” (SERRES, 2001, p.311)

O sensível se dá exatamente nesta superfície que abrange tanto o dentro quando o fora, e depende tanto do corpo quando da nossa mente. A arte explora este sensível que domina as potências que nos vem através dos sentidos, que permite transcender os signos óbvios, que fala de uma temporalidade subvertida, desdobrada, ao passo que transforma a obra em um eterno vir a ser.

“Ah! A emoção... o indizível, justamente. É ela, a emoção, que nos transporta. Como? Rumo a quem? Na direção de quê? Não se sabe. Não obrigatoriamente em direção ao belo, mas rumo à arte: outro mundo, mais longínquo, remoto. Por que isso transcende, isso deve transcender. Como, então? É o corpo que serve de plataforma para a outra margem, lá onde precisamente não há mais corpo...” (CAUQUELIN, 2008, p.56)

## EFERVESCÊNCIA

“Pensar é antes de mais nada querer criar um mundo (ou limitar o próprio, o que dá no mesmo). É a partir do desacordo fundamental que separa o homem da sua experiência, para encontrar um terreno de entendimento segundo a sua nostalgia, um universo engessado de razões ou iluminado por analogias que permite resolver o divórcio insuportável.” (CAMUS, 2012, p.102)

Resultado de um conjunto de inquietações e dúvidas, compartilhadas e mal digeridas, “Wu” é motivado por todos os questionamentos acerca do vazio e do espaço, das nossas conexões e relações com o mundo, dos problemas linguísticos e de comunicação, dos limites da nossa percepção da realidade, e principalmente de um novo olhar sobre a dinâmica das superfícies.

Durante a graduação, encontramos fontes bibliográficas extremamente significativas e inspiradoras, cujos conteúdos nortearam de forma decisiva a execução de nosso projeto. A princípio já demonstrávamos clara inclinação à conceitos abordados por teóricos como Flusser, Deleuze, Guattari, Levy, Serres, Capra, Toben e Wolf. À medida em que decidíamos os caminhos a serem seguidos pelo projeto encontramos outros autores (Cauquelin, Miranda, Camus e Bourriaud), que também discorriam sobre estas questões, mas com

uma abordagem singular, elucidando-as cada qual em seu campo de estudo, o que permitiu que as correlações que estavam sendo traçadas se desdobrassem.

Esta densa base teórica lançou um grande desafio: trabalhar conceitos do *design* do sensível e confrontá-los com as questões que mais nos intrigavam. A primeira delas tratava da necessidade absurda do ser humano de classificar, categorizar, nomear e individualizar qualquer elemento que faça parte de sua realidade. Os esclarecimentos mais significativos acerca deste assunto vieram de dois livros do físico Fritjof Capra, “Conexões Ocultas” e “O Tao da Física”, nos quais pode-se observar uma ideia central muito semelhante. O primeiro deles discorre sobre como a vida, em todos os seus níveis, interliga-se através de complexos padrões em rede, já o segundo, por sua vez, também reconhece a profundidade destas conexões, e as evidenciam por meio de analogias entre a física quântica e a mística oriental.

À medida em que despertávamos interesse por estas concepções, tornou-se claro o desejo de desenvolver um projeto que, de alguma forma, as evidenciasse. Justamente por tratar de todos os tipos de correlações, elaborar um trabalho individualmente não mais parecia fazer sentido. De modo gradativo a convergência de nossos interesses refletiu-se em um trabalho híbrido de linguagens, colaborativo, coletivo, despretensioso, espontaneamente suscetível a reconfigurações provenientes de

qualquer motivo de interferência que pudesse surgir durante seu desenvolvimento.

Embora não pretendesse representar nenhum conceito, lugar ou objeto palpável, sua maior intenção é a de incitar discussões, propor novas formas de entendimento e multiplicar incertezas, estando estas longe de serem esclarecidas. Por este motivo, decidimos que o *iterator* precisaria fazer parte da obra, como um co-autor, contribuindo com importantes modificações (intencionais ou não) na obra apresentada, a qual permanece suspensa, inacabada. Entretanto, em nosso projeto, tais intervenções acarretarão respostas inesperadas, que fogem daquilo que as pessoas estão automaticamente acostumadas a obter ao se relacionarem com seu entorno.

