



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Luciana Grizotti Neves

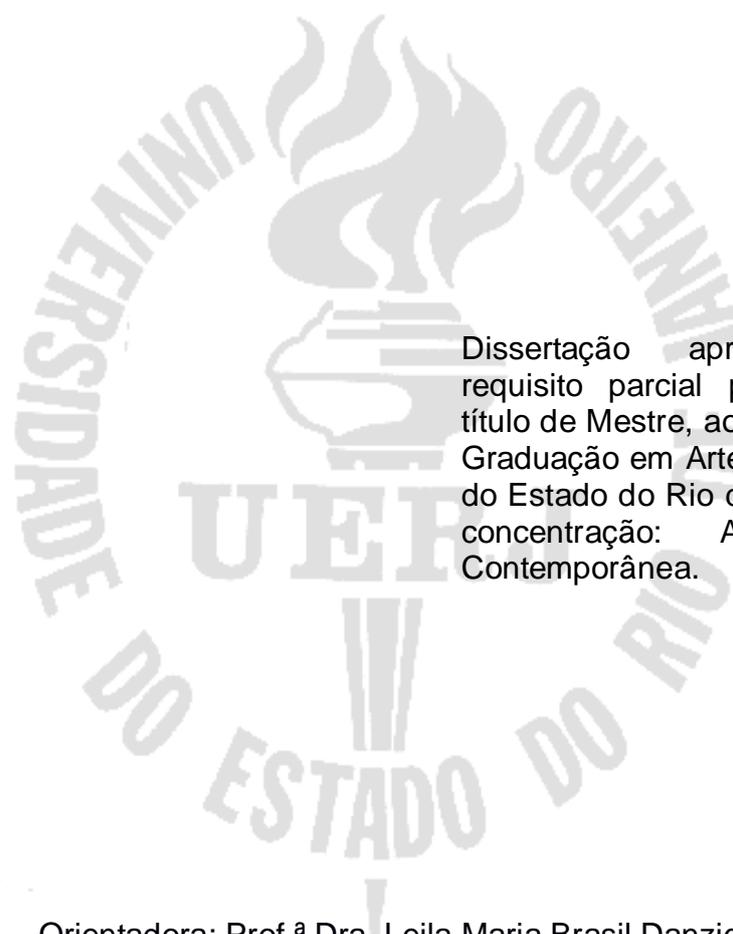
Histórias contingentes: entre imagens e escritos

Rio de Janeiro

2018

Luciana Grizotti Neves

Histórias contingentes: entre imagens e escritos



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dra. Leila Maria Brasil Danziger

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

N518 Neves, Luciana Grizotti.
Histórias contingentes: entre imagens e escritos /
Luciana Grizotti Neves. – 2018.
107 f. : il.

Orientadora: Leila Maria Brasil Danziger.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 2. Memória na arte
– Teses. 3. Escrita – Teses. 4. Imagem (Filosofia) – Teses. 5.
Caminhada – Teses. 6. Criação na arte – Teses. I. Danziger,
Leila. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto
de Artes. III. Título.

CDU 7.036"20"

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Luciana Grizotti Neves

Histórias contingentes: entre imagens e escritos

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 22 de outubro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Artista. Leila Maria Brasil Danziger (Orientadora)
Instituto de Artes – UERJ

Prof.^a Dra. Artista. Maria Luiza Fatorelli
Instituto de Artes – UERJ

Prof.^a Dra. Artista. Maria de Fátima Moreira
Instituto de Artes – UERJ

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa à vida, e aos amantes das suas contingências.

AGRADECIMENTOS

Leila Danziger,

Ana Luiza Moraes,

Uerj,

Mamãe,

Oxalá e todos os seres de luz que me acompanham,

meu imenso, eterno e amoroso agradecimento por serem minha base.

Malu Fatorelli,

Maria Moreira,

UFF,

todos os familiares e amigos que contribuíram para que eu realizasse todo este processo.

meu imenso, eterno e amoroso agradecimento.

CARO LEITOR:

Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu.

B. Kucinski

RESUMO

Grizotti Neves, Luciana. *Histórias contingentes: entre imagens e escritos*. 2018. 107 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A presente dissertação é o cruzamento entre a pesquisa da prática artística e pesquisa teórica que possui como base a própria prática, sabendo que uma não seria possível sem a outra. A pesquisa é realizada a partir dos processos da memória, mais profundamente na inter-relação entre imagem e escrita no desenvolvimento do trabalho plástico. Entendendo a não hierarquia entre imagem e escrita, no decorrer do texto serão refletidas as potências de criação de histórias. Autores como Roland Barthes, Susan Sontag e Georges-Didi Huberman são centrais para o pensamento contingente, lacunar das imagens que permitem o exercício imaginativo. Antonin Artaud é base para que a escrita possa ser pensada como desenho, linhas produzidas pelos impulsos do corpo, não uma simples ferramenta para o registro de ideias. Para que o exercício artístico entre imaginação, escritos e histórias possa existir, empreendi caminhadas pelas cidades coletando objetos e produzindo histórias a partir deles, os quais chamo de Vestígios. Nesse momento, os movimentos de errância são base para pensar as caminhadas pela cidade, assim como a literatura surrealista através de André Breton.

Palavras-chave: Memória. Imaginação. Imagem. Escrito. Caminhada.

ABSTRACT

Grizotti Neves, Luciana. *Contingent stories: between images and writings*. 2018. 107 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The present dissertation is the cross between the research of the artistic practice and the theoretical research that is based on the practice itself, knowing that one would not be possible without the other. Research is carried out from memory processes, more deeply in the interrelationship between image and writing in the development of visual arts. By understanding the non-hierarchy between image and writing, the text will reflect the powers of story creation. Authors such as Roland Barthes, Susan Sontag and Georges-Didi Huberman are central to contingent thinking, missing spaces that allow the imaginative exercise. Antonin Artaud is the basis for writing to be thought of as drawing, lines produced by impulses of the body, not a simple tool for recording ideas. In order for the artistic exercise between imagination, writing and stories to exist, I have undertaken walks through cities collecting objects and producing stories from them, which I call Traces. At that moment, the movements of wandering are the basis for thinking of the walks through the city, as well as the surrealist literature through André Breton.

Keywords: Memory. Imagination. Image. Writing. Walking.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Assinatura	15
Figura 2 – Trevo de quatro folhas. Pequenas Naturezas	21
Figura 3 – Pequenas Naturezas	23
Figura 4 – Texto. Ultraútero	26
Figura 5 – Ultraútero	28
Figura 6 – Página do livro “Fragmentos De Um Dia Extenso”	30
Figura 7 – <i>Folder</i> da exposição “A partir da imaginação”	31
Figura 8 – Verso do folder da exposição “A partir da imaginação”	32
Figura 9 – Imagem-escrito	33
Figura 10 – Imagem Nº 2	36
Figura 11 – Imagens	37
Figura 12 – Imagens. Fragmento	37
Figura 13 – Caderno de Rodez	38
Figura 14 – <i>L’être et ses foetus</i>	43
Figura 15 – O meio é mensagem	44
Figura 16 – O meio e a mensagem são a mensagem	45
Figura 17 – Nadja	50
Figura 18 – Moedor de café	52
Figura 19 – Carta	54
Figura 20 – Texto reflexivo	55
Figura 21 – Carta recebidas	57
Figura 22 – O meio e a mensagem são a mensagem. Exposição Anotações	58
Figura 23 – Realidade em devaneio. Detalhe	59
Figura 24 – Realidade em devaneio	60
Figura 25 – Realidade em devaneio. Escrito	61
Figura 26 – Realidade em devaneio. Moldura	62
Figura 27 – Realidade em devaneio. Cartas do público	63
Figura 28 – Realidade em devaneio. Carta do público	64
Figura 29 – <i>Ríndete a la paz</i>	72
Figura 30 – Repara com cuidado. <i>Mientras lo haces, piensa em el mundo</i>	72
Figura 31 – Cuide de você. Detalhe	74

Figura 32 – Cuide de você	75
Figura 33 – Histórias reais	76
Figura 34 – O hotel que não existe mais. Álbum	77
Figura 35 – O hotel que não existe mais. Caixa	78
Figura 36 – O hotel que não existe mais. A partir da imaginação	79
Figura 37 – O hotel que não existe mais, ainda	81
Figura 38 – Texto realizado por Leila Danziger	98
Figura 39 – Plano geral	99
Figura 40 – Um corpo na biblioteca	100
Figura 41 – SN	101
Figura 42 – SN. Detalhes	102
Figura 43 – SN. Carta	103
Figura 44 – SN. Envelopes	104
Figura 45 – Plano geral I	105

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	A PARTIR DA IMAGINAÇÃO	15
2	FORMA IMAGEM	33
2.1	Imagens-escritos	33
2.2	Errâncias do dadaísmo à arte contemporânea e a coletas de vestígios	46
3	VESTÍGIOS	82
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
	DOSSIÊ A PARTIR DA IMAGINAÇÃO	98
	REFERÊNCIAS	106

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é uma intensificação da minha produção artística, tendo o aporte teórico de determinadas questões relativas à memória. A pesquisa da memória é um campo extenso, apresentada aqui pelo recorte de algumas ferramentas visuais que podem acompanhá-la, bem como a utilização da escrita e imagem na produção artística. Nesse sentido, disserto sobre a inter-relação entre as duas linguagens, que no decorrer da pesquisa é entendida como sendo uma mesma coisa, na construção de histórias que podem ter sido vividas por mim, por outras pessoas, ou imaginadas.

Em *A partir da imaginação*, primeiro capítulo, reflito sobre o que é memória através de autores como Roland Barthes, Susan Sontag e Georges Didi-Huberman, trazendo suas experiências pessoais sobre o uso da imagem e do discurso na manutenção da memória, na investida de torná-la sempre viva. Conversando com os autores, exponho minhas experiências e me aprofundo na tentativa de descobrir os motivos que me fazem querer trabalhar com esta temática.

Adentro em questões autobiográficas, apresento imagem e texto que produzi muito antes de entender que ali estava a semente dos meus processos artísticos, os quais atribuo o nome de *Imagens-escritos*, termo que nomeia a primeira parte do segundo capítulo: *Forma imagem*. O termo que atribuí é também influenciado por Didi-Huberman quando diz, em seu livro *Imagens Apesar de Tudo*, existir a *Imagem-Lacuna*, referente a importância de imaginar o que possa ter acontecido nos campos de concentração nazista de *Auschwitz – Birkenau*.

Para o filósofo e historiador da arte, é preciso imaginar o que tenha acontecido no campo de concentração, mesmo que não se tenha vivido, ou ido, naquele espaço; é necessário imaginar a história para que a memória sempre esteja viva. A lacuna está exatamente na dualidade entre distância e presença, e Didi-Huberman constrói seu pensamento a partir de quatro imagens sobreviventes da *Shoah*, uma vez que nenhuma imagem poderia ser produzida daquele espaço, pois a intenção era o apagamento da parte desta história desde a sua implantação.

Sabendo das lacunas de todas as imagens, entendo-as como potências para imaginação, ademais, campo possível para a criação de discursos, entre estes, a

produção artística. Para adensar a discussão, apresento, primeiramente, Roland Barthes e seu clássico livro *A Câmara Clara*, sobretudo quando reflete sobre a contingência das imagens. Sendo impossível não imaginar o que teria acontecido antes ou depois de um momento retratado, e toda vez que reproduzo a imagem registrada, o momento se faz presente.

Estes são alguns exemplos das discussões trazidas em *A partir da imaginação*, e a partir delas desenvolvo reflexões sobre trabalhos artísticos que realizei, e realizo.

Além de imagens, utilizo na minha poética a escrita, tema que abordo no segundo capítulo chamado *Forma imagem*, nele continuo a reflexão sobre o fazer artístico a partir de hábitos e porquês da escrita, sobretudo manual. Neste momento, trago a referência mais importante neste processo: Antonin Artaud. Através da Ana Kiffer e do André Silveira Lage.

Para tanto, foco nas reflexões dos desenhos-escritos, a partir das pesquisas de Ana Kiffer sobre a produção plástica de Artaud, principalmente nos *Cadernos de Rodez*, onde defende que imagem e texto são essencialmente a mesma coisa, uma vez que a escrita é produzida pelo seu corpo. É neste capítulo que efetivamente estabeleço a ideia de imagens-escritos, também muito influenciada por Antonin Artaud, porém, como havia expressado sobre Georges Didi-Huberman e os usos da imagem, digo imagens-escritos por não utilizar nas produções artísticas, atualmente, “desenhos”, mas a fotografia.

Porém, além de imagens-escritos, utilizo objetos, e defendo que estes também podem ser contingentes, de forma que posso imaginar suas histórias por onde passou. É importante dizer que os objetos que utilizo são encontrados por mim ou encontrados por pessoas que me presenteiam, chamo-os de Vestígios, palavra que nomeia o terceiro capítulo desta dissertação. Mas antes, é importante dizer que os objetos que utilizo são encontrados pelas ruas, e em algumas vezes dentro da casa onde moro, nos arquivos de família. Assunto que enreda a segunda metade do segundo capítulo chamado de *Errâncias do dadaísmo à arte contemporânea e a coletas de vestígios*.

Refletir sobre as caminhadas que realizo pelas cidades, onde moro e as que descubro viajando, coletando estes objetos que contam a história dos lugares por

onde passaram, que eu imagino terem passado. Estes encontros, identifico como encontros fortuitos, assim como os descritos por André Breton.

Sendo assim, disserto sobre o surrealismo e sua literatura. Concentro a pesquisa em André Breton, sobretudo no livro *Nadja*, experiência crucial dos processos imaginativos a partir da ação errante pelas ruas de Paris. Então, exponho os processos de caminhada a partir de Francesco Careri, Walter Benjamin e a *fleneurie*; Paola Berenstein e o histórico da errância, pesquisadora que cunhou o termo a partir dos estudos de deriva desde Walter Benjamin até os situacionistas.

Finalizando esta etapa, encontro mais efetivamente produções contemporâneas de artistas que dialogo no meu processo artístico. Todos utilizam escrita e imagem que muitas vezes são dispostas nas paredes de uma exposição, como em versões publicadas no formato de livros de artista, livros de poemas, livros simplesmente, como queria chamar.

Portanto, trago para a pesquisa Yoko Ono, artista em atividade desde a década de 1960, sendo ela um nome que acompanhou a arte conceitual e ainda exerce atividade, ou seja, na arte contemporânea. Disserto, também, sobre produções de Sophie Calle, a partir da grande identificação com seu trabalho artístico.

Apresento, também, os trabalhos que desenvolvo em ação semelhante, como é o caso do projeto *O hotel que não existe mais*. Permitindo o campo fértil na pesquisa para que sejam efetivamente mostrados os Vestígios, os quais colete e escrevo a partir deles. Deixando este último capítulo a semente para a realização de um livro artístico. Capítulo este que também possuirá uma apresentação física, ainda em fase de produção.

Finalizo a dissertação apresentando um dossiê de imagens da mostra *A partir da imaginação*, primeira mostra individual da minha carreira artística, realizada no Centro de Artes UFF no segundo semestre de 2018. A exposição possui o nome do primeiro capítulo desta dissertação e se organiza com todos os trabalhos artísticos nela apresentados, e mais, compreendendo trabalhos de cinco anos de produção. Este dossiê possui a intenção de mostrar os trabalhos que não foram apresentados na presente dissertação, como também mostrar a exposição de forma geral.

Tentei aqui descrever a sequência dos pensamentos e pesquisas na construção desta dissertação, ainda em processo e pulsando por adensamento e

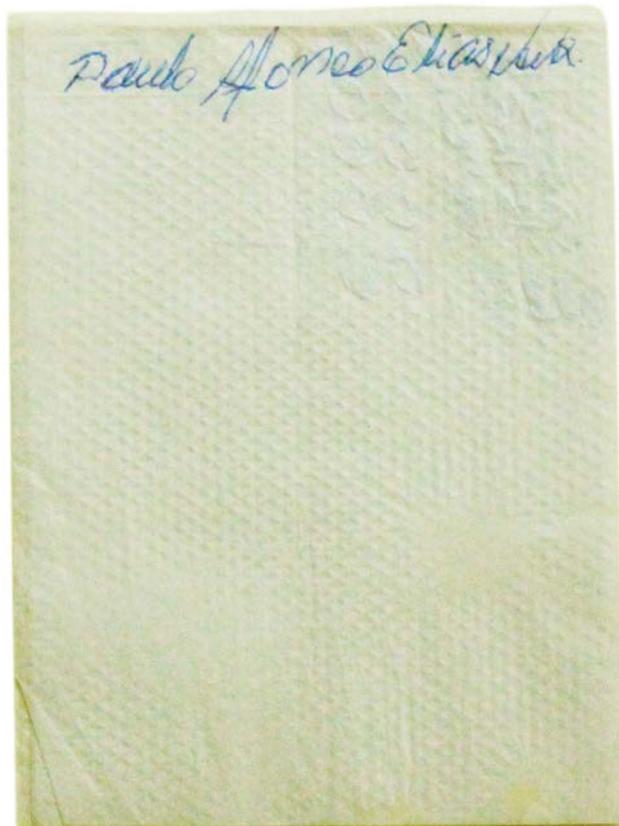
reflexão, sem nunca me perder das questões essenciais que me motivam a produzir na contingência entre texto e imagem.

1 A PARTIR DA IMAGINAÇÃO

O meu pai era um quadro, nele sua assinatura completa: Paulo Afonso Elias Neves. Sempre me contaram que ele era artista. Como eu. Curioso, em um quadro pintado, o reconhecimento pela assinatura do seu nome. Essa é sua identidade, seu testemunho de existência quase oculta para mim. Nunca vi sua arte.

Nesse dia, eu comprava livros para estudar para o mestrado, livros de arte, e quando vi uma porta aberta com muitas pessoas e várias cadeiras, com dois livros nas mãos, eu sentei e apreciei a pintura assinada por meu pai Paulo Afonso Elias Neves.

Figura 1 – Assinatura.



Fonte: Luciana Grizoti (2017).

Acordei e percebi que sonho também é memória, como se eu tivesse construído para mim as lembranças que não tive, seu nome assinado é o testemunho da sua existência.

As memórias, apesar de todas as tentativas de fixá-las, são incertas como nos sonhos. Segundo Christian Dunker¹, de acordo com a visão psicanalítica, os sonhos falam por si, podendo ser escutados de forma reparadora e transformativa.

Os sonhos são nossa produção própria e insubstituível, mas não sabemos exatamente como criamos. Sabemos que sua matéria-prima é a vida social ordinária, com seus restos diurnos e pendências cotidianas, mas somos surpreendidos pelos enigmas e estranhezas que eles causam em nós. Eles são como uma obra de arte, uma “artesanaria” que o sonhante cria com sua memória, imaginação e desejo. Interpretar um sonho não é traduzir seu sentido, mas reconstruir os caminhos pelos quais ele foi se fazendo. (DUNKER, 2017, p. 10).

Portanto, foi no sonho que vi, e é muitas vezes sonhando que revejo minha história. Tenho muitos sonhos, em quase todas as noites me descubro mais. É dessa forma, também, que começo entender os motivos que me aproximam do tema da minha pesquisa artística, porém, não sei se conseguirei saber totalmente de onde vem o interesse pelas memórias. Sei que os fatos e sonhos se aproximam de mim e dou vazão a eles, adubo, dou margem, sigo coletando, fazendo e escrevendo.

É também a partir dessas vivências que consigo entender o poder das imagens e as histórias que posso contar a partir delas. Imagens fixadas em memória apresentam minhas lembranças, pois transborda aquilo que guardei, aquilo que me contaram.

Acredito que sonhei dessa maneira porque eu busco há muito tempo entender o poder da imagem, sobretudo discursivo. Qual o contexto de uma imagem congelada? A fotografia, fração de um clique eternizado, nunca mais repetirá, apenas poderá ser reproduzido em alguma mídia. É possível realmente saber o que aconteceu em uma cena retratada? Provavelmente não, apenas histórias podem ser contadas.

Roland Barthes, no livro *A Câmara Clara*, parece tentar responder a questão, reflete que a fotografia é *contingência soberana*, captura um instante e o reproduz. Segundo o autor:

O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepõe para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular

¹ Escreveu a apresentação do livro *Sonhos no Terceiro Reich* escrito por Charlotte Beradt.

absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto, e não a Foto), em suma a Tique, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável. (BARTHES, 1980, p. 14).