“Ao se encontrar em um espaço que lhe parece natural, o visitante também assume de modo completamente natural seu modo de proceder habitual – por casualidades sucessivas. Ele pensa que um gesto de sua parte vai realmente causar o movimento de um objeto no espaço cibernético, como é o caso no espaço comum. Ao fazer isso, ele restitui uma perspectiva temporal e causal ali onde justamente isso não existe e deixa de lado a verdadeira natureza da obra interativa [...] A representação da distância e da sucessão está ali para dar ao visitante a impressão de uma continuidade sem falha

com o seu mundo familiar: ele é sempre, acredita, o dono do jogo.” (CAUQUELIN, 2008, p.175)

A proposta de ocultar uma resposta habitual nos pareceu semelhante ao objetivo de um *Koan*<sup>4</sup>: aqueles que o aceitam passam a compreender que a maneira pela qual as coisas ao seu redor são vistas nem sempre são corretas ou únicas, e tudo aquilo que até então era tomado como verdade absoluta, impossibilidade lógica, torna-se questionável. Sendo assim, ao subverter os comandos de interação, podemos causar grande confusão na mente do público, uma vez que sua interferência na instalação pode não ficar clara, mas está latente a todo momento.

Este é o ponto do projeto no qual as pessoas não irão identificar quais comandos estão gerando respostas na obra, por desconhecê-los que o resultado dos mesmos é visível apenas para aqueles que se encontram no interior do domo, porém seu acionamento é dado somente pela ação de interatores externos à estrutura. Dessa forma cria-se uma conexão intátil entre os participantes, o que reafirma nossa intenção de evidenciar as sutilezas e abrangência das nossas relações com o que nos cerca.

A presença de qualquer visitante externo já será suficiente para alterar a percepção de quem estará imerso na estrutura. Tal peculiaridade reforça a intenção de conectar o dentro com o fora através da perspectiva de dois pontos de vista distintos. Estas conexões retomam todas as questões já discutidas a cerca da dinâmica das superfícies. Sendo assim, a ideia desta “película” foi retratada por uma estrutura que pode funcionar como um invólucro, capaz de conter outros corpos e, principalmente, a si mesma.

Submergir os participantes era imprescindível para originar uma superfície, entretanto, o ato de adentrar uma estrutura pode erroneamente levar a associação do conceito de interno com profundidade. Aproveitando-se desta ambiguidade, foi possível criar uma analogia com nossa forma de encarar as relações entre os eventos. Muitos acreditam que elas se findam no momento em

**4 De acordo com Capra (1983), Koans são charadas aparentemente sem sentido, cuidadosamente inventadas, que pretendem fazer o estudante Zen entender as limitações da lógica e do raciocínio. O teor irracional e o conteúdo paradoxal destes enigmas torna-os impossíveis de resolver pelo pensamento, tornando o estudante apto para o sentir não verbal da realidade.**

que os sentidos deixam de perceber seus estímulos, quando não é mais possível notar suas evidências. Mesmo que estas relações se iniciem em um “interior”, em uma profundidade, não devemos nos limitar a este ponto, pois elas podem transcender qualquer compreensão intelectual, nunca se restringindo ao nosso raso entendimento acerca do tempo-espaço.

Assim, a instalação não poderia impedir ou barrar quaisquer possíveis relações com o externo, mas sim permeá-las, dobrá-las através de uma superfície para enfim compreendê-las de uma nova forma. O material escolhido para revestir a estrutura da obra proporciona essa “troca”: um plástico translúcido, por meio do qual é possível distinguir apenas nuances de tons e de formas, de modo desfocado, nebuloso, instável. A obra invisível necessita de um certo tempo para ser explorada, requer reflexão, indispensável para quem queira apreender algo que não está lá.

É importante ressaltar que a essência do trabalho costura todos os conceitos abordados até então, sendo este o maior foco de nossa atenção. Deste modo, a maneira de exteriorizá-los nunca foi colocada em evidência, e encontrou-se livre para assumir qualquer forma, desde que expressasse a mesma mensagem.

A estrutura que incrivelmente convergiu todas estas concepções foi o Domo Geodésico<sup>5</sup>. Extremamente estável, simétrico, com um equilíbrio perfeito entre as forças de tração e compressão, permite inúmeras confi-

gurações a partir dos poliedros (nem sempre regulares). Sua versatilidade nos possibilitou construí-la em dimensões ampliadas (aproximadamente quatro metros de diâmetro por dois metros de altura), a ponto de acomodar em seu interior mais de um visitante. Ainda assim, a configuramos de maneira simples e modular, optando por um material corriqueiro, maleável e leve, o MDF.

Em nosso projeto, o domo foi originado a partir de um icosaedro (20 faces de triângulos equiláteros), que pode ser considerado o mais esférico dos poliedros (LOTUFO e LOPES, 1982, p. 17). Embora dinâmicos, os sólidos platônicos podem ser classificados como “estáticos”, pois ao serem reconfigurados, suas proporções precisam ser mantidas, do contrário, a figura original seria radicalmente transformada. No caso dos domos, as figuras geométricas são transpostas para uma superfície esférica, passando a ter novas propriedades e medidas; Lotufo e Lopes (1982) relacionam o símbolo do *Ying Yang* (representação máxima entre o equilíbrio de forças opostas) com a dinâmica das geodésicas e da fita de Moebius, pois ambas carregam em si o equilíbrio das dualidades entre interno e externo, tração e compressão, etc. Miranda (2008) reforça esta comparação ao também discorrer sobre as figuras topológicas, colocando-as como “estruturas cujo ato de ser é *ser em transformação, ser em vir-a-ser.*” (MIRANDA, 2008, p.63)

Previamente havíamos discorrido sobre a intenção de imergir o interator na estrutura da

instalação. Todavia, apenas inseri-lo neste contexto não seria o suficiente para lhe proporcionar um entendimento maior acerca das conexões com o exterior. Tornou-se evidente a necessidade de propor uma experiência além, na qual estas relações pudessem ser potencializadas, gerando vínculos entre quem as observasse, mesmo que de modo mascarado.

O recurso encontrado que melhor refletiu tais intenções resumiu-se ao desenvolvimento de dois vídeos interdependentes, estrategicamente projetados em pontos simétricos no interior da geodésica. Qualquer que seja o posicionamento do observador, ele jamais conseguirá contemplá-los simultaneamente. Mais uma vez a obra traz à tona as limitações de nossos sentidos, neste caso do nosso campo visual. Como ambos não podem ser vistos concomitantemente, o observador é forçado a focar em uma projeção por vez, ao mesmo tempo em que se empenhará para tentar relacioná-las. Seu fracasso pode provocar uma grande inquietação, intensificada pelo fato de que algo estará acarretando alterações nos vídeos, mas a origem destas será desconhecida por ele.

A dificuldade em identificar a procedência destes comandos é justificada pela necessidade de haver pessoas fora da estrutura para que a continuidade e a aparência dos vídeos possam ser alteradas. O indício que permite às pessoas perceberem a existência desta junção está afixado em todo perímetro do domo geodésico: uma mangueira luminosa pulsante, programada para intensificar seu brilho quando pessoas são identificadas no interior da estrutura.

Ademais, os vídeos exibidos neste interior não serão vistos nitidamente pelas pessoas do lado de fora do domo. Para tanto, confeccionamos e fixamos após os respectivos grupos de triângulos de revestimento selecionados para projeção, uma camada extra de módulos de tecido triangulares e finalmente, outra de plásticos translúcidos. O plástico, onde as animações serão diretamente projetadas, difunde parte da luz, causando uma impressão de tridimensionalidade, apesar das animações serem

**5** Trama composta por polígonos planos diversos onde a interseção de suas linhas retas, ou seus vértices, coincidem com uma superfície esférica ou oval (DINIZ, 2006). Suas leis formadoras foram estudadas e decifradas pelo arquiteto Richard Buckminster Fuller, responsável por sua popularização (LOTUFO e LOPES, 1982). Este tipo de organização estrutural está presente em várias formas da natureza, entre elas o fulereno, terceira forma alotrópica mais estável do carbono após o diamante e o grafite, de acordo com a definição do dicionário on-line Nossa Língua Portuguesa. (Disponível em <[www.nossalinguaportuguesa.com.br/dicionario/fulereno/](http://www.nossalinguaportuguesa.com.br/dicionario/fulereno/)> Acesso em 27 de Maio de 2013).