Nos dicionários, contingência é algo que pode acontecer, mas quando Roland Barthes escreve sobre a contingência de uma fotografia, parece que o autor não fala exatamente da incerteza de que um dia o referente fotografado não tenha existido, ou o fato não tenha acontecido, mas que agora ele existe a partir das vezes em que é reproduzido, substituindo o corpo desejado (presença física) pelo corpo que é visto (fotografia). Dessa forma, o instante representado se faz presente toda vez que a foto é olhada, independente do local e da época. Mas, se vejo uma fotografia antiga de uma pessoa desconhecida, não será possível saber o contexto daquela imagem. Então, como saber exatamente o que aconteceu no instante fotografado, antes e depois? Essa fotografia, para o observador desconhecido, apenas traz vestígios de uma história, que por não saber qual é, apenas pode ser imaginada.

Para o autor, a fotografia possui uma mensagem denotada e conotada, a primeira diz daquilo que vemos na imagem, análoga a realidade, e a segunda é a leitura interpretativa do que é visto, sabendo que essa interpretação dependerá de cada pessoa que se propõe a ler a imagem, pois cada pessoa é um indivíduo possuidor das suas próprias experiências, mesmo que vivenciadas em coletivo.

Com fascínio semelhante pelas fotografias, em época afim, Susan Sontag, no livro *Susan Sontag: Entrevista completa para a revista Rolling Stone*, conversa sobre este fascínio com o entrevistador Jonathan Cott. A filósofa diz que a fotografia define como pensamos; nesse momento Sontag se posiciona como não fotógrafa, e é possível perceber a semelhança crucial do pensamento sobre imagem entre Roland Barthes e Susan Sontag, pois ambos se posicionam no lugar de quem não domina a técnica, mas como aqueles que pensam filosoficamente as fotografias.

Nesse sentido, é compreensível quando Barthes diz sobre a fotografia possuir uma mensagem conotada, onde cada pessoa que observa uma mesma imagem terá sua própria interpretação da história de acordo com seu repertório de vida, fato que extrapola a questão factual de uma fotografia. Susan Sontag mesmo afirma que talvez um fotógrafo não escrevesse sobre as imagens da mesma forma que

ela. Para autora, “a questão é que apenas uma pessoa que não seja fotógrafa e não tenha um investimento em termos da atividade teria escrito este livro. Meu investimento é na observação e no prazer da fotografia (...)”. (SONTAG, 2015, p. 59). Reflete ainda que seu estudo é norteado pelo fato da fotografia expor contradições e complexidades sociais, as quais define a maneira que pensamos.

Para Roland Barthes, perante o exercício de observação das fotografias, entre as características que dizem respeito a ação técnica do fotógrafo, existe o elemento *studium*. “Desse ponto são feitas milhares de fotos, e por essas fotos posso, certamente, ter uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa por um revezamento judicioso de uma cultura moral e política”. (BARTHES, 1980, p. 45).

Porém, para Barthes, existe um segundo elemento que contraria o *studium*, este é o *punctum*. É uma ação que está ligada à subjetividade, diz respeito as questões pessoais que permeiam o olhar de quem observa a fotografia. Roland Barthes diz que o *punctum* é algo que pinça o observador, como uma flecha, sendo diferente da observação judiciosa das fotografias.

Parece ser o exercício da mensagem conotada e a relação entre os elementos *studium* e *punctum*, um amplo espaço para o ato imaginativo, fator que parece tornar imprecisa a analogia com a suposta realidade.

Georges Didi-Huberman, no livro *Imagens Apesar de Tudo*, reflete sobre quatro fotografias feitas no campo de concentração nazista de *Birkenau*. A grande questão é que o extermínio era um plano secreto, portanto, não poderia ser feito nenhum tipo de imagem, muito menos fotográfica, das ações de extermínio. Pensamento que não foi suficiente, pois clandestinamente quatro imagens sobreviveram. Mas, voltando a questão da analogia com a realidade, no debate realizado no livro, Didi-Huberman apresenta diversas discussões onde seria impossível imaginar o que os Judeus passaram dentro dos campos de concentração, mesmo analisando as quatro imagens sobreviventes. Mesmo diante da impossibilidade de imaginar, Georges Didi-Huberman diz que é preciso imaginar, *Apesar de Tudo*, como tentativa de entender o que aconteceu.

No caso da *Shoah*, imaginar é fazer o contrário do que os nazistas queriam: transformar a *Shoah* em algo inimaginável para que não fosse do conhecimento de

ninguém. Não funcionou. Parece que a pessoa que fez clandestinamente as fotografias, e conseguiu fazê-la sair do campo de concentração, desejava que o mundo soubesse o que acontecia lá dentro. Não apenas para provar que o extermínio existia, mas também para mostrar a que ponto os humanos podem chegar.

A partir desse raciocínio pode-se concluir que às vezes a imagem não somente tenta provar uma realidade, mas abre brechas para que várias formas de pensar uma realidade sejam possíveis. *Imagem-lacuna*.

(...) Levantei a objecção teórica da *Imagem-lacuna* e que considerei legítimo o inquérito arqueológico, de que as quatro fotografias de 1944 oferecem um exemplo particularmente persuasivo, sobre o papel dos vestígios visuais na história. A imagem é feita de *tudo*: tem uma natureza de amálgama, de impureza, de coisas visíveis misturadas com coisas confusas, de coisas enganadoras misturadas com reveladoras, de formas visuais misturadas com pensamento em acto. Por conseguinte, ela não é *nem tudo* (como secretamente receia Wajcman), *nem nada* (como ele afirma peremptoriamente). Se a imagem fosse <<toda>>, seria, sem dúvida, necessariamente dizer que não há imagens da Shoah. Mas é precisamente porque *a imagem não é toda* que continua a ser legítimo constatar o seguinte: há imagens da Shoah que, se não dizem tudo – e muito menos <<o todo>> - da Shoah, são, todavia, dignas de serem vistas e interrogadas como factos característicos e como testemunhos desta trágica história que valem por si mesmos. (HUBERMAN, 2012, p. 89).

Nesse momento, a imaginação parece ser a força motriz dos processos que envolvem a memória; e a imagem, como a fotografia, aparece onde o pensamento é impossível. Didi-Huberman vai chamar de *instantes de verdade*. “É necessário, sobre as imagens, *cerrar o ponto de vista*, nada omitir da substância imaginal, mesmo que seja para se interrogar sobre a função formal de uma zona em que <<não se vê nada>> (...).” (HUBERMAN, 2012, p. 61).

Mas seria inevitável imaginar, mesmo não vivenciando determinado tipo de experiência? Impossível imaginar o que é ser morto numa câmara de gás, mas, mesmo assim, um certo tipo de imaginação toma seu espaço com poucos fragmentos do que é entendido sobre a morte, sobre gás, seus cheiros e densidades. Não seria a ação de colocar-se no lugar do sofrimento do outro, mas reconhecer a experiência do outro. Nesse sentido, o ato imaginativo parece inevitável. Será a imaginação característica vital?

No tratado *De anima*, Aristóteles afirma que a alma dá vida ao corpo, não sendo um elemento exclusivo do ser humano, mas presente em todos os seres

vivos. As faculdades da alma são hierarquizadas pelo seu grau de complexidade: função nutritiva, sensitiva e do intelecto. O que interessa aqui é a parte sensitiva e a do intelecto, pois, em conjunto, constituem o ser humano em relação ao meio em que vive. A partir da alma intelectual é possível ao humano pensar; e, para existir o pensamento, é preciso imaginar. A imaginação se dá mesmo quando não há presença física de um objeto, ou seja, para Aristóteles, mesmo quando o objeto não está presente, é possível presentificá-lo a partir do ato imaginativo forjado através da fantasia.

A ciência e a percepção sensorial dividem-se em conformidade com os seus objectos: por um lado, a ciência e a percepção sensorial em potência; por outro, a ciência e a percepção sensorial em acto, em conformidade com os seus objectos em acto. A faculdade perceptiva e a faculdade científica da alma são, em potência, os seus objectos, isto é: a última, o cientificamente cognoscível; a primeira, o sensível. É necessário, então, que tais faculdades sejam os próprios objetos ou as formas <dos objectos>. Ora, os próprios objectos elas não podem ser, pois não é a pedra que existe na alma, mas sim sua forma. A alma comporta-se, desta maneira, como a mão: a mão é um instrumento dos instrumentos, o entendimento é a forma das formas e o sentido é a forma dos sensíveis. Mas como, ao que parece, nenhuma coisa existe separadamente e para além das grandezas sensíveis, é nas formas sensíveis que os objectos entendíveis existem. Estes são designados <<abstrações>> e todos os estados e afecções dos sensíveis. Mas, por isso, se nada percepcionássemos, nada poderíamos aprender nem compreender. Além disso, quando se considera, considera-se necessariamente, ao mesmo tempo, alguma imagem. As imagens são, pois, como sensações, só que sem matéria. Já a imaginação é algo diferente da afirmação e da negação, pois o verdadeiro e falso são uma combinação de pensados. (ARISTÓTELES, 2010, p. 123).

Sendo a memória algo inerente a mente humana, somos seres que retém experiências e constroem suas identidades. Dessa maneira, sigo fazendo investigações artísticas, como por exemplo, as *Pequenas Naturezas*.

Colho fragmentos da natureza de lugares que viajo e de situações vividas, objetos que contam a história de um lugar e da minha passagem por determinado local. Escolher entre pedra, areia, ou qualquer outro elemento da natureza, passa por um filtro de experiência pessoal. Um exemplo é o trevo de quatro folhas que tenho tatuado no meu braço esquerdo, ganhei um trevo de um garçom que desejou presentear-me com a sorte, pois viu a tatuagem. Engarrafei essa experiência através do objeto que representa a memória daquele momento.

Figura 2 – Trevo de quatro folhas. *Pequenas Naturezas*.



Fonte: Luciana Grizoti (2016).

Sigo “engarrafando” como se extraísse da natureza minhas próprias *Cascas*², assim como fez Didi-Huberman na árvore de *Birkenau*. Quantos fatos, momentos, histórias, as *Pequenas Naturezas* que coletei já presenciaram no seu ambiente natural? Não poderia contar essas memórias que eu mesma não sei quais são, pois, como explica Ismar de Souza Carvalho, existe uma memória de um tempo geológico profundo que apenas a Terra pode contar através dos registros deixados pela natureza.

² *Cascas* é um ensaio do autor Georges Didi-Huberman. Apresenta, a partir da fotografia e palavra, sua interpretação e vivência nos campos de *Auschwitz Birkenau*.

O caráter complexo deste tempo, o qual é inatingível pela simples percepção do presente, sempre foi motivo para reflexões mais profundas acerca da própria existência. A origem de tudo compreendida como um ato divino mostrou-se a partir do século XVIII incompatível com a observação dos eventos da natureza. Uma natureza mutável, porém, por vezes cíclica e previsível. A percepção religiosa de uma Terra impossibilitada de estar sujeita ao novo, e com memórias restritas aos seis dias da Criação, mostrou-se assim fugaz e incapaz de satisfazer nossos anseios de reflexão e abstração.

O reviver das memórias mais antigas de nosso planeta tornou-se então possível através da leitura dos materiais geológicos que encontramos disponíveis em sua superfície e no seu interior (...). (CARVALHO, 2013).

As memórias desse tempo trazidos pelos materiais geológicos, eu apenas posso imaginar, apenas posso vincular os objetos coletados aos momentos em que os recolhi, adicionando, nesse momento, mais uma dobra de lembranças e histórias. Essa relação com o objeto me faz pensá-lo feito uma fotografia que registra o fragmento de um tempo, feito as páginas de um diário.

Susan Sontag afirma que o mundo fotográfico mantém com o mundo real uma relação imprecisa, como se a fotografia fosse um lampejo da vida, não descortina toda sua história, apresenta seus fragmentos como um pedaço do presente que invariavelmente se torna passado. Apresento este pensamento, pois é assim que a autora também demonstra pensar a relação com alguns objetos, fragmentos que restaram de um todo original, mas que nos afetam.

É por isso que somos sensíveis a forma fragmentada. Há fragmentos criados pelas mutilações da história (...). Sinto que a Vênus de Milo nunca teria se tornado tão famosa se tivesse braços. Começou no século XVIII, quando as pessoas viram a beleza das ruínas. Suponho que o amor pelos fragmentos tem primeiro a ver com certo sentido do *pathos* da história e com as devastações do tempo porque o que aparecia para as pessoas na forma de fragmentos eram obras, cujas partes despencaram, foram perdidas ou destruídas. E agora, é claro, é possível e muito convincente que as pessoas criem obras na forma de fragmentos. Os fragmentos no mundo do pensamento ou da arte parecem ruínas, como aquelas artificiais que os ricos colocavam em suas propriedades no século XVIII. (SONTAG, 2015, P. 61).

Dessa forma, o fragmento é uma forma de reconhecer a multiplicidade de perspectivas desde os resquícios do fim de uma tradição até as produções da cultura jovem, bem como uma forma artística de nossa época. Sontag continua seu

pensamento dizendo que “existe algo bem respeitável na forma do fragmento que aponta para lacunas, espaços e silêncios entre as coisas” (SONTAG, 2015, p. 60).

Proponho a correspondência, mais uma vez, entre os pensamentos de Susan Sontag e Roland Barthes, quando Barthes anuncia o conceito de *contingência soberana* das fotografias; correlaciono também seus pensamentos a Georges Didi-Huberman quando diz sobre *imagem-lacuna*. A ligação é estabelecida mesmo que os pensamentos sejam de tempos e vieses distintos. É certo que todas as reflexões apontam para a potência imaginativa a partir de uma imagem. E pessoalmente, aponto possuir a convergência entre estas reflexões sobre fotografia e os objetos, pois eles também dão a ver, e são compostos por inúmeros signos a serem interpretados.

Sobre o processo das *Pequenas Naturezas*, cada elemento é colocado em pequenos vidros com tampa de rolha e dispostos sobre uma prateleira de madeira igualmente coletada nos espaços em que percorro.

Figura 3 – *Pequenas Naturezas*.



Fonte: Luciana Grizoti (2017).

Pequenas naturezas iniciou em 2014, e atualmente coleciono doze vidros que podem aumentar dependendo das coletas realizadas. Não prevejo seu fim, talvez sua finalização aconteça quando a vontade de colecionar não se faça mais presente, pelo menos para esta investida na natureza. Para mim, flertar com um certo colecionismo está de alguma maneira presente na pesquisa artística, por mais sutil que esta relação seja mostrada.

No texto *Cascas*, o Georges Didi-Huberman relata sua experiência de caminhar pelo campo de concentração *Auschwitz-Birkenau* e investiga seus detalhes através da produção fotográfica e textual. É possível relacionar a experiência de Didi-Huberman com a experiência de quem se põe em deriva, no ato investigativo e solitário, de encontro aos fragmentos de uma memória. O campo de concentração é para ele um lugar sensível, um pouco da sua casa, seu corpo também é sua casa, uma busca por sua história.

Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem? Percebo que as dispus sobre o papel branco involuntariamente na mesma direção que segue minha língua escrita: toda “carta” começa à esquerda, ali onde enfiei minhas unhas no tronco da árvore para arrancar a casca. Em seguida, desdobra-se para a direita, como uma corrente funesta, um caminho acidentado: desdobramento estriado, tecido da casca precocemente rasgado.

Vemos aqui três lascas de arrancadas de uma árvore, há algumas semanas, na Polônia. Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a branca página; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem? (HUBERMAN, 2013, p. 99).

Sua experiência relatada é exemplo das discussões realizadas até aqui neste capítulo, desde os motivos para pesquisar sobre as questões da memória através da elaboração de texto, imagens e imaginações. Foram essas motivações que me levaram a realizar o trabalho intitulado *Ultraútero*, onde utilizo fotografia e escrita. A pergunta feita em seu processo foi: quais são as memórias passadas para mim, daquele corpo que me carregava e que contribuiu para eu ser a pessoa que sou?

Tentando responder aos questionamentos, ampliei mais de dez vezes o tamanho original de uma fotografia da minha mãe e emoldurei, ademais, escrevi um

texto autoral e o gravei com a minha própria voz. A pluralidade de linguagens que compõe este trabalho artístico proporciona que o mesmo possa ser montado de diversas maneiras no espaço expositivo, e acessível para as diversas condições do corpo humano, agregando visualidade e audição em uma experiência sensorial. O texto é composto pela minha grafia que segue:

Figura 4 – Texto. *Ultraútero*.

De onde eu vim tudo era liquidamente vermelho e denso. Mergulhada nas memórias da minha mãe, eu sei que alguma coisa foi transportada para mim. Foi o cordão que liçou, foi ultraterreno e vermelho. Foi a tinta que escreve estas palavras. Sangue, DNA, a música que ouvia, a lágrima que chorava, a mãe que faltava, o abraço que não veio, o beijo sem amor, a filha que veio primeiro, o marido que se foi, o Chico Buarque, o Gonzaguinha, a feijada antes de nascer, o bom gosto, o gosto pelo dispensável, o cinema preto e branco. A mulher que parece ser a mais forte de todo o seu tempo, mas escapa de si mesma através dos seus dedos que sequeçam os seus sonhos. E sonha, tem medo, tem tudo, às vezes nada.

Fonte: Luciana Grizoti (2016).

E na gravação, o texto sofreu algumas alterações por não possuir a tinta

vermelha que desenhei as palavras, por refletir que várias questões contidas neste texto precisavam ser amadurecidas. O processo artístico, a criação, passa por caminhos que se alteram no decorrer do tempo. Uma das grandes contribuições recebidas pela banca de qualificação da presente dissertação, composta pela Profa. Dra. Maria Luiza Fatorelli, a Profa. Dra. Maria de Fátima Moreira e Prfa. Dra. Leila Danziger, foi o estímulo a busca não literal pelo vermelho.

A questão que reverberou para a finalização de Ultraútero, foi como em um áudio narrado seria possível ter a sensação de estar imersa no vermelho. Aventurei-me pela busca de sons quentes, assim como a cor referida, instrumentos de percussão como nos ritmos de umbanda, sons do mar e o som inigualável do útero. É possível ouvir a gravação através do link https://www.youtube.com/watch?v=2gUInc_XTxY&t=19s.

De qualquer forma, deixo aqui registrado o texto digitado exatamente como agora está na gravação, e na próxima página apresento a fotografia de Ultraútero:

De onde eu vim tudo era liquidamente denso, mergulhada nas memórias da minha mãe, eu sei que alguma coisa foi transportada para mim. Foi o cordão que ligou, foi ultrauterino, foi a música que ouvia, a lágrima que chorava, a mãe que faltava, o abraço que não veio, o beijo sem amor, a filha que veio primeiro, o marido que se foi, o Chico Buarque, o Gonzaguinha, a feijoada antes de nascer, o bom gosto, o gosto pelo dispensável, o cinema preto e branco. A mulher que parece ser a mais forte de todo o seu tempo, mas escapa de si mesma através dos seus dedos que seguram os seus sonhos. E sonha, tem medo, tem tudo, às vezes nada.

Figura 5 – *Ultraútero*

Fonte: Luciana Grizoti (2017).

Hoje entendo *Ultraútero*, além de um trabalho que fala das memórias que possuo, e que imagino possuir, como um destaque ao poder feminino. Dizendo a partir de fatos, esta mulher retratada, minha mãe, tinha aproximadamente vinte anos quando foi fotografada pelo meu padrinho. Hoje, lolanda tem sessenta e nove anos, e é a mulher que atira com uma arma de verdade, em uma época que a mulher possuía muito menos autonomia do que atualmente – digo isso a partir dos parâmetros da cultura ocidental a qual estou inserida –, foi a mesma mulher que me criou quase sozinha. Dedico *Ultraútero* a lolanda, e a todas nós mulheres!

A fotografia de minha mãe, assim como todos os elementos de Pequenas Naturezas são fragmentos de um tempo, de um espaço, possuidores de contingência que permitem o exercício da imaginação para a criação artística, a exploração de histórias e memórias. Nesse sentido, não importa se os fragmentos, os quais chamarei de Vestígios, são elementos de uma memória pessoal ou coletiva. Não importa se é objeto ou fotografia. Todos são capazes de contar histórias.