bidimensionais, o que pode novamente ser relacionado a ideia de falsa profundidade. O tecido por sua vez, é capaz de barrar apenas uma fração da luz oriunda do projetor, limitando a visibilidade das imagens que serão formadas na superfície exterior do plástico. É justamente neste espaço, na distância entre aquilo que é exibido e o que é apreendido pelo externo, que se encontra o estado de latência da obra, seu incorporal.

“Contudo, o obstáculo que opõe o realismo à justa percepção do espaço virtual e do que ali se trama poderia ser levantado se se tentasse o desvio pela noção de exprimível tal qual encontramos nos estoicos [...] Para tanto, é preciso abandonar todo um modo de pensamento que conecta a realidade à presença, as mensagens às palavras, o espaço e o tempo à visão e à perspectiva visual.” (CAUQUELIN, 2008, p.177)

O desenvolvimento destes vídeos baseou-se em uma linguagem visual aparentemente simples, com uma exibição cíclica e não linear, compostos apenas por pontos e linhas. Esta escolha remete aos modos de comunicação que permitem a transmissão de informações complexas através de elementos ordinários, como nos códigos binários e Morse por exemplo, regidos por comandos de “sim” ou “não”, “zero” ou “um”, “branco” ou “preto”, “ponto” ou “linha”. (EAMES, 1953)

O surgimento e reconfiguração desses elementos fazem parte da estética de uma das animações. O aparecimento dos pontos, sua posterior ligação através de linhas, suas novas formas de organização e o subsequente aumento na complexidade das imagens podem refletir o conceito das conexões em si, mas principalmente em relação aos eventos. Por se encontrar em um estágio organizacional acima, a outra animação se constrói a partir de uma malha de linhas formada por pontos, retomando a ideia de “rede” descrita por Fritjof Capra, uma vez que, ao sofrer interferências, estas são imediatamente propagadas ao longo de toda a sua extensão.

O ruído que irá causar a interferência em ambos os vídeos é o som. Elaborado em três faixas distintas, uma para a ambientação da instalação e uma para cada animação, estas duas últimas compõem com os seus respectivos vídeos uma mesma essência. Na primeira animação o som e a imagem não se distinguem; os ruídos, assim como a linguagem visual, atuam como pequenas intervenções, capazes de transmitir a mesma mensagem. Já na segunda animação, o próprio som é encarregado de propagar as informações, alterando a todo momento a organização da imagem. Em ambos os casos, a sonoridade é fragmentada, formada por faixas interdependentes, livres para serem sobrepostas a qualquer momento (ainda assim mantendo uma coesão), e que compartilham a mesma dinâmica de complexidade dos vídeos.

A escolha da linguagem sonora, a qual poderá ser ouvida tanto pelas pessoas de dentro quanto de fora, é mais que um elemento de conexão entre os participantes da obra, pois “Não é a matéria do ar que caminha levando o som, mas sim um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho.” (WISNIK, 1999, p. 17)

Considerando que a intervenção do espectador é exclusiva do meio eletrônico, seus processos estão intrinsecamente conectados, seja pelos conceitos abordados ou pela própria dinâmica da obra. É importante que os visitantes possam experienciar os dois pontos de vista propostos pela instalação. Esta, por sua vez, propõe-se a funcionar mesmo que ninguém se esforce para compreendê-la, mas poderíamos ainda assim caracterizá-la como arte?