Sérgio Fingeremann é um pintor e gravador, seu modo de produção artística é diversa da que proponho, mas demonstra também possuir os fragmentos como disparadores para os trabalhos artísticos, bem como a relação com a escrita, como é o caso do projeto *Fragmentos De Um Dia Extenso*. Este projeto gerou um livro que apresenta seu resultado. Em uma das páginas iniciais, Sérgio escreveu as seguintes palavras:

Era em junho, uns quinze nos atrás.
Nada de extraordinário me passou aquele dia.
A vida cotidiana simplesmente.
Encontrei numa caixa, guardada há tanto tempo,
numa gaveta, uma borboleta. Aquela descoberta
tinha a ver com uma revelação.
Resolvi fazer deste acaso uma espécie
de investigação
As lembranças, associações de ideias,
descobertas, invenções, fantasias que a
revelação me provocavam, registrei em
cadernos de desenho. Fiz gravuras e pinturas.
Comecei então uma série de
trabalhos que chamei de
FRAGMENTOS DE UM DIA EXTENSO. (FINGEREMANN, 1992, p.4).

Na página 11 do livro:

Figura 6 – Página do livro *Fragmentos De Um Dia Extenso*.

Guardo algumas lembranças da infância que são muito fortes dos meus primeiros contatos com arte: reproduções dos afrescos de Giotto, da Capela de Scrovegni de Pádova, que vi numa enciclopédia.

Estas reproduções eram impressas com certo exagero de azuis e dourados, o que reforçava a religiosidade evocada por aquelas imagens.

Folheava seguidamente as páginas daquela enciclopédia.

Meu interesse estava tanto na representação como na superfície pintada.

Ficava impressionado com o simbolismo do drapeado, a expressão de uma certa monumentalidade.

Estas imagens falavam de coisas não visíveis.



Sem título • 2.00 x 2.00 m • 1990 • tinta acrílica sobre tela
11

Este é um exemplo entre diversos trabalhos que apresenta. Relaciona-se com as lembranças da sua infância, com os fragmentos dessas memórias, toda a visualidade e sensações que a experiência com a reprodução dos afrescos de Giotto trouxeram, ou ainda trazem. Nota-se que a pintura que acompanha a passagem escrita, carrega pinceladas azuis e douradas como nos afrescos. Sendo este um exemplo de trabalho que é construído a partir de fragmentos, sejam estes tangíveis ou advindos da memória da experiência; trabalhos que relacionam imagem e escrita na possibilidade de contar uma história.

Após refletir sobre *Ultraútero* e Sérgio Fingermañ, é aberto o caminho nesta dissertação, para pesquisar algumas questões da escrita na arte. Porém, antes de encaminhar a escrita do próximo capítulo, é importante dizer que meus trabalhos artísticos apresentados nesta pesquisa, estiveram expostos na primeira mostra individual que realizei. A fala sobre ela será livre e perpassará diversos momentos do texto. O nome a exposição é o título que carrega o primeiro capítulo da dissertação, e conta com o bellissimo texto escrito por Leila Danziger. A mostra esteve no Centro de Artes UFF entre os dias 8 de agosto a 16 e setembro de 2018.

Figura 7 – Folder da exposição *A partir da imaginação*.



Fonte: Cento de Artes UFF (2018).

Foto 8 – Verso do *folder* da exposição *A partir da imaginação*.

Afirmar o que existiu

“O hotel que não existe mais”, título de um dos trabalhos apresentados por Luciana Grizoti em sua primeira mostra individual, pode ser tomado como o vetor poético de sua produção, ao anunciar – no presente – um edifício desaparecido. Que essa construção seja um hotel, espécie de “não-lugar”, é também significativo de seus interesses. Entre esse incerto hotel da imaginação, que nos chega apenas como legenda de imagens arruinadas, e “Ultraútero”, caminhamos do mais estranho ao mais íntimo, sem sermos confortados com nenhum tipo de certeza.

Em “Ultraútero”, uma mulher aponta uma pistola para um alvo fora da imagem. A densa vegetação oculta parcialmente suas pernas. Ao fundo, uma cerca precária delimita vagamente o território. A mulher é muito jovem, usa roupas claras e leves, e se parece com a artista. Um áudio menciona marcas de origem – “o nascimento depois da feijoada”, “a irmã que veio antes”. Será aquela “a mulher mais forte de seu tempo”? Sobre essa foto de família não são oferecidas mais certezas do que sobre as fotos do álbum de um desconhecido, que deu origem a “O hotel que não existe mais”. O passado é imaginado, negociado com nacos de lembranças à espera de algum sentido e redenção – a memória depende da imaginação, sabe bem a artista.

As produções apresentadas nascem de uma dinâmica poderosa que separa palavras e imagens, abrindo ficções-em-fuga. “O hotel que não existe mais” tem a a força ficcional de um conto, que, como diria Ricardo Piglia, é um gênero marcado pela cisão e narra sempre duas histórias, uma visível e outra secreta. Em suas produções, Luciana Grizoti parece estar interessada justamente nas cisões, nas intrigas que tensionam o visível e o dizível. Seus trabalhos afirmam que a construção da imagem exige um maravilhoso esforço de imaginação, e, assim, nos surpreendemos em um “quase Havai”, “em frente ao Buda que existiu”, numa “esquina toda vermelha”.

Leila Danziger

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMIENSE
reitor: Sidney Luiz de Matos Mello
vice-reitor: Antônio Cláudio da Nóbrega

CENTRO DE ARTES UFF
superintendência: Leonardo Guelman
assistente da superintendência:
Gisella Chinelli
coordenação de artes: João Franco

DIVISÃO DE ARTES VISUAIS
Chefe da divisão de artes visuais: Regina Nascimento
Produção: Luciana Nacif,
Suane Queiroz e Neide Ribeiro
Montagem: Adilson D'avilla,
Bruno Mesquista e Paulo Roque
Iluminação: Raphael Grampola,
Ricardo Lyra,
Celma húngaro e Adilson D'avilla
Programação visual: Diannie Lopes

COMISSÃO DE SELEÇÃO D EDITAL 2018
Ricardo Basbaum, Pierre Crapez,
Mariane Monteiro e Bianca Madruga

Horário de funcionamento das Galerias
Segunda a sexta, das 10h às 21h
Sábados e domingos, das 13h às 21h




Fonte: Cento de Artes UFF (2018).

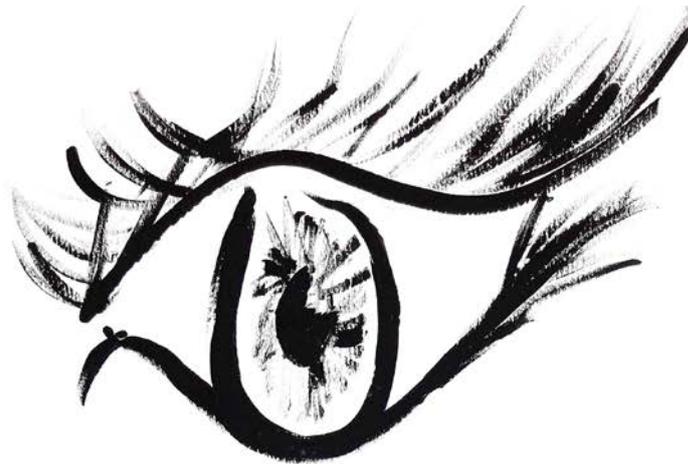
Realizar esta exposição foi fruto de trabalho teórico e prático no campo da arte, sobretudo no processo de dois anos de produção e pesquisa no decorrer do mestrado. Registro ser imensurável a felicidade de ter realizado este processo, ou seja, finalizar o mestrado mostrando ao público os trabalhos que realizei.

Mas, para que o amplo entendimento dos trabalhos artísticos que produzo aconteça, é necessário ainda refletir sobre presença da escrita no trabalho visual, assim como a apresentação dos Vestígios. Estes debates serão assuntos dos próximos capítulos.

2 FORMA IMAGEM

2.1 Imagens-escritas

Figura 9 – Imagem-escrito.



MINHA CABECA É UMA ESTANTE
ELA SE DIVIDE EM PEQUENOS

SETORES

QUE GUARDAM DIVERSAS INFORMAÇÕES
DE DIVERSOS TIPOS EM

LIVROS DE LEMBRANÇAS

LIVROS DE CONTECIMENTOS

LIVROS

LIVROS

LIVROS...



(...) levanto-me / procuro / consonâncias, /
adequações / sons, / balanços do corpo / e
dos membros / que reproduzam o ato (...).

Antonin Artaud³

Desvendar os motivos que me motivam a escrever, sobretudo na investida entre imagem e escrita, também é parte, juntamente aos pensamentos relativos a memória, das minhas intensas reflexões artísticas. A escrita sempre foi uma das principais formas de criação que elegi. Nunca soube precisar a origem desta necessidade de comunicar, porém sinto a escrita mais que um ato criativo, era, e continua sendo, uma das coisas mais significativas, embora por longos anos não soubesse efetivamente como utilizar os textos que escrevia.

Com o espaço de aproximadamente 15 anos entre as imagens-escritos produzidos atualmente e o apresentado acima, pude perceber que as produções do passado recente continuam minhas reflexões artísticas. É interessante perceber o que era uma ação de exteriorização de questões íntimas, hoje é retrabalhado em arte de forma consciente.

Identificar a escrita como desenho é pertinente ao fato de senti-la mais do que uma ferramenta de registro de ideias. A sinto inerente ao corpo. Portanto, acredito ter eleito o manuscrito como um dos principais modos de inscrever-me no mundo, pois este é realizado diretamente por gestos produzidos pelo meu corpo.

Desenho e escrita também são fruto da imaginação, assim como a interpretação de uma fotografia, são recursos de produção de histórias e memórias. Denomino imagens-escritos toda a produção que desenvolvo a partir destes seguimentos. Termo inspirado nos desenhos-escritos, conceito criado por Ana Kiffer referente as produções visuais de Antonin Artaud, sobretudo dos *Cadernos de Rodez e Irvy* relacionado ao conceito imagem-lacuna concebido por Georges Didi-Huberman, que está ancorado na potência discursiva e imaginativa das imagens fotográficas.

Semelhante às imagens-escritos é a relação que estabeleço com os objetos,

³ Tradução de um trecho dos pensamentos de Artaud em *50 dessins pour assassiner la magie*, p. 31. Extraído do artigo Os cadernos de Antonin Artaud: escritura, desenho e teatro escrito por André Silveira Lage, p. 314.

qualquer artefato tangível. Os objetos são imbuídos de memória, sempre há possibilidade de contar histórias. Portanto, o termo que utilizo para estes objetos é Vestígios. Quando produzo um trabalho artístico, normalmente relaciono Vestígios com imagens-escritos.

Expus um trabalho que se chama *Imagem. Nº 2*, o apresentei na exposição *Planos de Contingência*, realizada na Galeria Cândido Portinari – UERJ em 2017. É composto por uma moldura antiga, que supostamente foi suporte de uma fotografia; na lacuna fotográfica inseri uma imagem-escrito. Sem estar claramente explicitado qual figura residiu na moldura, é impossível saber que tipo de imagem estaria anteriormente no lugar da imagem-escrito. Poderia ser uma fotografia ou simplesmente nunca ter existido ali uma imagem, mas ser uma inscrição inteiramente fruto da minha imaginação e de quem frui a obra de arte.

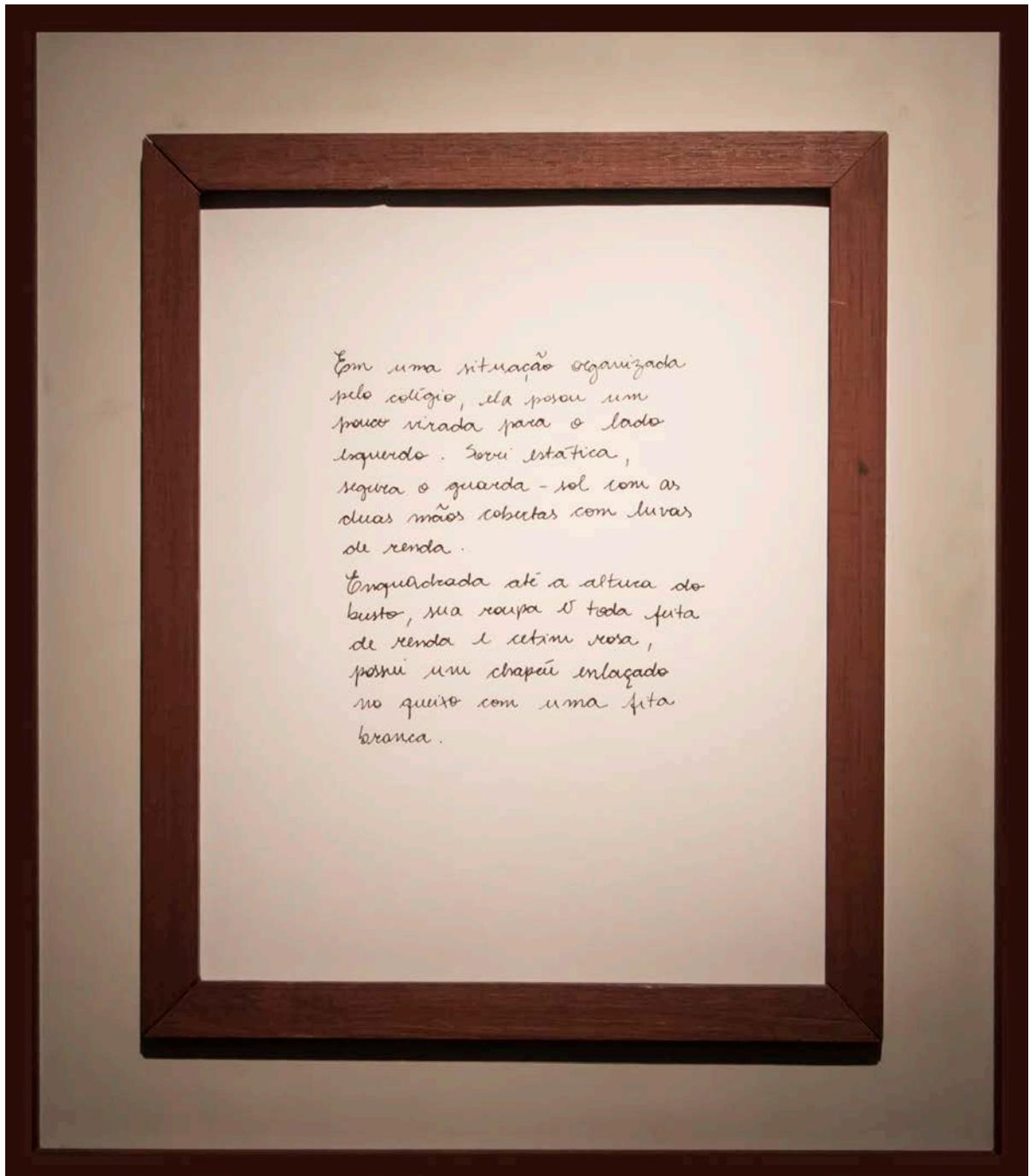
Revelo que originalmente, *Imagem. Nº 2* é uma moldura da década de 1980, pois conheço sua origem, foi suporte de uma fotografia, e hoje é utilizada como parte integrante de uma obra de arte, ou seja, a moldura aqui não é suporte de um trabalho, e sim parte constituinte. Incorporando objetos, agora Vestígios, às produções artísticas. Imagens-escritos e Vestígios possuem lugar de igual valor, ambos são ferramentas que contam suas próprias memórias, e permitem o exercício imaginativo.

A última apresentação deste trabalho foi realizada na exposição *A partir da imaginação*. Desta vez, *Imagem Nº2* esteve acompanhada de diversas outras molduras semelhantes, as quais foram cedidas por Gilberto de Abreu, curador do espaço cultural Babel 08 Artes.

O prédio que hoje abriga o Babel 08 Artes foi um anexo do CEJOP (Centro Juvenil de Orientação e Pesquisas), que é uma organização não governamental sob a coordenação técnica de Márcia Zanon. Atende jovens da cidade de Niterói – RJ. A ONG foi fundada na década de 1950, portanto, possui um acervo com antigos equipamentos usados nos consultórios e as molduras que utilizei.

Imagem Nº2 passou a ser chamado de *Imagens*, onde esta moldura esteve centralizada e cercada pelas molduras cedidas. Todas não higienizadas, foram expostas com a poeira do tempo que não posso dimensionar qual é, nem o público, apenas supor que o tempo promoveu sua própria imagem.

Figura 10 – Imagem Nº 2.



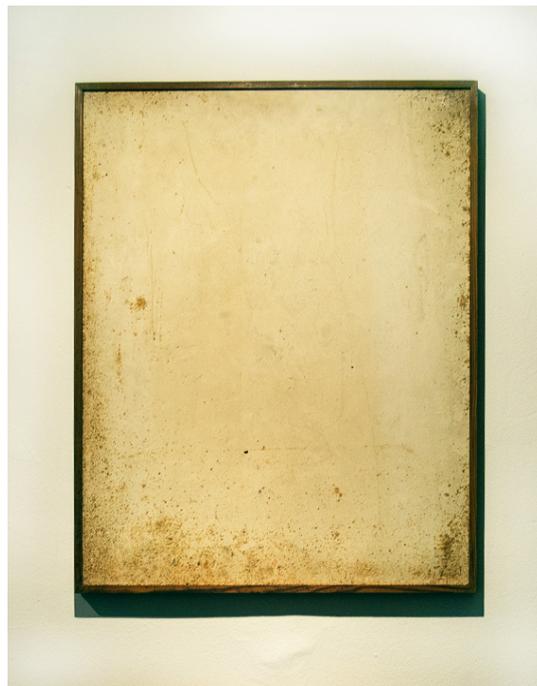
Fonte: Eduardo Mariz (2016).

Figura 11 – Imagens.



Fonte: Luciana Grizoti (2018).

Figura 12 – Imagens. Detalhe.



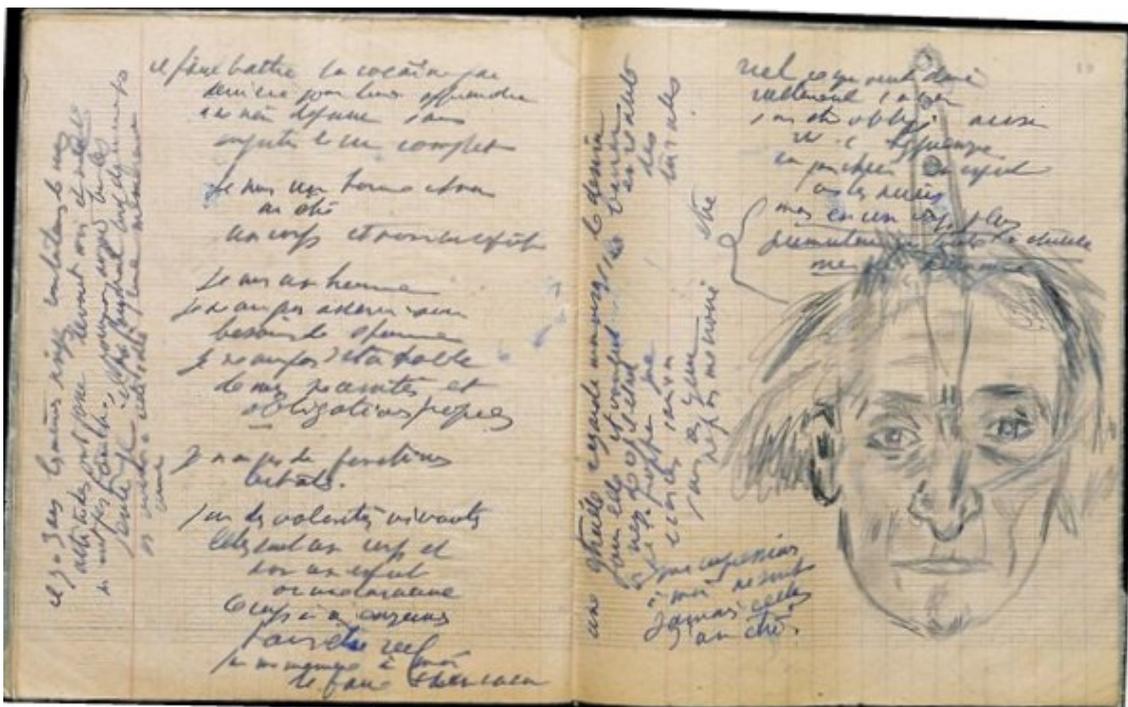
Fonte: Pamella Kastrup (2018).

Apesar deste trabalho ter sido desenvolvido em uma forma plástica que contém menos escritos do que objetos, sua força motriz vem do exercício das imagens-escritos; e é sobre esta prática que pode ser apontada a necessidade de investigar outras maneiras de trabalhá-las no plano de forma mais solta.

Ainda percebo as imagens-escritos mais fruto da vontade que se materializa através do gesto manual, do que se espacializando no papel. Utilizo a forma escrita como é comumente usada nos livros e cadernos, porém em novos suportes e formatos de leitura. É a tentativa de ler a imagem como lemos um texto, da mesma maneira que criamos uma imagem mental ao ler a página de um Romance, por exemplo.

Antonin Artaud é a principal referência neste processo, sobretudo a partir da sua produção textual/visual. É significativa a dificuldade de visualizar suas produções, digo os cadernos que o autor produziu enquanto estava internado em casas para usuários da saúde mental nos anos finais da sua vida, entretanto, é possível encontrar certa quantidade de imagens divulgadas na internet. Também pude encontrar seus trabalhos no livro Antonin Artaud de Ana Kiffer e no artigo Voz e o gesto nos desenhos de Antonin Artaud de André Silveira Lage.

Foto 13 – Caderno de Rodez.



Há largo consenso entre os estudiosos da produção de Antonin Artaud, que para compreender os processos do poeta é necessário compreender o teatro da crueldade, escrito por ele em 1933. Segundo Ana Kiffer, Artaud propõe que “A crueldade teria sido a abertura para um teatro que fosse, por um lado, a experiência viva que não se repete e, por outro lado, a possibilidade de reconstruir uma linguagem cênica atravessada pelo corpo.” (KIFFER, 2016, p. 59).

O teatro da crueldade não é a realização de um novo teatro, mas sim a relação com novas ideias, com a exploração da sensorialidade, a abertura dos sentidos do corpo, o reconhecimento das suas partes, e também, sua união com o espírito. “Aqui já não seria somente o espírito – alheio ao corpo – caracterizando o combate contra o mesmo. Não se trata somente de uma crítica à cultura ocidental, mas de uma crise do próprio corpo no interior dessa cultura.” (KIFFER, 2016, p. 74). Logo, entende-se a complexidade de um novo pensamento acerca da linguagem que parte da produção cênica, a compreensão da linguagem como um todo que culmina nas suas últimas produções visuais.

A união entre corpo e espírito, proposta por Artaud, não pressupõe a busca pelo corpo pleno, pois o vazio, as cavidades e abismo constituem o corpo e todo o pensamento sobre o mesmo, chegando às questões do sexo, do ato sexual. Propõe, também, a fome como indício da impossibilidade de chegar a totalidade do corpo, pois indica seus vazios. Portanto, expõe um mundo que não é acabado, mediado, e nunca será, pois é aberto a se refazer. Essa condição não acabará, está vinculada ao mundo material, dos homens e não dos deuses.

Compreendendo o corpo inacabado, Artaud propõe a perfuração da linguagem. Segundo Ana Kiffer, Artaud incorpora à plasticidade da escrita o “golpe de lápis”.

(...) Prevelem na reivindicação de um corpo em Artaud duas noções concretas: a fome e o imediatismo. Da primeira a fome como índice da não organicidade do corpo (de sua não totalidade) e o confronto com o vazio (desconstrutor do modelo de corpo humano) enquanto força criativa. Da segunda: o imediato como não mediação, como presença de uma ideia de força na escrita, de onde se infere a letra como presença do traço, do “golpe de lápis”, do gesto, do acontecimento. (KIFFER, 2016, p. 97).

André Silveira Lage apresenta os seguintes questionamentos sobre as produções de Antonin Artaud:

A primeira questão que surge ao nos depararmos com *dessins pris à cahiers de notes* é a seguinte: como devemos lê-los? Ou ainda: que tipo de relação se estabelece entre a escritura e o desenho? Sabemos que se trata de cadernos nos quais Artaud esboça textos, rememora sonhos, procura escansões visuais ou sonoras, dispersa por acaso pedaços de frases, acumula sequências sonoras, alinha exorcismos, uma fórmula conjuratória, uma litania de glossolalias e, ao mesmo tempo, rabisca, desenha incansavelmente objetos indecifráveis, blocos, caixas, caixões, pregos, pedaços de membros, fragmento de rostos, barras, pontos, manchas, formas informes. Eis aí uma das características principais desses cadernos: a imbricação entre escritura e desenho. (LAGE, 2008, p.12).

Nesse sentido, as expressões possíveis da linguagem se atravessam, a ação da fala e da escrita, da expressão sonora/musical e a incorporação de glossolalias compõem uma maneira de estar no mundo, permitindo pensar o sujeito perante a vida e os espaços que ocupa. Para André Silveira Lage, estas questões são o que em Artaud é desenho, a ação de escrever e desenhar; embora seja possível presenciar em determinados escritos do próprio Artaud alguma inconstância na afirmação de produzir desenhos, indicando muitas vezes que a relação com o traço não resulte exatamente no que pode ser chamado de escrita ou desenho, mas uma outra forma de linguagem espacializada.

Entre tantos escritos, Artaud afirma que suas produções “Não são desenhos, eles não figuram, não desfiguram”, eles “não querem dizer nada, não representam absolutamente nada.” (ARTAUD, 2004, p. 20-24 apud LAGE, 2008, p. 14).⁴ Nega o desenho por pensá-los como um campo de força, problematização das representações. Fragmenta o desenho e a escrita assim como o corpo é fragmentado de acordo com suas contingências e vazios. Talvez tentemos nominar o que para Artaud é inominável, fora da lógica comumente concebida, a resignificação dos signos da imagem e do discurso.

Ana Kiffer, em diversos estudos apresenta as produções de Artaud como desenho-escritos, refletindo que para Artaud escrever e desenhar em essência são idênticos. Escrever uma palavra que remete a um objeto já assegura a existência

⁴ Tradução de um trecho dos pensamentos de Artaud em *50 dessins pour assassiner la magie*, p. 20, 24. Extraído do artigo A voz e os gestos nos desenhos de Antonin Artaud. Escrito por André Silveira Lage, p. 14.

deste mesmo em permanência, é o uso da tinta que propicia a fixação da ideia. “Dito isto de outra maneira: a fixação se manifestaria como força de *impressão* (tomada aqui enquanto “contato de um corpo com o outro” e a duração como manifestação de *presença* da força.” (KIFFER, 2016, p. 215).

Artaud não buscava a precisão da linha e nem da forma, mas do gesto que perfura, aceitando a desordem do grafismo, assim como a espontaneidade que é exclusiva do traço. Diante disso, Ana Kiffer aponta que a espontaneidade do traço em Artaud se distancia da escrita automática dos surrealistas que visavam a exploração do inconsciente enquanto automatismo, demonstrando que as recusas de Artaud eram as características exploradas pelos surrealistas:

A espontaneidade pertence o próprio traço, por mais bizarro que isso pareça. Só assim é que a ideia de traço em Artaud (quando a aparição de seus desenhos) não vai contemplar a busca de novos meios (técnicos ou expressivos), nem qualquer “preocupação com a arte”. São movimentos conjuntos: a recusa de um núcleo sujeito e a recusa dos meios artísticos. É precisamente por meio dessa recusa que o poeta precisa a espontaneidade: desligando-se de uma intervenção que busca “conquistar com a razão o irracional” (1975) e vice-versa, como seria a aliança entre a crítica e a paranoia para Salvador Dalí; mas também se desligando de um tratamento posterior ao gesto pictural, o que inseriria a invenção e o acaso (muitas vezes inerente ao processo criador) em um regime de determinações discursivas, sejam estas de um discurso sobre a arte ou sobre o sujeito. (KIFFER, 2016, p. 217).

A linha é uma ruptura do espaço-tempo linear e da organização do corpo conduzidos pelo sopro; que é a própria movimentação do traço que caminha entre os espaços, os vácuos, os buracos em suspensão como capacidade da linha de ser intersticial. A partir do sopro, Artaud golpeia com o lápis, veloz como se escrevesse em um único gesto. “Escrever. Escandir. Dar golpes com o sopro e com o martelo. O que era para Artaud uma maneira de dizer o texto poético, de fazê-lo “sair da página escrita” como num desejo de capturar a palavra em seu nascimento (...).” (LAGE, 2010, p. 315).

Os surrealistas são artistas contemporâneos a Antonin Artaud que possuem reconhecida relação com a escrita literária. Porém, é sabido que Artaud não se alinhou diretamente as correntes artísticas da sua época, este fato também remonta à recusa de toda e qualquer forma de institucionalização, e a negação de produzir artisticamente, embora tenha se alinhado ao surrealismo por um breve período.

Outro fator que o distanciou do surrealismo foi a negação da magia enquanto parte do ocultismo. O poeta apresenta este aspecto em diversas mensagens enviadas à André Breton, cartas que podemos ter acesso através do livro *A perda de si*, organizado por Ana Kiffer. Em uma das cartas, o poeta diz que “a atividade surrealista era revolucionária com a condição de reinventar tudo sem mais obedecer em nenhum ponto a alguma noção trazida pela ciência, a religião, a medicina, a cosmografia etc.” (KIFFER, 2017, p. 127).

Magia, para Artaud, é uma potência de comunicação, o poder que circula na linguagem, nas imagens e seus significantes/significados vinculados à potência da arte de encontrar o corpo. “Ela diz respeito à *vida das formas*, ao poder que a arte tem de captá-la e dirigi-la aos nossos sentidos. É por isso que, em Artaud, a arte se confunde com a magia.” (LAGE, 2008, p. 17).

Antonin Artaud não busca a razão pelo irracional, assim, como por exemplo, as traduções de imagens oníricas realizadas por Salvador Dalí ou a racionalização da escrita automática. A espontaneidade, que poderia ser comparada ao automatismo utilizado na escrita surrealista, para Artaud reside no traço.

É possível constatar que sua luta e defesa de conceitos, em se manter na esfera material, é devido à sua longa batalha para manter seu corpo presente, apesar da clausura e da crueldade, da loucura julgada pela sociedade. Fica aparente sua revolta, não apenas por ter um pensamento diferenciado, mas também por não concordar com o corpo institucionalizado.

Em uma das últimas cinco cartas enviadas para Breton, versando sobre sua última aparição em cima do palco de um teatro, Artaud deixa registrado sua inadequação e revolta ao sistema vigente:

Mas como depois disso, André Breton, e depois de me repreender por aparecer em um teatro, você me convida a participar de uma exposição em uma galeria de arte hiperchique, ultra-abastada, retumbante, capitalista (mesmo que tenha ela seus fundos em um banco comunista), e onde toda manifestação seja ela qual for só pode ter o caráter estilizado, limitado, fechado, fixado, de uma tentativa de arte. (KIFFER, 2016, p. 124).

Artaud trabalhou dando para a escrita um corpo também de forma literal. Espacializou a escrita com pedaços de corpos desenhados, atribuiu às letras

diversos tamanhos. Isolou-as para torná-las figuras, distanciando de maneira profunda da escrita racional. Em seu livro, Ana Kiffer exemplifica estas questões apresentando algumas imagens dos trabalhos de Artaud. Portanto, apresento aqui o *Ao Corpo de Terra* – feito em 3 de maio de 1946 –, nele pode-se ver os corpos desmembrados, frases, letras imbricadas em outras figuras.

Figura 14 – *L'être et ses foetus*.



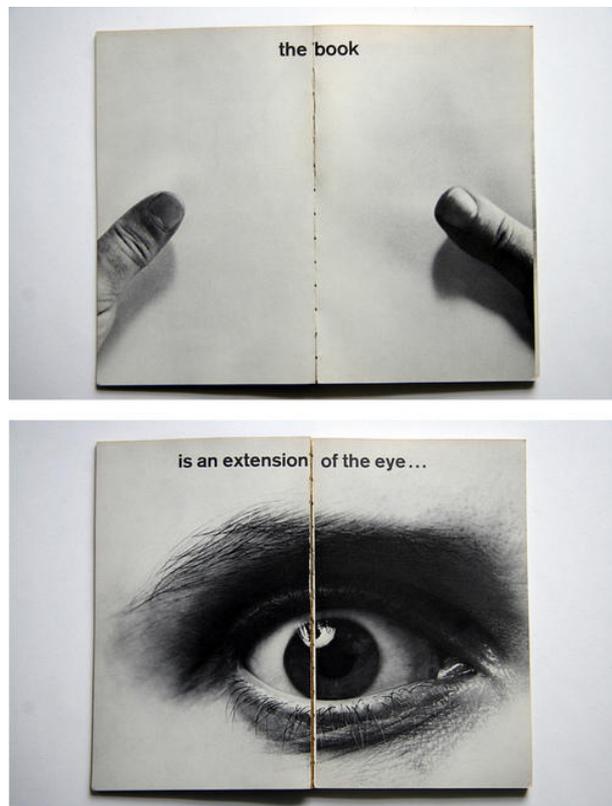
Fonte: (PINTEREST, 2018).

Produzindo um breve excerto, é interessante pensar a escrita como algo que sai do corpo. Se escrevesse com sangue, a tinta que sai do próprio corpo, a ligação seria ainda mais direta. Esta reflexão lembra os pensamentos do Marshal McLuhan no livro *O Meio é Mensagem*. O teórico da comunicação diz que a tecnologia é

extensão do corpo humano, ampliando nosso campo de atuação no mundo. A roda, por exemplo, é a extensão dos pés e pernas, bem como o cérebro que é a extensão dos circuitos eletrônicos, devido às semelhanças das ligações neuronais.

Arrisco a dizer que o lápis, aproveitando o ensejo dos “golpes de lápis” produzidos por Artaud, como uma das tecnologias mais rudimentares e sobreviventes, é a extensão dos dedos da mão que realizam formas, sejam estas denominadas textos ou desenhos (que no caso, parece ser a mesma coisa em essência).

Figura 15 – O meio é mensagem.



Fonte: (HASTAC, 2018).

Este debate sobre tecnologia é uma aba aberta, apesar de ser pertinente por tratar das questões que envolvem o corpo e o meio que experimenta, mas sinto-o permeando minhas pesquisas ao longo de muitos anos. A partir deste debate, produzi em 2012 um trabalho intitulado de *O meio e a mensagem são a mensagem*, onde enviei pessoalmente 512 cartas para 512 apartamentos do condomínio aonde

resido. Alego que o “meio-carta”, apesar de ser o emissor de uma mensagem, é por si mesmo, envelope, transmissor de uma mensagem. Sabemos que nos dias de hoje não é usual o envio e recebimento de cartas, portanto, o ato de recebê-la já é receber uma série de mensagens.

Figura 16 – O meio e a mensagem são a mensagem.



Fonte: Luciana Grizoti (2012).

Na ação de escrever e entregar as cartas, a relação direta com meu corpo esteve em diversas circunstâncias. Mesmo na tentativa de priorizar a racionalidade, nossa interação com o mundo material se dá a partir do corpo. Parece assim pensar os artistas e pensadores da modernidade, muitos de nós, jovens, não viveram esta época para saber qual foi o impacto das mudanças tecnológicas no corpo das pessoas e das cidades.

Este é, também, o caso analisado a partir dos processos da chamada errância, sendo assim, o caminhar pelas ruas das cidades e estar apto a percebê-la

nas suas diversas nuances. Estas nuances não configuram apenas uma ação de deleitar-se nas ruas, mas também uma ação de posicionamento político diante das questões vigentes.

Tantos excertos parecem construir uma colcha de retalhos, tento aqui costurar pensamentos para que os faça coerentes, pois é perpassando por estas diversas questões, e áreas, que construo os trabalhos artísticos. São assuntos que parecem distantes a princípio, mas unem-se através da coleta que realizo dos Vestígios. Neste ensejo, proponho a seguir o aprofundamento sobre escritos, literatura, artes e errâncias.

2.2 Errâncias do dadaísmo à arte contemporânea e a coletas de vestígios

“A rua, que eu acreditava fosse capaz de imprimir à minha vida giros surpreendentes, a rua, com as suas inquietações e os seus olhares, era o meu verdadeiro elemento: nela eu recebia, como em nenhum outro lugar, o vento da eventualidade.”

*André Breton*⁵

É importante salientar as diferenças entre Antonin Artaud e os integrantes do movimento surrealista, assim como foi citado na primeira parte deste capítulo. Esta concentração reflexiva é pertinente, pois entendo as produções artísticas que realizo em algum lugar entre suas práticas, porém, no que diz respeito ao surrealismo, concentro as reflexões, sobretudo, nas práticas literárias.

Entendo meu ato produtivo como um intenso fluxo mental – mescla entre inconsciente e racional –, e de permissão da existência do “traço pelo traço”, movimentação que julgo, assim como Artaud, ser a materialização entre escrita e

⁵ Citação extraída do livro *Walkscapes. O caminhar como prática estética*, p. 84. Escrito por Francesco Careri.

corpo através dos gestos, dos buracos do corpo, assim como os buracos da mente imbuída de imaginação.

Neste momento, Diante das práticas literárias dos surrealistas, restringirei ao embate entre Artaud e André Breton, tendo em vista a significativa relação pessoal entre eles. Mas, também, por ter encontrado nos textos de Breton muita semelhança, principalmente no formato de construção textual, processo criativo e uso de imagem.

Preparando o terreno dissertativo para a exposição efetiva dos Vestígios, é preciso elucidar como conduzo a coleta dos mesmos, uma ação direta com a prática de caminhar. Essa prática é estrutural em todos os trabalhos artísticos que desenvolvo, bem como em *Pequenas naturezas e Imagem. Nº 2*, por exemplo.

Interajo diretamente com a cidade, além de espaços íntimos da minha família, que é estruturada em um ambiente urbano. Observo a rua, os detalhes das calçadas, das arquiteturas e das pessoas. Meu modo de estar nos espaços cotidianos que circulo nunca se dá de forma completamente mecânica entre ir e vir, possuo prazer em observar. Por tudo isso, sempre estudei as questões que envolvem as cidades e seus modos de operar, assim como as saídas para poder tornar a cidade mais humanizada, escapando da ideia de espetáculo ⁶.

Fazendo a caminhada de frente para trás nesses estudos, encontro o ponto que talvez seja a raiz que me interessa entre os pensamentos de cidade, artes e errâncias: o Dadaísmo e o Surrealismo. Os artistas, e escritores, destas correntes artísticas, cada qual dentro das suas especificidades, foram abundantemente impactados pelas mudanças políticas e sociais trazidas pelo pós-guerra, pela mecanização através da industrialização. A cidade e os modos de viver já não eram mais os mesmos, ocorreram mudanças bruscas de estar no mundo e de ver o mundo.

Com André Breton, reencontrei os Manifestos Surrealistas e *Nadja*, seus escritos mais marcantes. Em *Nadja*, apontou os inúmeros encontros casuais que vivenciou pelas ruas de Paris – com lugares, pessoas e coisas –, os quais chamou de encontros fortuitos. Iniciando o livro, Breton explica:

⁶ Referencio aqui Guy Debord e seus estudos sobre a sociedade no livro *A Sociedade do Espetáculo*.

Não se espere de mim a narrativa integral do que me foi dado experimentar nesse domínio. Limitar-me-ei aqui lembrar sem esforços de fatos que, independente da qualquer instância de minha vontade, ocorreram comigo, e que me dão, por vias insuspeitáveis, a medida da graça e da desgraça particulares de que sou objeto; deles falarei sem ordem preestabelecida e conforme o capricho da hora que os fizer vir à tona. (BRETON, 1987, p. 23).

Mais à frente, Breton volta a dizer sobre os encontros que parece não poder prever, dizendo: “Não sei por que meus passos na verdade para ali me transportam, pois lá me encontro quase sempre sem objetivo determinado, sem nada de definitivo, guiado apenas por esse dom obscuro de saber que ali se passará *algo* (?).” (BRETON, 1987, p. 36).

O tom da fala de André Breton parece ser de uma pessoa que inicia uma forma de ver o mundo, parece ser guiado por uma força transcendental. Realmente, nos registros da História da Arte, o Dadaísmo e Surrealismo foram os primeiros movimentos artísticos a caminhar como prática estética, assim como afirma o título do livro *Walkscapes* de Francesco Careri.

Segundo o autor, a caminhada é uma ação que permitiu a construção das cidades, e atividade disparadora do que se estabeleceu como arquitetura. Caminhar estabelecendo uma relação com os espaços, não apenas no atravessamento destes, é uma ação extremamente antiga datada pelos povos paleolíticos e neolíticos, sequencialmente povos nômades e povos sedentários, ou seja, povos que caminharam sem pontos fixos e povos realmente fixos em um território na relação entre pastoreio e agricultura.