“[...] situando-se toda inteira em seu vir a ser, ela estabelece, ao mesmo tempo, sua existência incerta: a obra pode não ser concluída. O futuro contém um conjunto, o todo da obra, mesmo que ele não tenha tido espaço para ser e possa permanecer vazio de objeto: puro incorporal”. (CAUQUELIN, 2008, p.97)

**6** “Frequência é o número de partes ou segmentos no qual as arestas do poliedro principal são subdivididas”. (LOTUFO e LOPES, 1982, p. 22)

## CONDENSAÇÕES

### Estrutura

O projeto do domo foi desenvolvido com a colaboração do aluno intercambiário José Manuel Domínguez, da Escola Técnica Superior de Arquitetura de Sevilha (Espanha), para o curso de Arquitetura e Urbanismo da Unesp de Bauru. Desenvolvido através do Grasshopper, um editor de algoritmos generativos integrado com o Rhinoceros (software de modelagem tridimensional), dentro de um ambiente paramétrico, onde inúmeras funções são capazes de gerar estruturas; a geodésica foi originada a partir de um icosaedro de frequência<sup>6</sup> quatro.

O domo, de aproximadamente dois metros de altura por quatro metros de diâmetro, é formado apenas por ripas devidamente parafusadas, em um total de 250 peças. Cada uma delas possui um posicionamento específico tanto na estrutura em si quanto no parafuso que as conectam. Os triângulos de plástico de seu revestimento são afixados na parte interna da estrutura, pelos mesmos parafusos que conectam as peças de madeira.

### Animação, Som e Interação

As animações mapeadas exibidas na instalação foram criadas utilizando-se o software Adobe After Effects. Em ambos os vídeos, suas respectivas faixas de áudio estão devidamente relacionadas ao eventos gráficos, resultando em uma sonoridade que se compõe juntamente com a imagem.

Todo o desenvolvimento, composição e edição do som foi realizado pela dupla de músicos David Antônio Calleja e João Ricardo Ribeiro. No total foram desenvolvidas duas faixas e uma intervenção sonora: a base atmosférica que é reproduzida incessantemente durante todo o funcionamento da instalação, e dois sons distintos que interagem com as animações.

Para a exibição e controle dos vídeos, dois conjuntos idênticos funcionam no interior do domo: um projetor multimídia (VGA), um



Figura 1: Montagem da estrutura geodésica.  
Foto: Julia Martinussi

---



Figura 2: Makey Makey, mecanismo de interação da estrutura.  
Foto: Julia Martinussi

computador e um Makey Makey. O Makey Makey é o componente responsável por permitir que os vídeos projetados respondam aos comandos enviados por interatores situados no espaço externo da instalação.

Para viabilizar a interação foi criada uma malha de fios condutores localizada ao redor da parte externa da estrutura geodésica. Esta malha contém fios relacionados a comandos e fios terra. As alterações nas animações ocorrem quando visitantes que circulam descalços no exterior da instalação pisam simultaneamente nesses dois tipos de fios.

## Iluminação Externa e Controle de Presença

O sistema de controle de presença interna e de iluminação externa foi desenvolvido sob orientação do Prof. Dr. Alceu Ferreira Alves, coordenador do curso de Engenharia Elétrica da UNESP de Bauru, conjuntamente com os alunos Pedro Alves Nunes e Paulo Chen, do mesmo curso. O sistema é basicamente composto por um sensor de presença fixado no topo do interior do domo geodésico, um Arduino Uno e uma mangueira de LEDs.

O cordão de iluminação é programado para pulsar durante todo o funcionamento da instalação. Caso algum visitante entre na estrutura, sua presença implicará em uma ordem dada pela programação para que a luz seja intensificada. Caso o sensor interprete que o interior está vazio, o cordão pulsará com uma intensidade de luz reduzida.

## FRAGMENTOS

Imerso em um emaranhado de questões, “Wu” manifesta nosso desejo de compartilhar inquietações ao assumir uma forma que se constrói a partir da experiência do interator e o contém, desvencilhando-o de questões limitadoras, permitindo direcionar seu olhar para o que vai além do óbvio. A forma como o projeto foi concebido não se reduz ao resultado, mas prioriza o processo e as relações estabelecidas. Ele está a todo momento pro to a acolher significações, permanece como po-

tência, que se destitui de um propósito caso ninguém se disponha a desvendá-lo.