Caminhando foi possível não apenas construir cidades, mas também sua cartografia, e a realização dos mapas que podemos acessar. Mais a frente foi possível entender que a relação entre nomadismo e sedentarismo estava interligada, pois foi no andar e parar que foi estabelecido não apenas o crescimento das cidades, mas, com elas, as comunicações e intercâmbio cultural.

A partir do nomadismo estabeleceu-se a ideia de errância. “Com efeito, é provável que tenha sido antes do nomadismo – e mais exatamente a errância – que deu vida à arquitetura, ao fazer com que surgisse a necessidade da construção simbólica da paisagem” (CARERI, 2006, p. 40). É o *Homo Ludens*. Segundo Francesco Careri “o homem que brinca e que constrói um efêmero sistema de relações entre natureza e a vida” ((CARERI, 2006, p. 36).

O caminhar livre que permitiu a construção simbólica da paisagem, pressupõe também um tempo livre para empenhar na atividade, “é o tempo não utilitarista” (CARERI, 2006, p. 36), lúdico. É esse tempo que parece ter sido utilizado primeiramente pelo Dadaísmo e posteriormente pelo surrealismo para repensar a cidade de forma crítica, fugindo do pensamento tecnológico futurista. O jogo, a atividade lúdica se apresentou como meio de alcançar este objetivo.

O Dadaísmo foi iniciático nas investidas da errância como prática estética, como no primeiro encontro na igreja *Saint-Julien-le-Pauvre*, em Paris. A partir desta ação, haviam programado realizar outras excursões urbanas em lugares que chamavam de banais. O movimento artístico não apenas iniciou a errância estética como a dessacralização da arte, como é possível perceber, pois uma igreja passou a ser um lugar banal da cidade, assim como objetos banais das ruas passaram a ser incorporados nas obras de arte, e levando também o público para a rua.

Posteriormente o surrealismo continuou o movimento com as chamadas deambulações, sobretudo através da literatura. Escrever sobre a cidade de forma lúdica, usando o automatismo na escrita como meio, a psicanálise (a partir do dadaísmo, pesquisas sobre o inconsciente da cidade começam a ser exploradas) e o inconsciente como fonte. Pareceram estes aspectos “surreais” também uma forma de poder pensar uma nova maneira de estar e pensar as cidades, uma “história da cidade percorrida” (CARERI, 2006, p. 66).

O grupo decide partir de Paris para chegar a trem de blois, uma pequena cidade escolhida ao acaso sobre um mapa, e de seguir a pé até Romorantin. Breton Recorda esse “deambular a quatro” conversando e caminhando por vários dias consecutivos como uma “exploração pelos limites entre a vida consciente e a vida de sonho. (CARERI, 2006, p. 78).

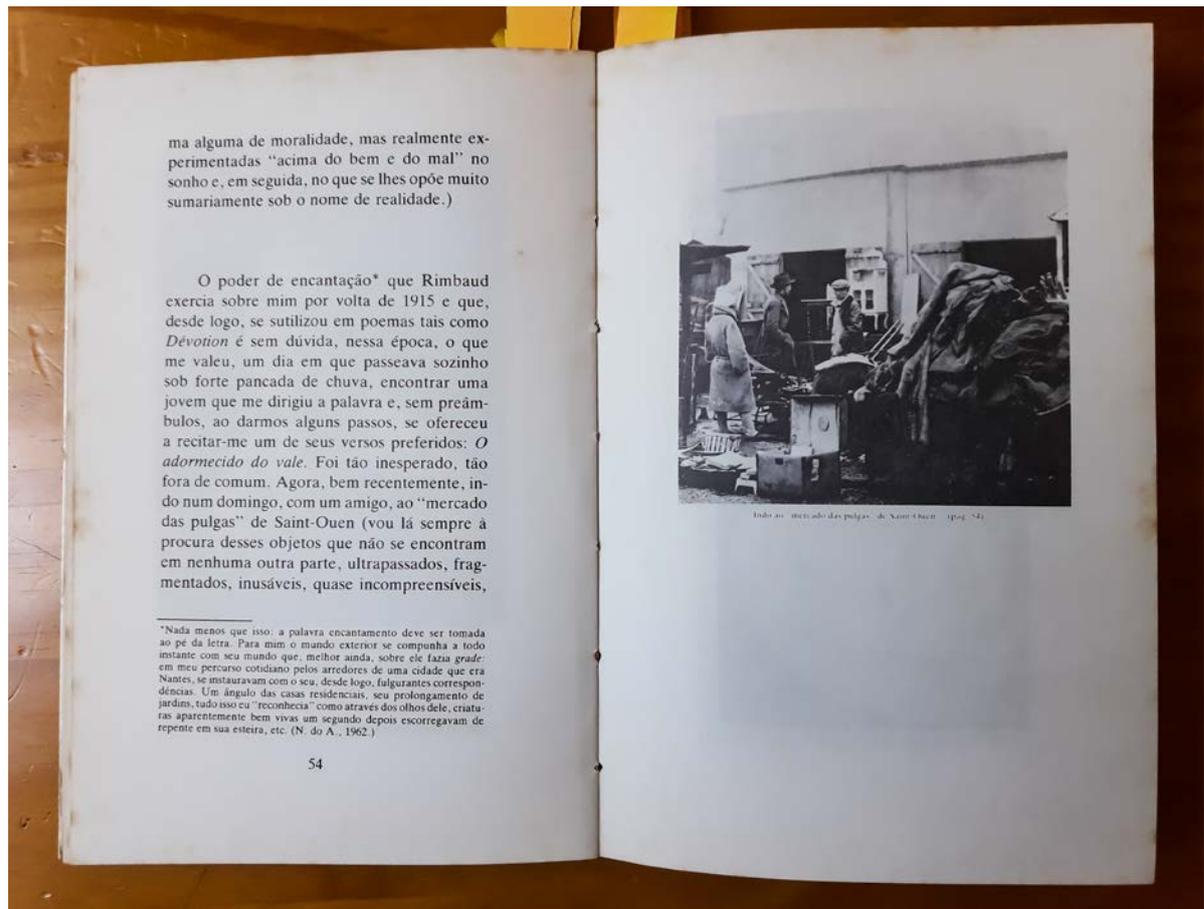
Diferente dos Dadaístas, a caminhada agora é a deambulação que pressupõe o vazio, de estar em lugares baldios, zonas marginais de Paris, mas também entrar em contato com a desorientação do inconsciente. Sentir do espaço tudo que dele poderia pulsar, perde-se em imersão no território.

Encontrei no livro *Nadja* um belo exemplo da literatura surrealista, nele Breton encontra uma moça, Nadja, pelas ruas de Paris. Não é possível saber literalmente quem é Nadja, se ela existe, se é fruto do inconsciente ou é a revelação de uma

parte oculta da sua personalidade. Fato é que Nadja o acompanha pelas ruas de Paris experimentando cada detalhe da deambulação empreendida pela cidade.

Nas caminhadas, André Breton encontrava vários objetos e pareceu dedicar um tempo aos detalhes que na rotina cotidiana passariam, provavelmente, despercebidos, como pode ser observado a seguir na página 54 do seu livro.

Figura 17 – Nadja.



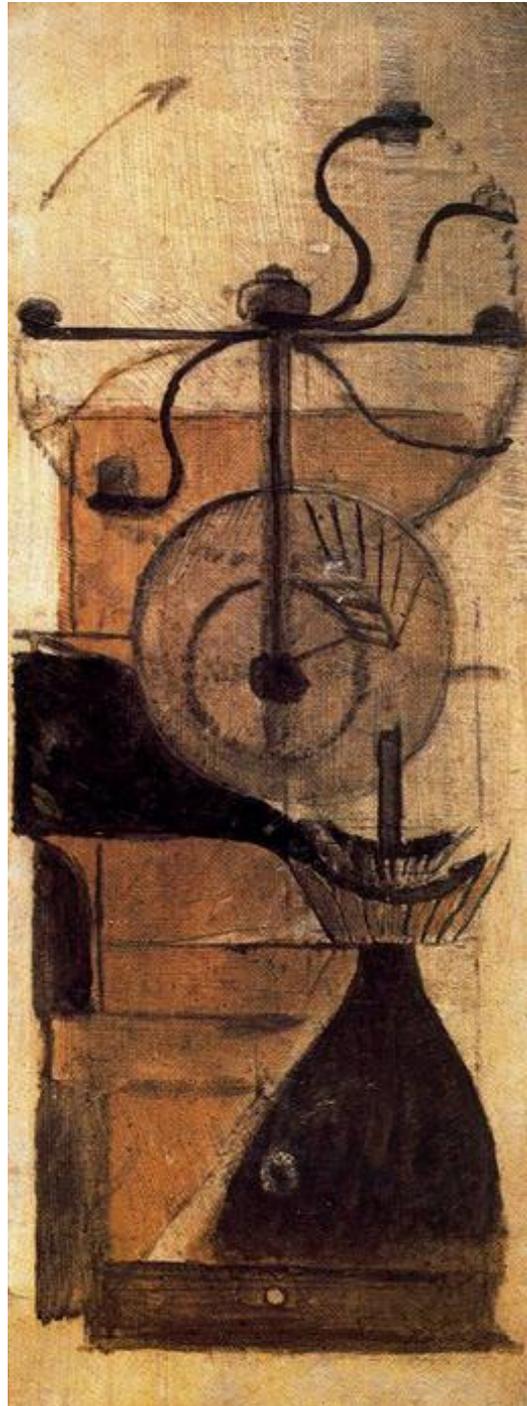
Fonte: Luciana Grizoti (2018).

Neste momento, foco especificamente no encontro dos objetos por Breton, respeitando o foco da presente pesquisa em apresentar a relação que estabeleço artisticamente com os Vestígios. Todos os objetos são encontrados ao caminhar pela cidade, normalmente eu estou indo para algum compromisso, e caminhando encontro os elementos nas calçadas sem uma procura objetiva. Por este fato, me identifiquei tanto com os encontros fortuitos surrealistas, assim como as vivências

dadaístas, mais especificamente “Duchampiana”, que em sua época era adepto da caminhada, influenciando diretamente nas suas produções artísticas.

No livro *Marcel Duchamp*, escrito por Paulo Venâncio Filho, pode-se perceber que Duchamp não necessariamente encontrava definição entre o Dadaísmo e Surrealismo. Também é possível observar como o artista era - impactado pela máquina e pelas mudanças da modernidade. Trazendo às suas criações a representação de estruturas maquinicas frente a estrutura orgânica humana. Problematizando as ideias de representação e perspectiva da pintura, pensamento visto anteriormente pelo cubismo analítico na tentativa de rever o plano, porém ainda preso nas questões trazidas pela pintura.

Figura 18 – Moedor de Café.



Fonte: (PINTEREST, 2018).

Duchamp definitivamente rompe com estas ideias e traz para o trabalho artístico mais do que os objetos cotidianos, tinha a rua como campo de pesquisa e absorção das novidades. Sendo assim, o artista estabeleceu o chamado *ready-made*, mas este é um assunto que será posteriormente aprofundado.

Ademais, é possível identificar as práticas de caminhada também no campo da poesia e da filosofia, que serão posteriormente reconhecidas e pensadas por Charles Baudelaire e Walter Benjamin enquanto *flânerie*. O ambiente de ação deste homem moderno, o *flâneur*, foi a massa – massa de gente –, pois esta foi necessária para a sua existência.

Para Walter Benjamin, o *flâneur* fazia a “botânica do asfalto” (BENJAMIN, 1994) como redescoberta das cidades, neste caso Paris. Na vida cultural da época, no que diz respeito a literatura e as artes plásticas, depois de se dedicarem aos estudos da fisiologia, “(...) de se terem dedicado aos tipos humanos, chega a vez de se consagrarem à cidade. Apareceram Paris à Noite, Paris à Mesa, Paris na Água, Paris a Cavalos, Paris Pitoresca, Paris Casada”. (BENJAMIN, 1994, p. 34).

Edgar Allan Poe, no conto O homem da multidão, clássico texto citado nos estudos da *flânerie*, expõe um homem que faz parte da multidão, a que Benjamin chama de massa, não se vê fazendo parte dela, por isso observa tudo e persegue um homem que julga possuir um comportamento curioso. A partir de uma ação de perseguição que se pretende oculta, o homem da multidão vira a noite investigando os passos do seu alvo.

Me veio então um ardente desejo de não perder o homem de vista – de saber mais sobre ele. Vestindo precipitadamente um sobretudo e apanhando meu chapéu e minha bengala, me dirigi para a rua e abri caminho pela multidão na direção que eu iria tomar; pois ele já tinha sumido. Com alguma dificuldade finalmente o avistei, me aproximei e o segui de perto, mas cautelosamente, de modo a não chamar sua atenção. (POE, 2005, n.p).

Pessoalmente, tudo começou em 2012, quando enviei 512 cartas para 512 apartamentos do condomínio que resido. Eu já contei tantas vezes essa história, inclusive de forma breve na primeira parte deste capítulo, mas acredito que seja importante explicar o início de minhas ações. As 512 cartas eram iguais, nelas me descrevi e desejei bom dia, bom trabalho.

Figura 19 – Carta.

09/09/2011

Olá, tudo bem?

Eu sou Luciana Grizotti Neves, mas pode me chamar de Lu. Todos me chamam assim, e eu prefiro, sabe? Então, eu moro no seu condomínio, no bloco 04, apartamento 1503. Estou enviando uma carta para todos os apartamentos.

Será que você já me viu por aí? Será que eu já te vi? É possível...

Tenho estatura mediana, cor branca (como oliz a identidade) e cabelos lisos, cacheiros de tamanho médio também. Tenho 24 anos.

Muito tempo não escrevo uma carta. É você? Hoje em dia, com a internet, pelo celular só vem carta e folheto de propaganda.

Pode olizar, essa carta não é para pedir algo, eu só tive vontade de escrever, desejai-te bom dia, bom trabalho, bom descanso e etc.

Será que você vai me responder?

Tomara... Meu endereço você já sabe.

Abraços,
Luciana.

E no final, disse que poderiam me responder, mas quis deixar todos os meus vizinhos a vontade pra responder ou não, pois resposta não era algo fundamental. Esse foi o início do projeto artístico *O meio e a mensagem são a mensagem*.

Não poderia continuar o texto sem mostrar a próxima imagem, pois foi a partir deste trabalho que entendi o lugar da escrita imediata quase sem edições. Com o aporte de Artaud e os escritos surrealistas, decidi incorporar erros e rasuras no processo da escrita artística. Compreendi, sem tristeza, que esta é a forma que escrevo. Uma escrita em fluxos.

Foto 20 – Texto reflexivo.

Veio-me um branco na cabeça na hora de dizer algo sobre as cartas. Acho que ainda não acabou. Apartamentos fechados há mais de 10 anos receberam as cartas. E aí, o que será quando o próximo morador encontrar a carta na sua caixa de correio ou embaixo da sua porta?

Será que vai ler?

Vai jogar no lixo?

Devolver?

Responder? E quando responder, eu estarei morando no mesmo lugar?

Esse trabalho continuará, não será aqui seu fim, acabará quando a vida quiser, quando perder a razão de ser.

Imaginar quem responde. Imaginar fisicamente e psicologicamente é tão grandioso. Ler diversos tipos de letras, diversas formas de escrever... Ver resgatada a "antiga linguagem", expressão usada por uma pessoa que me respondeu.

No início de tudo, chorei. Percebi que depois de colar 512 cartas, havia um erro de português. Pensei em parar, pensei em continuar... Continuei. As pessoas nem ligavam para aquilo, se ligavam, não importava. A mensagem tinha sido passada... Relaxei.

Recebi poucas respostas (ainda), creio que muitas pessoas acharam essa ideia boba e louca, outras devolveram as cartas sem abrir. E, por fim, muitas pessoas me contaram ótimas histórias em suas respostas.

Sabe o mais engraçado? Conheço somente uma vizinha no condomínio, nunca conversei muito com os vizinhos, isso aguça a curiosidade. Já me procuraram no facebook, pelo interfone, através do porteiro, me pediram em casamento... Não respondi.

Isso tudo está longe de ser um correio sentimental ou uma forma de estabelecer laços, é apenas uma forma de proporcionar algo diferente na rotina dessas pessoas (e na minha também), promover minutos de abstração... Quem sabe até desencadear uma série de lembranças?

O meio, a carta, só no ato de recebê-la (e perguntar-se: o que é isso?), já é uma mensagem, a principal mensagem.

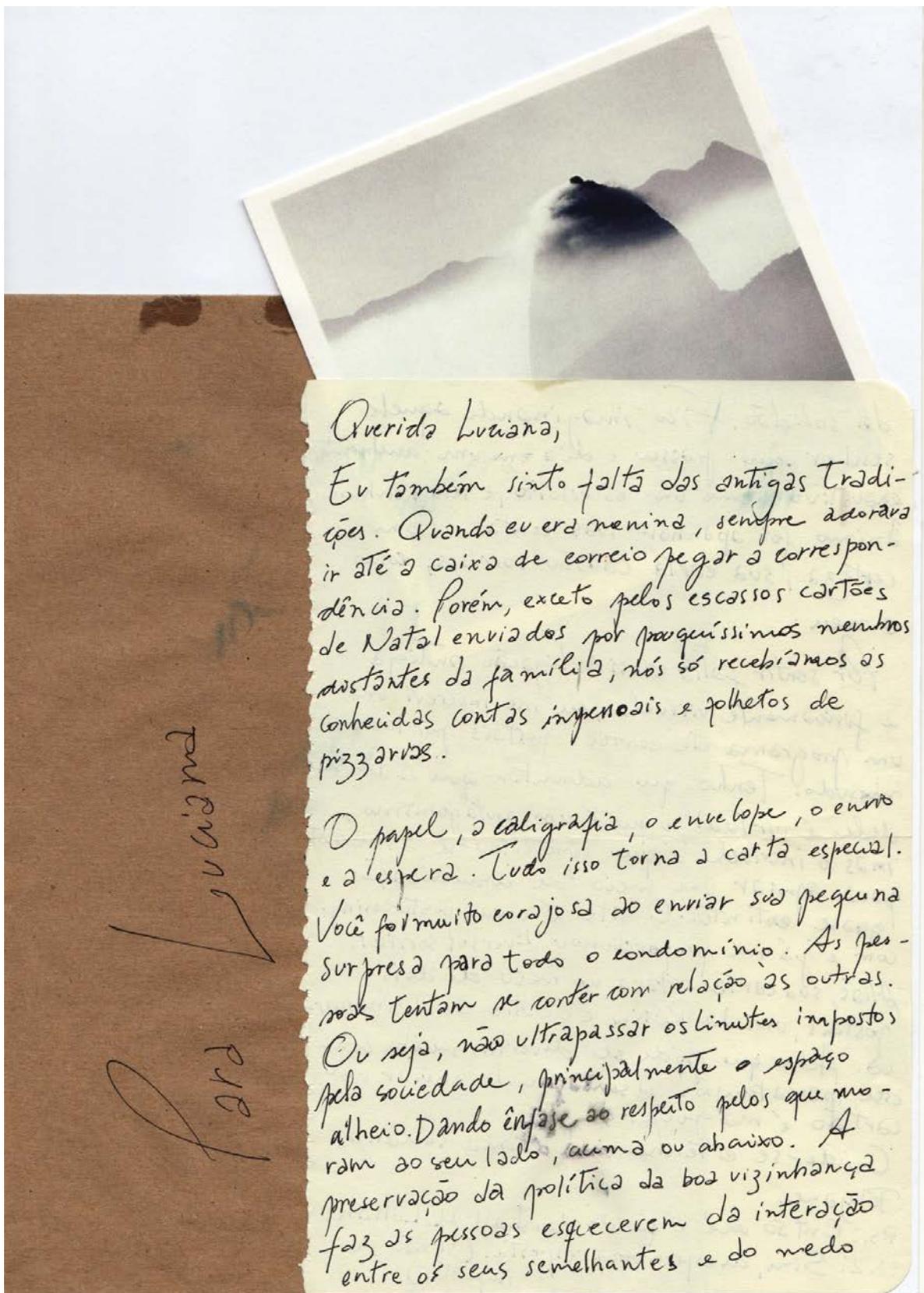
Fonte: Luciana Grizoti (2012).

Compreendi também que meu corpo poderia ter se incomodado, inicialmente, com a noção do erro e da rasura, pois somos treinados desde a infância para nos expressarmos “corretamente”, de forma linear, limpa e de sentido racionalmente estruturado. Decidida a não mais obedecer totalmente estas regras, continua a tensão de como expandir a espacialização da escrita na minha produção artística.

As respostas foram chegando pela caixa do correio, através do porteiro, em cima do tapete da porta de entrada da minha casa, e eu não as respondi. Possuía o prazer de imaginar como as pessoas eram a partir das suas histórias, da caligrafia, do tipo de papel usado. O primeiro trabalho que me fez descobrir o gosto pela imaginação, por escrever histórias e estar imersa em memórias

Utilizei todos os documentos gerados pelo *O meio e a mensagem são a mensagem* para ampliar a ação que já se mostrava bastante semelhante ao *voyeurismo*. Através da prática mental de imaginar como eram essas pessoas, pude escolher o meio de representação dessas pessoas; escolhi a fotografia, sobretudo as imagens que não foram feitas por mim. Prefiro observar as fotografias que estão dispostas pelo mundo, e as memórias que podem contar, do que produzir as imagens. Talvez seja mais confortável estar no lugar do observador do que do produtor, assim como parece sentir Roland Barthes e Susan Sontag.

Figura 21 – Carta recebida.



Fonte: Luciana Grizoti (2012).

Foto 22 – O meio e a mensagem são a mensagem. Exposição Anotações.

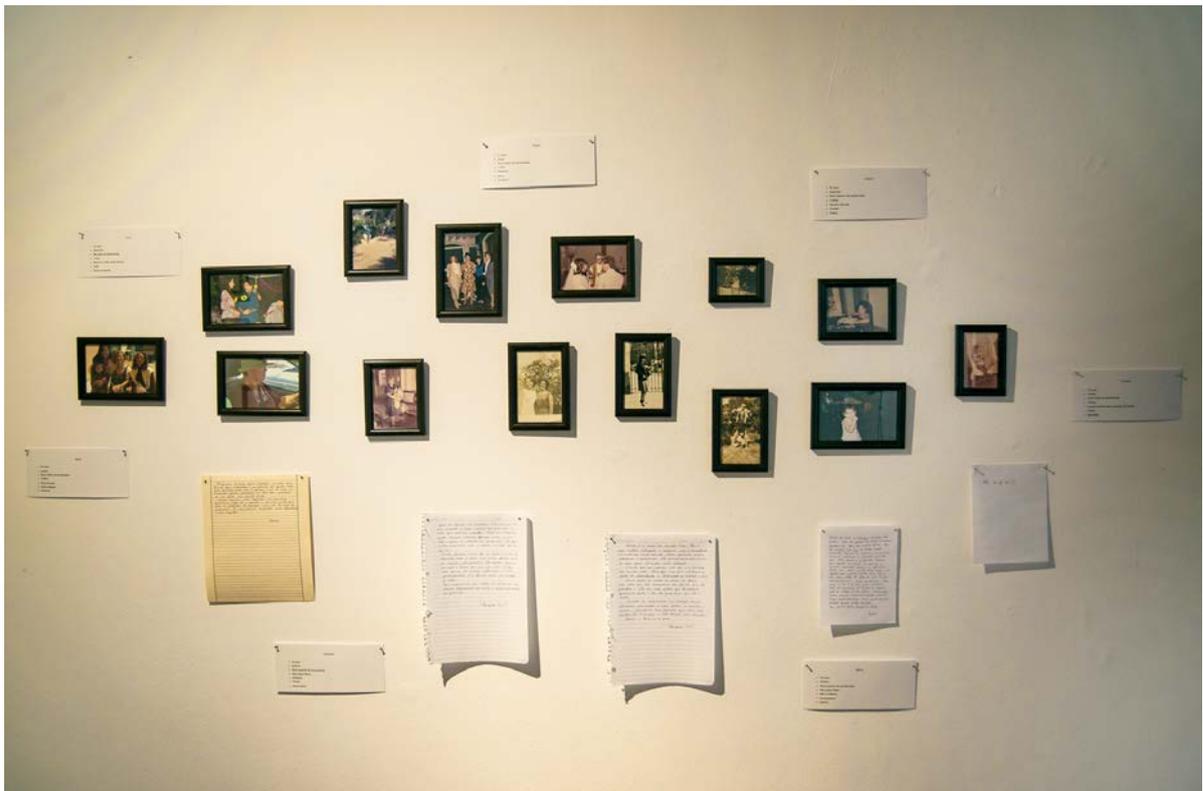


Fonte: Luciana Grizoti (2012).

É importante salientar que esta proposta teve início no curso Meios Múltiplos, ministrado por Suzana Queiroga na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2012); e que na montagem expositiva, como mostrada na foto acima, nenhum remetente foi revelado. Montei todos os papéis de maneira que todos os nomes ficassem ocultos.

Portanto, após a realização desta etapa, pude criar a obra *Realidade em devaneio*, onde a partir das cartas que recebi, escrevi, inter-relacionei as histórias, inventei histórias, troquei os nomes, criei personagens. Adquiriti uma fotografia para cada personagem, amigos cederam fotos de seus familiares e comprei fotografias em feiras de antiguidade. Sempre buscando o estereótipo que imaginava para cada um. É principalmente nesse lugar que identifico a postura de *voyeur* contemporânea, estimulada pelo anonimato na procura de estereótipos.

Figura 23 – Realidade em devaneio. Detalhe.



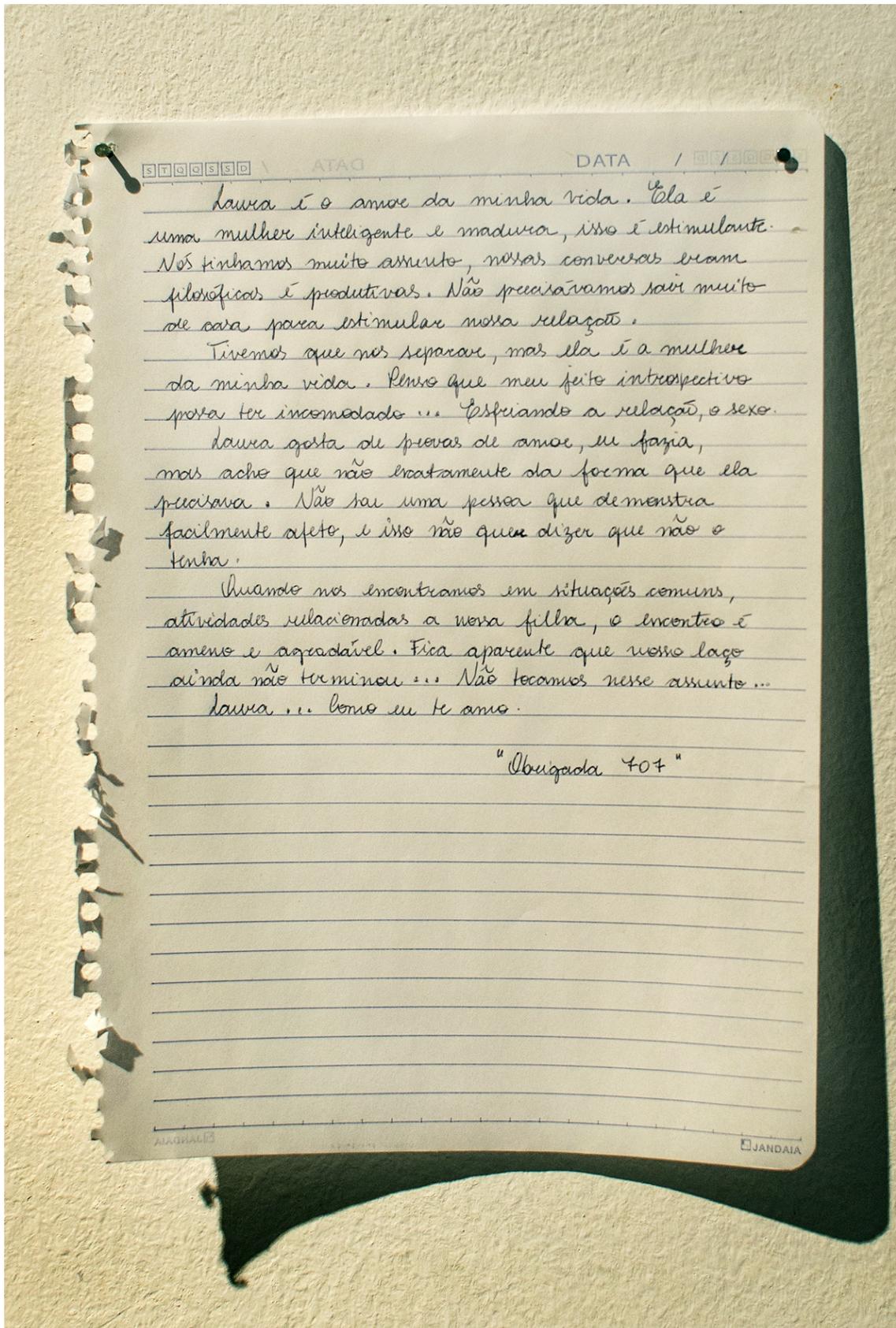
Fonte: Pamella Kastrup (2018).

Figura 24 – Realidade em devaneio.



Fonte: Pamella Kastrup (2018).

Figura 25 – Realidade em devaneio. Escrito



Fonte: Pamella Kastrup (2018).

Figura 26 – Realidade em devaneio. Moldura.



Fonte: Pamella Kastrup (2018).

As imagens de *Realidade em devaneio* apresentadas nesta pesquisa, foram realizadas na exposição *A partir da imaginação*, última vez que o trabalho foi apresentado.

Na situação expositiva em questão, eu deixei disponível em cima da escrivaninha papéis em branco, lápis, caneta, borracha e o carimbo do projeto *O meio e a mensagem são a mensagem*. Não poderia imaginar a quantidade de textos, desenhos, cartas, desabafos que o público deixou em cima do móvel. Enquanto artista e pesquisadora, sobrou-me a intensa reflexão de como as pessoas possuem uma necessidade de dividir suas intimidades. Digo necessidade, pois todos os textos, praticamente, possuem tom de confiança sem a companhia de assinatura. Acredito que este fator é um reflexo de como estamos nos relacionando ultimamente.

Figura 27 – Realidade em devaneio. Cartas do público.



Fonte: Pamella Kastrup (2018).

Figura 28 – Realidade em devaneio. Carta do público.

Mathus é o amor da minha vida.
 Acho que nunca vou me esquecer daquele dia.
 Dezesseis de outubro de dois mil e dezessis.
 Minhas mãos encontraram as suas.
 E meus braços se misturaram, como se e mais.
 Quantas vezes e palavras ainda ^{PRIMEIRA MENSAGEM SÃO A MENSAGEM} escutaremos.
 Em meus beijos inquieto.
 O mundo ainda não é o paraíso.
 Mas eu amo o seu paraíso, como a meu.
 Sentes, nesse futuro é música. } ^{AL}
 Escutamos, lado a lado. } ^{MIROSO}
 Por espaço e tempo } ^{MIROSO}

Fonte: Luciana (2018).

Apenas me resta ter a confiança que o público tenha visto que eu produzi

histórias a partir das cartas que recebi, que muitas vezes não é a inteira verdade, que produzi os textos.

Vendo a dimensão que este trabalho toma toda vez que entra em contato com o público, reflito que talvez eu deva apresentar para as pessoas do condomínio tudo o que produzi, os personagens que criei a partir deles. Sinceramente não imaginava a dimensão que este processo tomaria, será que vão gostar? Será que acharão uma invasão de privacidade? Porém, como disse, não expus a íntegra dos fatos. O trabalho tem este nome justamente pelo não comprometimento com a total realidade, é também devaneio.

Daqui para frente acredito que promoverei mais ações com o público estimulando a escrita, mas este ainda é um ponto futuro. Agora retomo as investigações teóricas acerca do voyeurismo.

O termo *voyeur* pressupõe observação sexual do outro, mesmo que não haja atividade sexual de quem observa. Não me reconheci nesse tipo de *voyeur* que busca na outra pessoa o objeto do seu desejo sexual, mas o *voyeur* que procura obsessivamente determinadas características físicas. Sanar essa necessidade adquirindo imagens é desapegar da autoria de imagens, sendo assim, não agindo como o *voyuer* produtor de imagem, mas como aquele que se põe a vasculhar seus personagens nas fotografias existentes.

No artigo *Pelo buraco da fechadura: o voyeurismo, a fotografia e a ruína*, Amanda Maurício Pereira Leite explicou que o *voyeur*, hoje, assume posições distintas daquela que é conhecido, como o anônimo que persegue e objetifica seu desejo sexual, e que é necessário pensar diferentes modos de existir. A autora diz assumir o risco e a ousadia de propor reflexões acerca do voyeurismo atreladas à fotografia.

Para a autora, no primeiro momento, o *voyeur* é aquele que age no anonimato; no segundo momento pode ser observado em ação como aquele que elege uma cena para examiná-la por diferentes perspectivas, questionando o sentido dado ao *voyeur* como aquele que apenas espreita na clandestinidade. “Observamos a ação do *voyeur* como aquele que pode eleger uma cena (neste caso, fotografias) para examiná-la por diferentes perspectivas.” (LEITE, 2013, p. 1).

Portanto, na contemporaneidade vive-se um voyeurismo autorizado, onde

imagens pessoais são examinadas cotidianamente em redes sociais, câmeras de vigilância, etc. Esse sentido de autorização não diz respeito ao direito do uso de imagem concedido, mas a autorização dada socioculturalmente onde a divulgação e manipulação das imagens tornou-se um hábito. Configurando, dessa maneira, um *voyeur* que olha, e que em algumas vezes sabe que é olhado. Busca na intimidade do outro algo que pode ser pessoal, olha a cidade e seus acontecimentos.

Pode-se a partir do registro de um acontecimento, imaginar o fato acontecido ou emprestar novos significados à cena. As leituras avançam e se multiplicam a partir do fragmento congelado de uma fotografia. Dessa forma, o sentido anterior dado sobre o *voyeur* vai descontinuando, tornando seu gesto mais aberto e plural de acordo com as possíveis leituras dos fragmentos, que para Walter Benjamin são chamados de ruína.

[...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós [...] O observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (LEITE, 2013 apud BENJAMIN, 1994, p. 94).

A ruína Benjaminiana entra como ponte para as possíveis analogias, temporalidades, espacialidades e dialéticas de passado/presente, memória/esquecimento como contingência das imagens, referenciando aqui objetivamente os pensamentos de Roland Barthes, ou a necessidade de imaginar proposta por Georges Didi-Huberman que expõe a existência da imagem-lacuna. O desafio da ruína de Benjamin é cavar e reconstruir um acontecimento ou objeto em si (no caso, a fotografia).

O *voyeur* escava a foto, busca sensações e referências para poder reconstruir ou construir histórias. Essa ruína deixada pelo fragmento da imagem ultrapassa qualquer certeza do que tenha ocorrido no ato de tê-la fotografado, pois o que fica são os rastros.

Entre *flâneur* e *voyeur*, ou na “voyeurância” (termo cunhado pela Profa. Dra. Maria Moreira a partir das ações que desenvolvo), no meu processo artístico, busco não mais apenas as histórias que das imagens podem emergir, por isso retorno a

falar sobre os Vestígios. Estes também são compostos por objetos, que também contam suas histórias individuais e coletivas. A vontade aqui é realizar com esses objetos a mesma atitude que reproduzo frente a uma fotografia de maneira investigativa, criativa e observadora.

Refletir sobre a errância e as ações do *voyeur* é, em maioria, pesquisar os estudos realizados pelos europeus que foram os primeiros a pensar criticamente estas questões. Porém, enquanto artista e pesquisadora brasileira, me aproximo da cultura europeia somente através de pesquisa, eu não faço parte dessa cultura.

Portanto, trago para esta pesquisa o João do Rio, por ele ser brasileiro, mas também por ler seus textos desde 2012. Realizei muitas pesquisas sobre a Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro a partir da função de Arte educadora no Museu de Arte do Rio. Somos brasileiros, cariocas, e apesar da lacuna temporal entre nós, compartilhamos muito mais semelhanças do que possuo com a Paris apresentada em tantos livros. João do Rio, contemporâneo a Walter Benjamin, foi um *flâneur*.

Nas suas errâncias, diferente de Edgar Allan Poe e Baudelaire, João do Rio se misturava, ou não, na multidão/massa, não possuía a vontade de ser invisível, pois ele era um jornalista que publicava seus contos e observações nos jornais que trabalhou. João do Rio gostava de andar pelas ruas, amava declaradamente a rua:

A rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! Em Banarés ou em Amsterdão, em Londres ou em Buenos Aires, sob os céus mais diversos, nos mais variados climas, a rua é agasalhadora da miséria. Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua abre para outra rua. A rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte. (JOÃO, 2008, p. 29).

É notório o amor de João pelas ruas, o jornalista inicia o livro *A alma encantadora das ruas* dizendo: EU AMO A RUA. Assim mesmo em letras garrafais. O que mais posso dizer sobre João? Todos os autores da *flâneurie* não poderão negar que João do Rio é um verdadeiro, e um dos primeiros, praticante da errância na cidade do Rio de Janeiro.

Nas minhas caminhadas pela cidade, não busco a tarefa desempenhada pela fisiologia moderna, ou pela tarefa de mostrar para uma parte da sociedade as

peças e áreas que são marginalizadas, assim como fez João do Rio na Zona Portuária. Para mim, a rua é o espaço de ir e vir, não possuo intenção de criar artisticamente nesse espaço, o que é fortuitamente semelhante à vanguarda moderna surrealista, pois a presente pesquisa artística não é feita para, e nem com, a rua, mas simplesmente pela rua estar no meu cotidiano e possuir inúmeras memórias.

Pareço não possuir poder de escolha consciente sobre o que está acontecendo: deslocamento de tempo, encontros extracorpóreos, encontros sem marcação prévia. Os Vestígios parecem simplesmente parar meu corpo, direcionar minha visão, sentidos, pensamentos; e quando os vejo, imediatamente sei o que fazer. Absolutamente tudo o que acontece, parece estar na iminência.

Mas, dizer que esta colocação basta é ignorar a potência de cada objeto, sua voz, ignorar toda a carga histórica que acompanha, e o olhar previamente sensibilizado capaz de destacá-lo em meio a tantos artefatos dispostos pelas ruas.

Nesse momento retorno a Duchamp. Em uma passagem do livro *Marcel Duchamp*, Paulo Venâncio Filho destaca um texto escrito por Duchamp em que o artista reflete sobre a escolha de cada *ready-made*:

Os meus *ready-mades* não têm qualquer relação com o *objet trouvé*, pois este é completamente submetido ao gosto pessoal. É o gosto pessoal que decide que determinado objeto é único e belo. A diferença importante é que a maior parte dos meus *ready-mades* foi montada com objetos fabricados em série e outros iguais podem ser feitos, o que aconteceu em alguns casos para se evitar o culto pelo único, pela Arte com 'A' maiúsculo. Considero o gosto, bom ou mau, o maior inimigo da arte. No caso dos *ready-mades*, procurei manter-me afastado do gosto pessoal e ficar inteiramente consciente do problema. O resultado foi que, num período de quase cinquenta anos, só fiz um pequeno número de *ready-mades*. Se tivesse produzido dez diariamente, a idéia teria sido destruída, pois pelo simples fato de produzir em grande quantidade surge imediatamente o gosto pessoal. Acrescentando aos meus *ready-mades* o mínimo possível, procuro conservá-los puros. É evidente que tudo isso mal dá para sustentar uma discussão transcendental, pois muita gente pode provar que estou errado, bastando para isso dizer que escolho um objeto entre outros e que assim estou impondo algo do meu gosto pessoal. Repito que o homem não é perfeito, mas pelo menos tenho tentado permanecer tão imparcial quanto possível, e não penso por um instante sequer que essa tarefa tenha sido fácil. (FILHO, 1986, p. 72).

Não construo com os objetos que destaco a mesma relação estabelecida por Duchamp, pois são universos completamente diferentes, mas parece coexistir a

mesma tensão na escolha dos objetos, a tentativa de discernir até onde escolhemos ou somos escolhidos pelos objetos que capturamos.