Como Designer, é inevitável lidar o tempo todo com as relações entre as pessoas e a tecnologia. Compreender o papel seminal que estas questões implicam na Era Pós-Moderna é extremamente importante, assim como assimilar toda a transformação em nosso modo de lidar com a prática da Arte e suas instituições, revelando o comportamento instável da nossa complexa sociedade de comunicação.

Optar por este caminho revela nossa intenção de compor uma obra que reforça a irrelevância de reclamar por autoria e reafirma a ineficácia de ferramentas de categorização, sendo estas últimas as principais responsáveis por restringir a concepção do Design no que diz respeito aos objetos, suas formas ou funções práticas. Por vezes, a necessidade de ater-se a tais preceitos nos causou grande desmotivação, entretanto, esta mesma insatisfação nos levou a buscar novas alternativas. Em nosso projeto de conclusão, decidimos trabalhar conceitos que de maneira alguma engessam o poder inventivo do Design. Estes propõem encará-lo de uma nova forma ressaltando o sensível, e contribuindo com o estudo das linguagens contemporâneas, ao traçarmos nossas próprias correlações e incitarmos novas questões.

“Wu” é nitidamente um reflexo de tudo o que nos foi agregado durante a graduação. Envoltos por dúvidas, este processo nos possibilitou encarar a incerteza de forma positiva,

vislumbrando suas potencialidades, e nos permitiu constatar que determinar apenas aquilo que não se deseja seguir pode ser uma certeza reconfortante. Igualmente, foi possível compreender que antes de estarmos aptos a criticar, é preciso mostrar-se disposto a assimilar, a reconhecer que, como toda profissão, o Design apresenta deficiências, mas difere de muitas outras ao nos permitir arriscar ir além das conveniências. Cabe a cada um não se contentar em meramente reproduzir, iniciar um novo fazer, enveredar-se pelos inúmeros caminhos disponibilizados pelo Design.