Neste momento, o que estou e o que faço se misturam entre o que entendo sobre as práticas de errância, que tantas vezes citei, então falarei um pouco sobre elas a partir da Paola Berenstein Jacques. A autora, no artigo *ERRÂNCIAS URBANAS: a arte de andar pela cidade*, conversou de forma muito suave sobre as nuances do que é errância no decorrer dos registros da história e nos processos artísticos em três momentos:

O primeiro momento, flanâncias, corresponderia principalmente à criação da figura do *Flaneur* em Baudelaire, no *Spleen de Paris* ou no *Les fleurs du mal*, que foi tão bem analisada por Walter Benjamin nos anos 1930. (...). O segundo momento, deambulações, corresponderia às ações dos dadaístas e surrealistas, às excursões banais urbanas por lugares banais, às deambulações aleatórias organizadas por Aragon, Breton, Picabia e Tzara, entre outros, que desenvolvem a ideia de *Hasard Objectif*, ou seja, da experiência física da errância no espaço real urbano que foi a base dos manifestos surrealistas (...). Já o terceiro e último momento, derivas, corresponderia ao pensamento urbano dos situacionistas, uma crítica radical ao urbanismo, que também desenvolveu a deriva urbana, da errância voluntária pelas ruas, principalmente nos textos e ações de Debord, Vaneigem, Jorn e Constant. Tanto Baudelaire quanto os dadaístas e surrealistas, ou ainda os situacionistas, estavam praticando errâncias urbanas – e relatando essas experiências através de escritos ou imagens explícita ou implicitamente críticas – em uma cidade, Paris, mas em três momentos distintos. (JACQUES, 2005, p. 22).

Os pensamentos de Paola Berenstein são esclarecedores para entender de forma quase didática, e linear, as raízes das ações que desenvolvo, embora eu não me enxergue linear; pois me vejo de forma bastante aproximada aos surrealistas, Antonin Artaud, bem como muitos artistas da arte contemporânea.

Não posso dizer que olho a cidade com o olhar ingênuo de descobrimento, não posso dizer que utilizo as ruas para modificar minhas experiências nela ou problematizar suas questões políticas. Para a coleta dos Vestígios, as ruas estão enquanto caminho de encontros.

Mais uma vez retomo Marcel Duchamp, assim como Paulo Venâncio Filho afirma no seu texto, seus pensamentos parecem poder ser costurados em diferentes estágios da presente pesquisa, da mesma maneira que Duchamp costurou-se na história da arte sendo tão vanguarda que possuiu um lugar único. Neste lugar está

alguma identificação entre Antonin Artaud e Marcel Duchamp, pois ficou nítido que ambos construíram seu lugar na história de forma mais vanguarda que as vanguardas da época, destacando-se das mesmas, e muitas vezes ficando à margem do circuito artístico.

Neste momento é inevitável destacar, a partir do artigo *INFRA-MINCE ou um murmúrio secreto*, escrito por Patricia Dias Franca-Huchet, a seguinte colocação que evidencia a intensidade de Duchamp, e sua diferenciação ao demais artistas da época, tanto que foi o precursor da arte conceitual:

A imaginação junto ao nada, ao quase nada, nos faz refletir, pensar, indagar. Implica formações de imagens, contemplação e a percepção de procedimentos visuais e plásticos. Acredito que aí está Marcel Duchamp, na exigência do cotidiano da vida, na brincadeira que podemos fazer, nos erros que podemos cometer — erros de apreciação, de compreensão das coisas na busca do entendimento de si mesmo e, sobretudo, no encarar uma prática artística que não seja simplesmente cercada de intenções formais, tentando encontrar um espaço onde o mistério traga algo a acrescentar, algo que não seja imediatamente visível. Falamos de uma obra jubilatória. (FRANÇA-HUCHET, 2015, p. 41).

Infra-mince, é uma coletânea de notas realizadas pelo artista, evidencia sua vanguarda em relação no modo como construía o pensamento artístico, sobretudo na linguagem, englobando a esfera sensorial no jogo de palavras. Encontro aqui outro artista que trabalhou a relação entre visualidade e as palavras propriamente ditas, e o sentido que estas podem ter diferentemente do pensamento racionalmente linear do discurso. Abaixo segue sua primeira nota:

Nota nº 1 O possível é um *Infra-mince*. A possibilidade de muitos tubos de cores devirem um Seurat é a “explicação” concreta do possível como *Infra-mince*. Possível implicando um devir — a passagem de um ao outro tem lugar no *Infra-mince*. Alegoria sobre o “esquecer”. (FRANÇA-HUCHET, 2015, p. 43).

A nota nº 1 está imbuída de significados sobre a plástica de Seurat, onde um complexo de pequenas pincelas formam uma figura, mas, sobretudo, na forma de escrever que torna-se ela mesma um *Infra-mince*; ou seja, uma escrita que abre um campo para diversas interpretações e imaginações. Duchamp inaugura uma nova forma de se comunicar, pensa a plasticidade da palavra.

Nós, humanos, temos uma linguagem falada, que é ao mesmo tempo lógica e simbólica, gramatical, mas as palavras podem parecer dizer outras coisas que parecem dizer. Por exemplo, a natureza, os acontecimentos com os quais nos deparamos — um rosto, uma flor, uma árvore, um animal — tudo isso como linguagem muda que nos conta e inspira histórias. Linguagem muda não quer dizer que seria o non-sens, mas antes de tudo que é uma história que cabe a nós decifrar e perceber a dimensão poética em nossa relação com a realidade. Assim, parte da nota n° 1, “o possível implicando um devir — a passagem de um ao outro tem lugar no Infra-mince”, nos integra a toda uma contingência de futuros possíveis, uma tênue percepção da superfície [pictural]; “a fenomenologia do Infra-mince seria uma fenomenologia do afloramento” (Didi-Huberman, 1997, p.167). O infra-mince poderia ser entendido como fragilidade, no entanto nos parece de uma grande exigência sensitiva e intelectível, pois é algo essencial e pontiagudo, que toca em questões essenciais do processo perceptivo. (FRANÇA-HUCHET, 2015, p. 45).

Yoko Ono é também uma artista conceitual da década de 1960, reconhecida por suas ações performáticas, mas também utiliza na produção artística o jogo de palavras quase em todas as suas obras, e constrói proposições que conduz quem frui sua obra a realizar diversas ações no espaço expositivo.

Em 2016, no MALBA – Museu de Arte Latino americano de Buenos Aires – pude experienciar os trabalhos na exposição *Dream come true*, e é impressionante a capacidade de interação que o corpo pode estabelecer junto a uma obra de arte.

A artista utilizou diversos meios para escrever palavras e frases, estas ficavam expostas nas paredes, através de carimbos, *outdoors*, entre outros. Sempre em forma de instruções que instigavam os visitantes. Esta abrangência de comunicação é estabelecida pra que sua obra tenha maior alcance, é um compromisso político da artista. Importante dizer que as instruções colocadas por Yoko Ono sempre tinham um apelo de reflexão e ação social.

Figura 29 – *Ríndete a la paz.*



Fonte: (DISUP, 2018).

Figura 30 – *Repara con cuidado. Mientras lo haces, piensa en el mundo.*



Foto Fonte: (DISUP, 2018).

A arte de Yoko Ono não está relacionada diretamente com o jogo de palavras *Infra-mince* desenvolvido por Duchamp. As palavras para Yoko estão intimamente ligadas com a capacidade de ação, mas também estimula o jogo imaginativo promovido através da escrita, das ações, como é o caso da obra exposta acima. A

artista propõe que enquanto cola-se cacos de pratos quebrados, devamos imaginar reparando mundo. Não conseguiríamos retratar a infinidade de imagens e memórias produzidas mentalmente por pessoa durante o processo.

Memórias. Poderia escrever uma biblioteca de possibilidades entre imagem e texto, porém, nem todas as possibilidades ligam-se diretamente as produções artísticas que concretizo. Neste sentido, sempre obtive inspiração nas obras de Sophie Calle, a artista não utiliza a escrita manual, restringe-se a letras digitadas, então neste momento deixo um pouco de lado as questões trazidas por Antonin Artaud, e me debruço apenas nas potências imaginativas atreladas à memória de alguns artistas contemporâneos que me inspiram.

Sophie Calle utiliza a relação entre imagem e escrita de maneira que esta pode ser exposta nas paredes de uma exposição, quanto em livros publicados. Também pude estar na sua exposição *Cuide de você*, no MAM – Museu de Arte Moderna da Bahia – da cidade de Salvador em 2009, a área expositiva estava repleta de texto e fotografias emolduradas do teto ao chão, contavam as possíveis histórias do término de um relacionamento.

A artista recebeu uma carta do ex-companheiro, que ao terminar a escrita, disse: cuide de você. Para Sophie, esta recomendação foi enigmática, então convocou diversas mulheres na intenção que estas escrevessem para ela o que achavam dessa situação, bem como imaginavam ser este homem. Entendo esta ação artística como uma maneira de Sophie Calle desvendar um mistério da sua vida, e assim a artista parece desenvolver a maioria dos seus trabalhos, trabalhando memórias pessoais e outras vezes relacionando-se com a vida de outras pessoas.

Entre os textos que fizeram parte da exposição, está o de uma assistente penitenciária:

Com x. prisioneiro

Acredite-me, essa carta é um maravilhoso símbolo de confiança, respeito e amor. Esse homem tem uma imagem positiva de você e isso deve ajudá-la a ter uma confiança de volta e a recuperar a autoestima perdida pelo fato de você estar na prisão.

Aconselho você a guardar essa carta que, eu recomendo que você a leia novamente sempre que a tristeza dominá-la.

Outro texto escrito por uma especialista da ONU em direitos da mulher:

Aff...

Leia-se que a assistente penitenciária e a especialista da ONU respondem Sophie Calle de formas distintas. A primeira escreveu a partir do seu contexto de vida, a segunda apenas escreveu uma interjeição. Sendo assim, a exposição foi composta por uma variedade de histórias e imaginações, em um misto de realidade e ficção, acompanhadas de fotografias das supostas 107 mulheres que participaram do projeto.

Figura 31 – Cuide de você. Detalhe.



Fonte: (VÍDEO BRASIL, 2018).

Figura 32 – Cuide de você.



Fonte: (VÍDEO BRASIL, 2018).

Sophie também escreveu diversos livros, sua escrita sempre dialoga com as produções em artes visuais. Destaco *Histórias Reais*, único livro lançado em português, onde a artista mistura fotografias de objetos, de lugares, partes do seu corpo, cartas etc. Sempre contando histórias pessoais a partir das imagens.

É interessante perceber que se torna impossível saber se as memórias contadas por Sophie Calle realmente aconteceram, se as inventou ou se a artista mistura a realidade com ficção. Parece que Sophie Calle também trabalha nas lacunas e contingências das imagens, fazendo retornar aos conceitos estruturais da presente pesquisa, entre Roland Barthes e Georges Didi-Huberman.

Figura 33 – *Histórias reais*.

Fonte: (LAFABRICA, 2018).

Apresentados diversos exemplos de artistas e pensadores que tenho pesquisado ao longo do tempo, estes que compõem um acervo de inspiração, acredito aproximar do final desta etapa dissertativa. Única coisa necessária, antes de mostrar os Vestígios, é o último trabalho artístico que realizei, até o presente momento. Chama-se *O Hotel que não existe mais*, e também integrou exposição *A partir da imaginação*.

É composto por três partes que derivam de um álbum antigo de fotografias. A produção consistiu em extrair as imagens e escrever nos espaços vagos a partir da extração das fotografias, escrevi aquilo que imaginei ser as histórias que compuseram a memória da viagem de um casal.

Figura 34 – O hotel que não existe mais. Álbum.



Fonte: Luciana Grizoti (2017).

Após a produção do álbum, montei um caixa de madeira que guarda todas as imagens retiradas do mesmo.

Figura 35 – O hotel que não existe mais. Caixa.



Fonte: Luciana Grizoti (2017).

Figura 36 – O hotel que não existe mais. A partir da imaginação.



Fonte: Luciana Grizotti (2018).

Assim como em *Ultraútero*, *O hotel que não existe mais* também é acompanhado por um áudio com a minha voz narrando o texto escrito por todo o álbum. O áudio pode ser escutado no *youtube* através do link https://www.youtube.com/watch?v=JYi8_3r0KAg, mas segue abaixo o texto por extenso:

Em uma cidade chinesa, talvez um bairro em São Francisco, não estava muito frio, ela posou virada para seu lado direito com a sacola na mão, um casaco leve e vermelho. Em frente ao carro naquela rua chinesa. Na porta da Kundus Gallery, toda de preto. Na esquina, no prédio com arquitetura interessante, na loja. A esquina toda vermelha. O hotel que não existe mais. Nas flores. Não existe mais. Ela realmente gosta de vermelho. No bondinho, mas em outra tarde de sol resolveram cruzar a ponte para conhecer mais a cidade. Acharam o lugar muito

curioso, pois era meio china e norte-americana. Não sabiam mais se era um sonho ou um cenário de filme. Naquele poste. A ponte. A esquina toda verde. Far east cafe restaurant. As pessoas. E finalmente ele deixou registrar. Os óculos. O terno cinza. O prédio verde. E muito carinho por tudo que é verde e vermelho. O telhado vermelho, na janela do carro azul, encostada no carro vermelho, parada na escadinha vermelha. As árvores. Na vez dela, escolheu o lago em frente ao prédio modernista. Eles gostavam muito de arquitetura. Gostavam, gostam. Eu não sei mais sobre o tempo. O prédio azul bebê. O nada. Em frente ao Buda que existiu. Os olhos que levaram a conhecer um grupo de crianças uniformizadas que passavam em uma espécie de passeio escolar. Na ponte vermelha. Estava acompanhada por dois olhos chineses. O mesmo prédio. Eles passaram pelo portal e... O mesmo Buda. Chegaram na mesma ponte vermelha. Novamente eu não sei mais sobre o tempo. Repararam que é sempre tudo muito parecido, não importa quando, mesmo o tempo não sendo linear, mesmo os espaços encontrados sem imagem. Os Budas. O que marca mesmo este lugar é o vermelho. As escadas e os olhos puxados. Ele até esqueceram que estão em um bairro quase São Francisco. Perceberam que estão no quase Havaí. Simplesmente é um ônibus de viagem. Cruzaram a ponte de carro, mas... Estrada cheia de coqueiros. Árvores. Ele em frente às árvores. Shopping center. Ela em frente à escada. Ele na árvore. Horizonte vertical. Um baixo e um violão tocam o Havaí acústico. A praia vertical. Ele anda. Ela deitada na cachoeira artificial. Mais coqueiros. Ela sempre de verde. Terra cor de barro. Paisagem. Do alto de prédio viram 28 pessoas deitadas nas 28 esteiras da piscina. One way. As bolsas de couro e palha. Um Havaí quase certo.

Por último, filmei a minha ação de retirada das imagens do álbum e produzi um gif artístico, intitulei de *O hotel que não existe mais, ainda*, que participou da mostra *Gifformance* no Rio de Janeiro, São Paulo, Uruguai e Bélgica. Porém, sua última apresentação também foi em *A partir da Imaginação*. O gif pode ser conferido no *youtube* através do link <https://www.youtube.com/watch?v=sREArc55Org>, mas abaixo segue um recorte do vídeo:

Figura 37 – O hotel que não existe mais, ainda.



Fonte: Luciana Grizoti (2017).

Agora preparo para efetivamente mostrar os Vestígios. É importante dizer que quando ganhei o parafuso da perimetral do Rio de Janeiro, comecei a entender melhor o valor do meu trabalho e o lugar que a memória alcança na minha vida. O parafuso não será o primeiro a ser mostrado, a ordem apresentada não será cronológica. Passou, primeiramente, por Maria que foi a mediadora de memórias.

3 VESTÍGIOS

Antes de começar, uma memória

Eu estava com a mão meio trêmula, segurava uma caneta de tinta preta, eu lembro exatamente da sensação de insegurança que sentia. Sozinha naquela enorme praça vazia feita toda de concreto, uma dessas praças centrais de cidade essencialmente urbana, eu me abaixei, e com a caneta na mão esboçava traços igualmente trêmulos. Traços finos e tímidos. Nesse exato momento, uma mulher, não conseguia vê-la, mas sabia que era mulher pela sua energia, encostava nas minhas costas, e guiava minha mão e meu movimento.

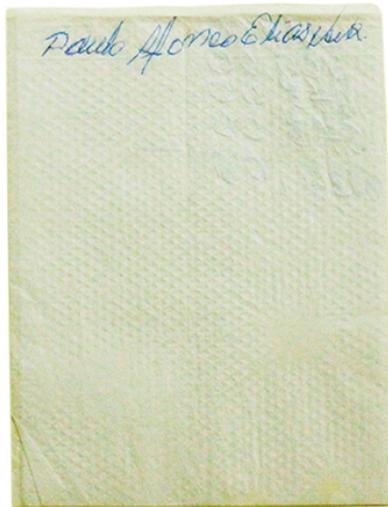
Assim que encostou em mim, começamos a deslizar em alta velocidade por toda a praça. Enquanto deslizávamos, a caneta na mão, guiada por nós, riscávamos cada vez mais forte e mais rápido o chão. O risco preto rapidamente se tornou uma grande listra preta. Eu, com o auxílio dela, escrevi e risquei todas as paredes daquele sítio urbano.

Tudo isso passou antes dos escritos que apresento nestas páginas, antes de muita coisa relacionada às artes que, atualmente, produzo. Mas, há anos ouço que possuo muita semelhança artística com essa mulher. Antes de muitas dessas coisas, ouvia recomendações de que a conhecesse. Que maravilhosa surpresa foi a minha quando seu livro me disse quem é você, e que seria você, e que devo respeitar, ouvir, aprender. Quando receber este texto, saberá que falo de você, Leila.

Foto

De onde eu vim tudo era liquidamente denso, mergulhada nas memórias da minha mãe, eu sei que alguma coisa foi transportada para mim. Foi o cordão que ligou, foi ultraterino, foi a música que ouvia, a lágrima que chorava, a mãe que faltava, o abraço que não veio, o beijo sem amor, a filha que veio primeiro, o marido que se foi, o Chico Buarque, o Gonzaguinha, a feijoada antes de nascer, o bom gosto, o gosto pelo dispensável, o cinema preto e branco. A mulher que parece ser a mais forte de todo o seu tempo, mas escapa de si mesma através dos seus dedos que seguram os seus sonhos. E sonha, tem medo, tem tudo, às vezes nada.

Assinatura



O meu pai era um quadro, nele sua assinatura completa: Paulo Afonso Elias Neves. Sempre me contaram que ele era artista. Como eu. Curioso em um quadro pintado o reconhecimento pela assinatura do seu nome. Essa é sua identidade, seu testemunho de existência quase oculta para mim. Nunca vi sua arte.

Búzio



Búzio é a concha de algum animal que nadou pelas águas de alguma praia, já foi moeda de troca, e tem um alto poder divinatório quando usado em jogo pelas religiões de origem africana. Curioso esbarrar com esse objeto na Pequena África. Sua casa. Assim como aportaram milhares de Africanos escravizados para encontrar sua segunda morada, a mais sofrida morada.

Como aquele objeto pode parar encostado em um tronco de árvore, chafurdado na terra marrom escura, no meio da multidão, da chuva que caía na Praça da Harmonia, daquela dança animada?

O búzio foi o primeiro ser que encontrei na praça. Que histórias maravilhosas transmite do povo que morou pelo bairro, que cruzou os mares trazendo a lembrança do continente africano. Esse objeto é como um fóssil, assim como os ossos encontrados no cemitério dos Pretos Novos, ou os resquícius do Cais do Valongo covardemente apagados pelo Cais da Imperatriz, mas não conseguiram apagar.

Negativo



Também, na pequena África, aos pés da Ladeira de Madredeus, estava um negativo fotográfico que ainda não consigo entender sua existência, pois a sua imagem é composta de montanhas indecifráveis.

Concluo que para desvendar esse mistério, talvez seja necessário tornar o negativo positivo e descobrir suas cores. Mas, rapidamente desacredito que o ato de revelar as imagens seja o ato revelador de tantos mistérios.

Álbum



Um álbum fotográfico com 80 fotografias 10X15 no “Shopping chão” do bairro da Glória na cidade do Rio de Janeiro. Era noite. O álbum era a viagem de um casal. Não conheço o casal que esteve em algum país mistura de China e Europa, mas sei que aquelas imagens não eram mais importantes para os dois. Acho que o casal não existe mais.

Foto I

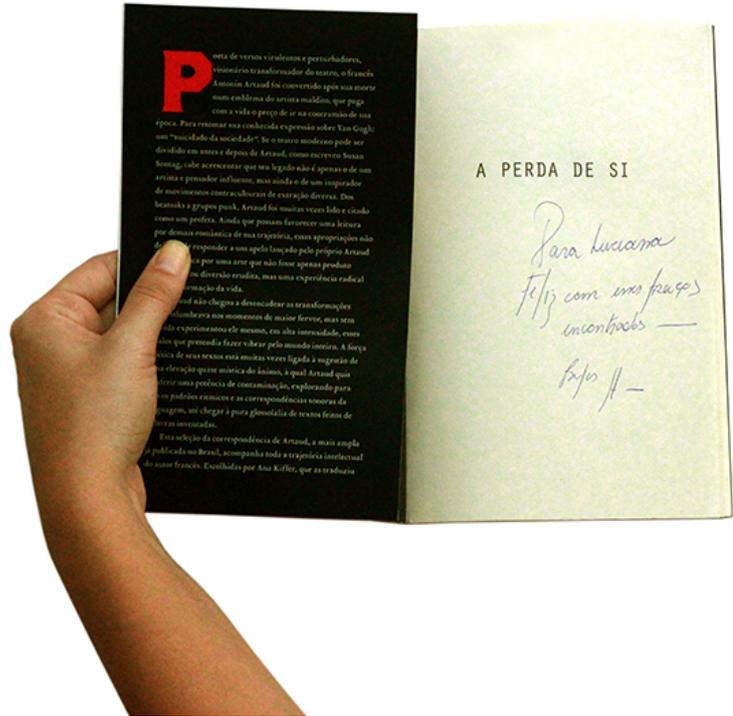
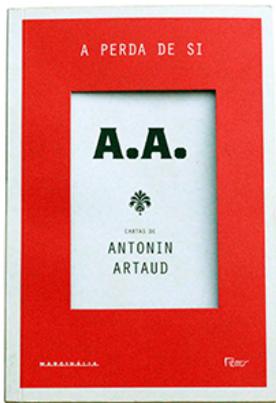
Buscando encaminhamentos para 2017, ali estava a imagem me esperando. Parecia um aviso, todas as coisas que Nadia tinha para me dizer sobre os planos de poesia.

Envelope

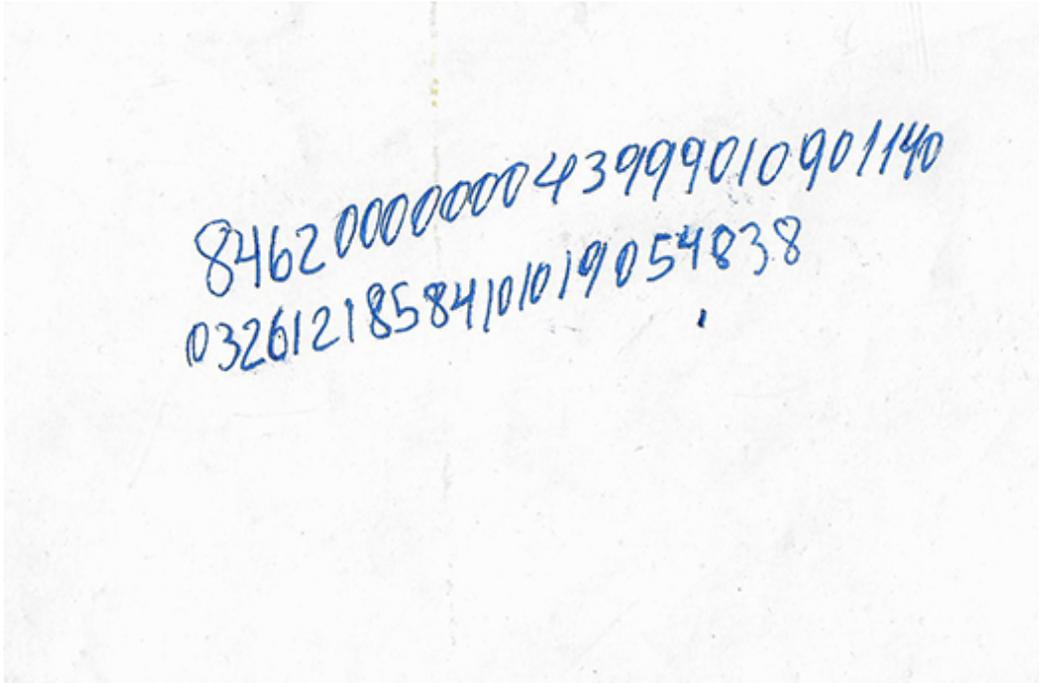


Faz tanto tempo, provavelmente ele carregou o documento até as Barcas.

Livro



Uma aparente coincidência em Botafogo.

Números

8462000000043999010901140
03261218584101019054838

Parafuso



Perimetral também pode ser uma ponte que não existe mais no Rio de Janeiro, não é, Maria?

Foto II

Antonio me disse que enquanto caminhava por alguma rua do Rio de Janeiro, não lembro mais qual era, me encontrou em alguma esquina. Antonio também disse que me reconheceu pelo sorriso, me presenteou com meu próprio sorriso cruelmente aéreo.

Folha



Caminhamos pelos mesmos lugares em tempos coexistentes. Quando Thaís voltou, trouxe para mim uma folha, provavelmente de *Puerto Madero*. Dessa mesma maneira foi como nascemos.

Pingente



Ficamos algum tempo sem comunicação, até que recebi a imagem do pingente. Aninha disse que me daria o objeto, que tinha lembrado de mim quando o encontrou no centro da cidade. Mas o pingente nunca chegará em minhas mãos. Aninha tem suas razões.

Parafuso I

Na praia de Itacoatiara, Luana me contou que havia lembrado de mim vendo aquele parafuso sem o corpo, ou seja, o parafuso possuía apenas cabeça que tinha uma espécie de aplicação azul translúcida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imaginei, e imaginando ainda há muita história para contar. Contingência. Lacuna.

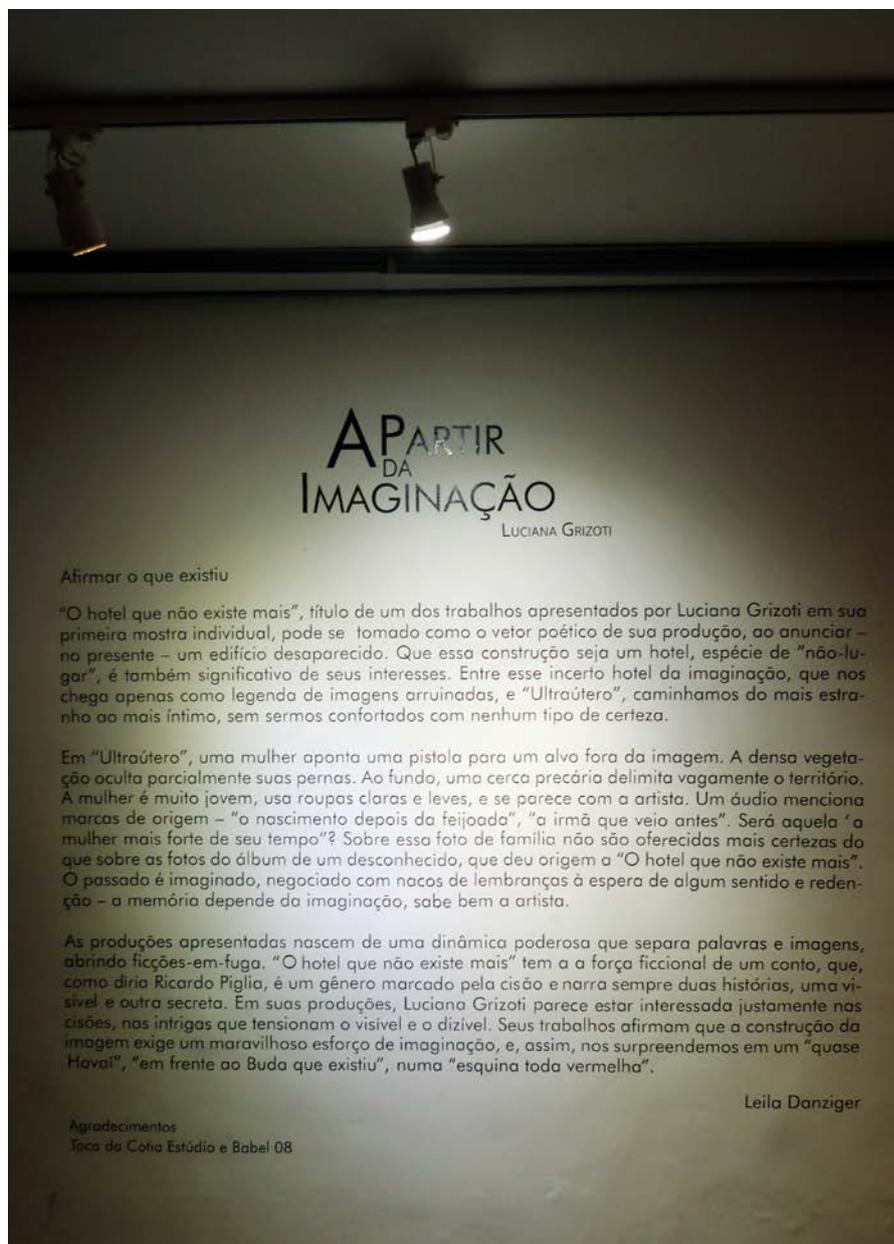
Caminhei, e caminhando ainda há muito caminho para caminhar. *Walk*.
“Voyeurância”. Deambulando. Flanando.

Nos escritos,
Na teoria,
Nas imagens-escritos,
Nos Vestígios.

DOSSIÊ A PARTIR DA IMAGINAÇÃO

Este é um dossiê de imagens, e tem objetivo de apresentar os trabalhos que compuseram a exposição, mas não foram apresentados no decorrer da dissertação. Neste momento, as imagens possuem a intenção de revelar, de forma geral, como foi a mostra.

Figura 38 – Texto realizado por Leila Danziger.



Fonte: Luciana Grizoti (2018).

Figura 39 – Plano geral.



Fonte: Luciana Grizoti (2018).

Foto 40 – Um corpo na biblioteca.



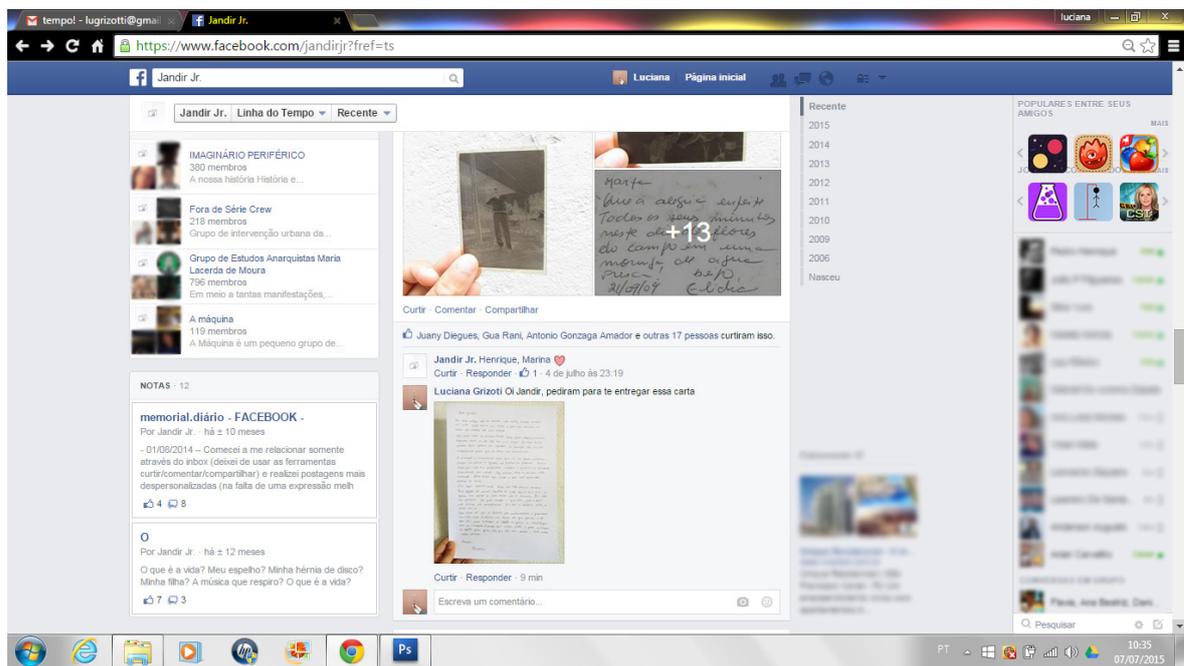
Fonte: Luciana Grizoti (2018).

Figura 41 – SN.



Fonte: Luciana Grizoti (2018).

Figura 42 – SN. Detalhes.



Fonte: Luciana Grizoti (2018).

Figura 43 – SN. Carta.

Caro Gandhi,

Com toda certeza você me conhece, mas talvez nunca tenha me visto. Visto assim em corpo, e por isso mesmo eu estou ali dentro da sua cabeça.

Você pode estar se perguntando como pode alguém acreditar alguma coisa se ela não tem um corpo. Às vezes busco pessoas que podem me ajudar, os amigos são muito importantes para que eu possa me comunicar.

A situação é importante para que eu me faça matéria, porque eu preciso te ajudar no processo de procura. Estou vendo que você tem publicado imagens e postagens no facebook procurando seus donos. Meu amigo, devo te aliviar neste momento. Devo dizer que tudo o que você guardou pertence a mim.

Vim aqui especialmente dizer que não precisa devolver. Esses objetos são apenas registros de tudo aquilo que vivi, e quem tem apego a essas coisas são os homens. Eu não sou precioso. Você pode rasgar e queimar, pois o que está comigo não desaparecerá. Eu sou a própria coisa, a coisa em si.

Mas como sei que os homens são materialistas e precisam reviver suas histórias em busca do que foram e do que são, pode entregar os objetos a quem se identifique com as imagens dizendo que nelas estão, e pode entregar os objetos para quem diz que são seus donos. Será uma nobre atitude.

Abraços,

Memória

Fonte:

Foto 44 – SN. Envelopes.

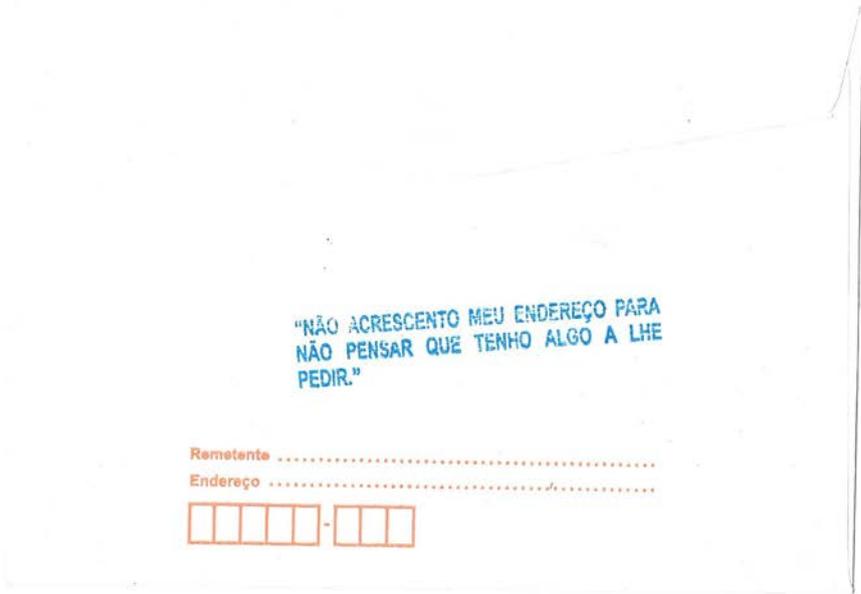
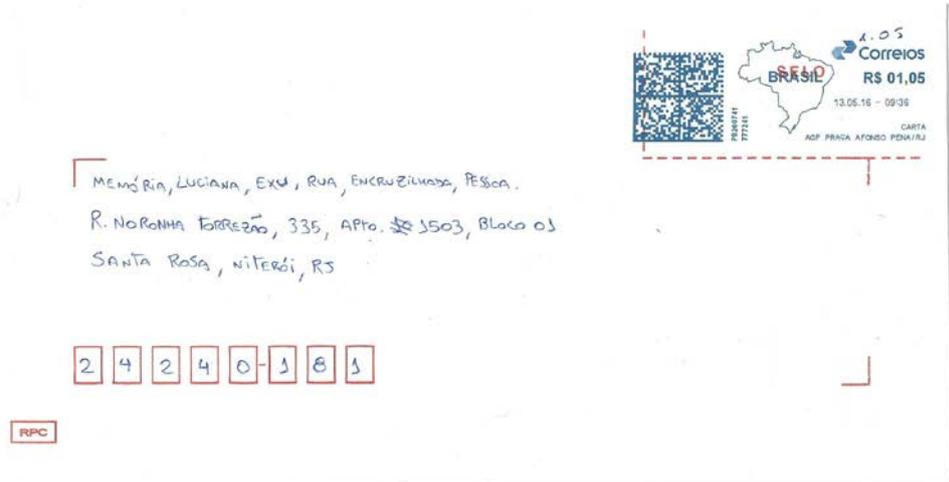


Figura 45 – Plano geral I.



Fonte: Luciana Grizoti (2018).

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Livro III. *Sobre a alma*. Trad. Ana Maria Loio. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- BERADT, C. *Sonhos no Terceiro Reich. Como que sonhavam os alemães depois da ascensão de Hitler*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- BARTHES, R. *A câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012
- BENJAMIN, W. "O Flâneur". In: *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad: J.C.M.Barbosa e H.A.Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRETON, A. *Nadja*. Trad: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- CALLE, S. *Histórias reais*. Trad: Hortencia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- CARERI, F. *Walkscapes. O caminhar com prática estética*. São Paulo: GGILI, 2006.
- COTT, J. *Susan Sontag. Entrevista completa para a revista Rolling Stone*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. *Revista Serrote*. São Paulo, 2013, n. 13, p. 98 – 133. Instituto Moreira Salles.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa, KKYM, 2012.
- FILHO, P.V. *Marcel Duchamp*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1986.
- FINGRMANN, S. *Fragmentos de um dia extenso*. [S.l.: s.n.], 1992.
- JOÃO, DO RIO. *A alma encantadora das ruas: crônicas* Org: Raúl Antelo. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- KIFFER, A. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2016.
- KIFFER, A. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Org: Ana Kiffer. Trad: Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- LAGE, A.S. A voz e o gesto nos desenhos de Antonin Artaud. *Revista Caligrama*. Belo Horizonte, n. 13, dez. 2018.
- CARVALHO, I.S. Memórias da Terra. *Revista Carbono - Sono, sonho e memória*. Rio de Janeiro, v. 3, jun. 2013. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/03-memorias-da-terra-ismarcarvalho/>. Acesso em: 10 jan. 2017.

JACQUES, P.B. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS (1). São Paulo, v.35, n.5, abr. 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>. Acesso em: 29 set. 2017.

JACQUES, P.B. ERRÂNCIAS URBANAS: a arte de andar pela cidade. Disponível em: <http://docs12.minhateca.com.br/103978323,BR,0,0,JACQUES,-Paola-Berenstein.-Erra%CC%82ncia-urbana---a-arte-de-andar-pela-cidade.pdf>. Acesso em: 29 set. 2017.

LAGE, A.S. Os cadernos de Antonin Artaud: escritura, desenho e teatro. *Sala Preta*. São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57414/60396>. Acesso em: 18 mar. 2018.

LEITE, M.P.A. Pelo buraco da fechadura: o *voyeurismo*, a fotografia e a ruína. *Leitura: Teoria e Prática*. Campinas, v.31, n.61, nov. 2013. Disponível em: <http://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/177/114>. Acesso em: 01 out. 2017.

POE, E.A. *O homem da multidão*. Porto Alegre, n. 2, fev. 2005. Disponível em: http://www.bestiario.com.br/12_arquivos/O%20Homem%20da%20Multidao.htmlhttp://www.bestiario.com.br/12_arquivos/O%20Homem%20da%20Multidao.html. Acesso em: 10 set. 2017.

PRENSA. EXPOSICIONES TEMPORARIAS. Disponível em: http://www.malba.org.ar/prensa_yoko/. Acesso em: 22 jan. 2018.

Sites:

<https://www.disup.com>

<https://www.hastac.org>

<http://www.lafabrica.com>

<https://www.pinterest.de>

<http://site.videobrasil.org.br>

<http://smell.ilcannocchiale.it>

<https://www.youtube.com>