---

Figura 3: Instalação em funcionamento.  
Foto: Guilherme Colosio



---

Figura 4: Interior da Geodésica.  
Foto: Guilherme Colosio

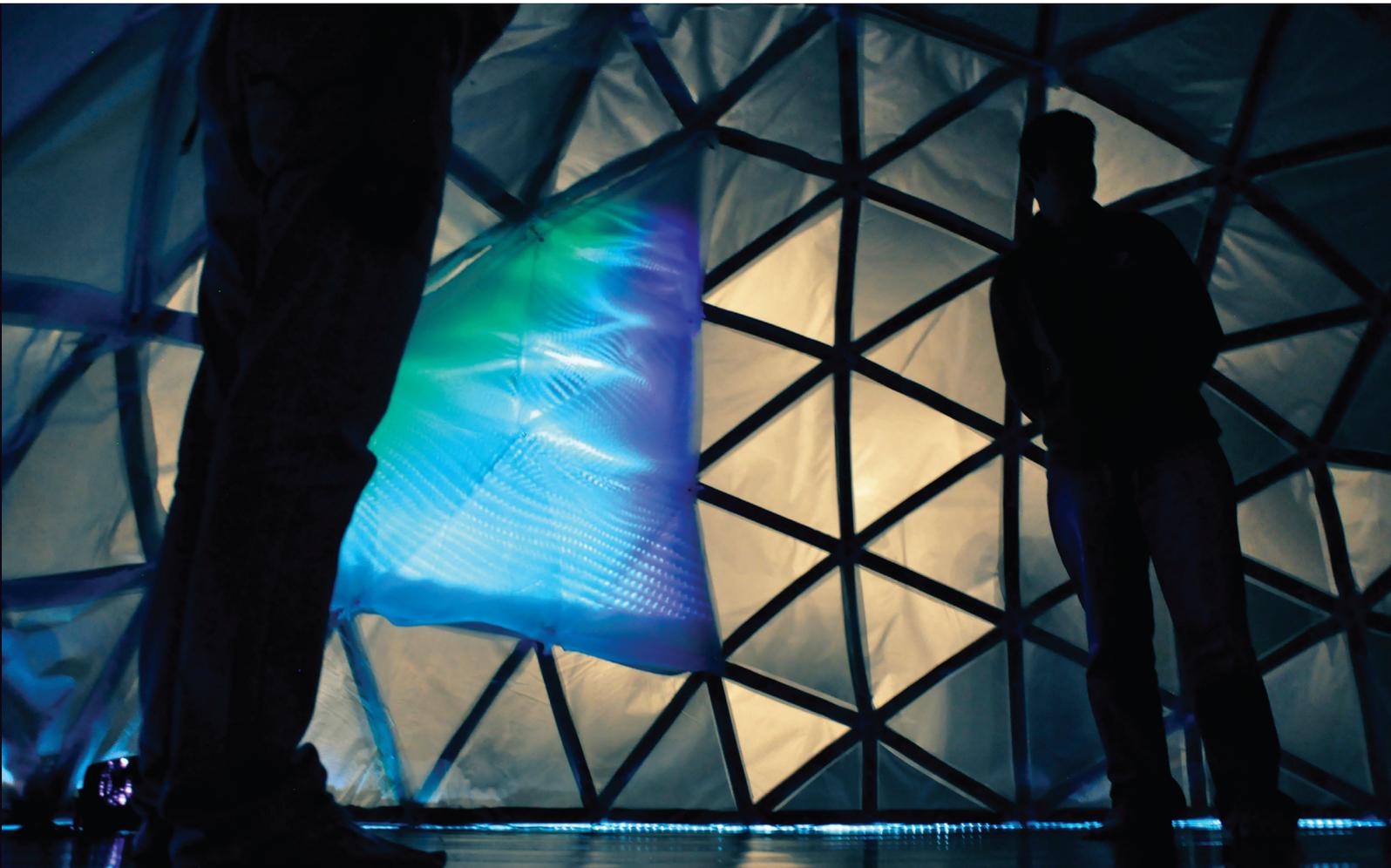
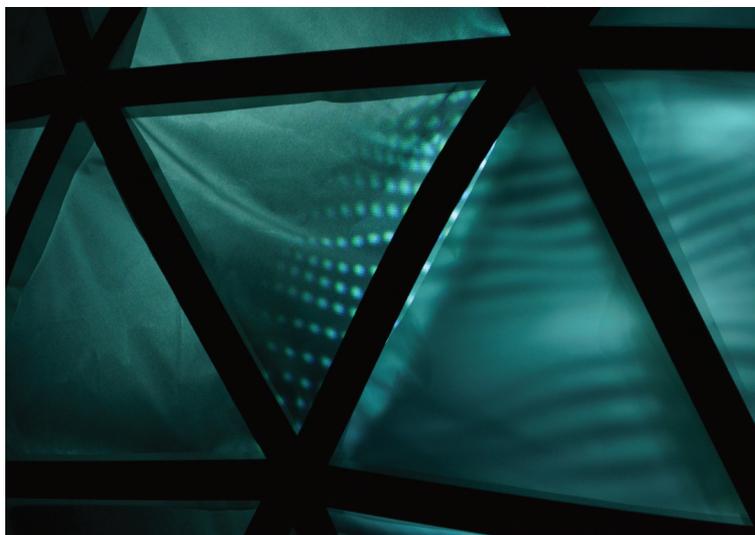




Figura 5: Interação  
usuário e instalação.  
Foto: Tatiana Aleixo

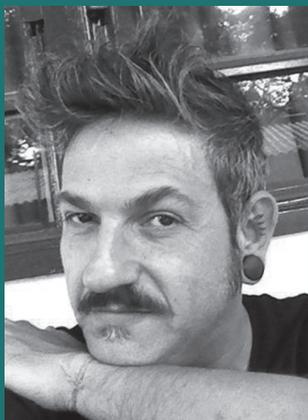
---

Figura 6: Detalhe da Geodésica  
em funcionamento.  
Foto: Tatiana Aleixo



## REFERÊNCIAS

- BOURRIAUD, NICOLAS. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- CAMUS, ALBERT. *O Mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Best Seller, 2012.
- CAPRA, FRITJOF. *Conexões Ocultas: Ciência para uma vida sustentável*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Cultrix, 2002.
- CAPRA, FRITJOF. *O Tao da Física: Um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*. Tradução de José Fernandes Dias. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CAUQUELIN, ANNE. *Frequentar os Incorporais*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHERNG, WU JYH. *O Tao e o Taoísmo*. *Jornal Tao do Taoísmo*, n. 19. Disponível em <<http://sociedadetaoista.com.br/blog/taoismo/>> Acesso em 20 de Maio de 2013.
- DINIZ, J. A. V. *Estruturas Geodésicas: Estudos Retrospectivos e Proposta para um Espaço de Educação Ambiental*. 2006. 143 f. Tese (Mestrado em Engenharia Civil) - Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2006. Disponível em: <<http://joaodiniz.files.wordpress.com/2011/07/joao-diniz-dissertac3a7c3a3o-final2.pdf>> Acesso em 27 de Maio de 2013.
- DELEUZE, GILLES. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- EAMES, CHARLES. *A Communications Primer*. EUA, 1953. 22 min. son., color. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=b2IjNjteRYM>> Acesso em 28 de Maio de 2013.
- FLUSSER, VILÉM. *Língua e Realidade*. São Paulo: Herder, 1963.
- FLUSSER, VILÉM. *O Mundo Codificado*. Tradução Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FLUSSER, VILÉM. *Uma Filosofia do Design: a Forma das Coisas*. Tradução Sandra Escobar. Lisboa: Relógio D'água, 2010.
- LEVY, PIERRE. *O que é Virtual?*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: 34, 1996.
- LOTUFO, VITOR AMARAL; LOPES, JOÃO MARCOS DE ALMEIDA. *Geodésicas & Cia*. Projeto (Editores Associados Ltda.), São Paulo, 1982.
- MIRANDA, REGINA. *Corpo-espaço: Aspectos de uma Geofilosofia do Movimento*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MOURA, DRAYFINE. *A Ética dos Estoicos Antigos e o Estereótipo Estoico na Modernidade*. *Cadernos Espinosanos: Estudos sobre o séc. XVII*, São Paulo, n. XXVI, p. 111-128, 2012. Disponível em <<http://www.flch.usp.br/df/epinosanos/os/ARTIGOS/numero%2026/cadernos%2026.pdf>>. Acesso em 20 de Maio de 2013.
- SERRES, MICHEL. *Os Cinco Sentidos*. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- TOBEN, BOB; WOLF, FRED ALLAN. *Espaço-tempo e Além: Rumo a uma Explicação do Inexplicável*. Tradução Hermani Guimarães Andrade. São Paulo: Cultrix, 1988.
- WISNIK, JOSÉ MIGUEL. *O Som e o Sentido: Uma Outra História das Músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ZOURABICHVILI, FRANÇOIS. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <<http://claudioulpiano.org.br/s87743.gridserver.com/wp-content/uploads/2010/05/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf>>. Acesso em 20 de Maio de 2013.



## **DORIVAL CAMPOS ROSSI**

Doutor em Comunicação e Semiótica, professor do curso de DESIGN UNESP, é um profissional multi-tarefas com experiência transdisciplinar em Design, Arquitetura, Comunicação, Artes e as Novas Tecnologias. Pesquisador das contemporâneas linguagens e processos em design e as novas mediações entre o corpo físico ('physis'), os suportes eletrônicos ('tecknê') e o espírito criativo ('ânima').

Co-autoras

## **JULIA MARTINUSSI**

Graduada em Design pela Unesp, atua em áreas que envolvam Design, tecnologia, interatividade e arte contemporânea. Foi arte educadora no SESC e no SESI, juntamente com a Bienal de Artes de São Paulo e com o FILE. Durante a graduação, participou do grupo de pesquisa PIPOL, investigando temas como Arte, Design e Novas Tecnologias, e também foi estagiária no projeto de extensão LabSol.

## **TATIANA ALEIXO LIMA FERNANDES**

Graduada em Design de Produto em setembro de 2013, durante a graduação foi bolsista e voluntária no Laboratório de Design Solidário, projeto de extensão da UNESP no qual participou de projetos como a “Bandeira Científica” e contribuiu para a publicação de diversos artigos, como autora e co-autora, em congressos da área. Atualmente atua como designer e sócia na empresa Studio Kimbo localizada em Poços de Caldas -MG.