



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

AMANDA NEVES DA ROCHA MOTA

DIÁRIOS VISUAIS SONOROS

Salvador/BA

2017

AMANDA NEVES DA ROCHA MOTA

DIÁRIOS VISUAIS SONOROS

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Processos Criativos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Ludmila Cecilina
Martinez Pimentel

Salvador/BA

2017

Mota, Amanda Neves da Rocha.

M917 Diários visuais sonoros. / Amanda Neves da Rocha. - Salvador,
2017.
155 f.; il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ludmila Cecilina Martinez Pimentel.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes,
Salvador, 2017.

1. Arte contemporânea. 2. Diários. 3. Corpo. 4. Intermidialidade.
I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. II. Título.

CDU 7.036

AMANDA NEVES DA ROCHA MOTA

DIÁRIOS VISUAIS SONOROS

Dissertação apresentada e aprovada em 11 de maio de 2017, como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, perante a Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Ludmila Cecilina Martinez Pimentel – Orientadora
Doutora em Artes Visuais e Intermédias
Universidade Politécnica de Valencia, Espanha,
Universidade Federal da Bahia

Maria Celeste de Almeida Wanner
Pós-Doutora em Artes Visuais Contemporâneas e Semiótica [Filosofia Peirceana],
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP),
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk Machado
Doutor em Teoria Literária
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) / Freie Universität Berlin
(Universidade Livre de Berlim),
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Salvador/BA

2017

Este trabalho é dedicado às mulheres que se escrevem.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação foi escrita a muitas mãos. De papéis rasgados, amassados, escondidos entre volumes de cadernos, notas urgentes esquecidas sobre a escrivaninha, imagens de instantes que ficaram, encontros pelo retrovisor, tropeços, deserções... Toda essa arqueologia do ínfimo, do infra ordinário e do porvir: esta pena prestes a escrever, mas que segura o instante com a ponta dos dedos e não o escreve, mas o devora, ou se deixa devorar. O exercício do escrever é o do caminhar, errar sobre um território vivo, cujos afetos marcam os pontos de chegada, se inscrevem no corpo e ficam, de algum modo.

Há pessoas que me povoam, que me trouxeram as possibilidades não pensadas; que me colocaram em dúvida, entre tantos atravessamentos que me puseram a dançar, ainda que muitas vezes no escuro.

No decorrer desta pesquisa, recebi incentivos cruciais para o seu desenvolvimento, crescimento e visibilidade. Agradeço, portanto, às forças do desconhecido, que me puseram em contato com pessoas bonitas e generosas.

Agradeço a todas e todos que acreditaram no projeto. À querida professora Dra. Maria Celeste Wanner, que me apoiou e me inspirou desde o início. Ao meu querido amigo e artista Vinícius SA, que me incentivou e estimulou a pensar que seria possível. A Erivan Moraes, artista fotógrafo, pelas belas fotografias.

À minha mãe, por todo apoio e ajuda; pelo carinho, atenção, alegria, e me mostrar a coragem de superar os desafios.

Às amigas e parceiras da arte, Laís Guedes e Nina la Croix, por compartilharem momentos de beleza e amor, e também pelo envolvimento com este processo. Também à Laura Braga, pelo amor e paciência.

Ao 9+1, este grupo que se formou a partir da curadoria de Poliana Quintella, de um jogo de acasos e afetos, constituído por Ana Hortides, Anaïs Karenin, Bianca Madruga, Clara Machado, Inês Nin, Letícia Tandeta e Pedro Veneroso. Por este encontro inspirador.

À Marcelo Reis de Mello, escritor e amigo, com o qual aprendi algo mais sobre escrita e poesia, e tive o prazer de conhecer sua pesquisa sobre escritas insignificantes, que tanto se afina com minha.

Ao professor Dr. Leonardo Munk, que me presenteou com suas aulas na disciplina “Limites e deslocamentos da cena”, na UNIRIO, na qual tive o prazer de me contagiar com o universo do teatro, da literatura, e pensar a intertextualidade e conexão entre as artes.

À Márcio Meireles, por disponibilizar o espaço do Teatro Vila Velha para a realização da *Mostra de Vestidos-Diário*. Às alunas da Universidade Livre do Teatro Vila Velha, pelo envolvimento na performance: Bia Almeida, Beatriz Pinho, Camila Castro, Gleidson Figueredo, Isabella Couto e Milena Nascimento. Também à equipe técnica do Teatro, por viabilizar o trabalho. Agradeço também ao artista Kiran Korki e a produtora e amiga Tainana Andrade, pelo envolvimento e criação na performance da *Mostra*.

Ao diretor do Museu de Arte da Bahia, Pedro Arcanjo, e toda equipe do Museu, por disponibilizar o espaço para a realização da exposição *Diários Visuais Sonoros*.

Aos que estiveram presentes nas exposições, o público, dando vida às coisas vistas e sentidas.

Ao Elétrico Grupo em Ciberdança, pelas contribuições e suporte. Ao meu amigo Caio Araújo, pelo apoio; também às que estiveram envolvidas nas performances da exposição: Andrea Sampaio, Ryan Lebrão e Natália Ribeiro.

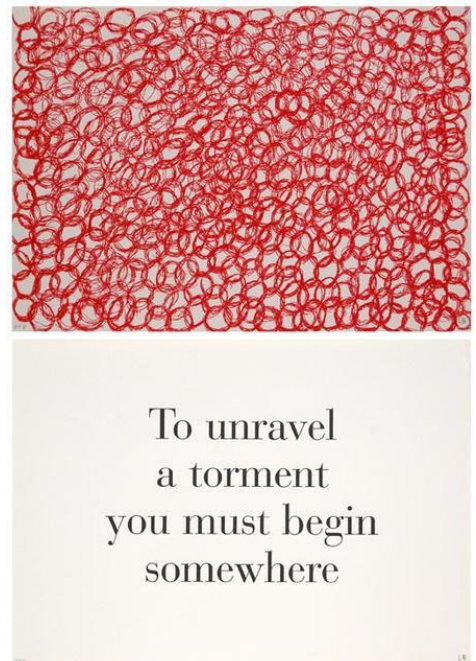
À Carin Louro e Marianna Soares, pela ajuda com as revisões finais.

A meus familiares e amigos, que de algum modo estiveram envolvidos com este processo.

À minha orientadora, Ludmila Pimentel, por abraçar esta pesquisa, conduzindo com leveza e generosidade.

Aos professores e secretários do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e aos meus colegas das disciplinas cursadas. Também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES), que financiou e viabilizou a minha dedicação total a esta pesquisa.

A quem mais eu esteja esquecendo.



Louise Bourgeois,
To Unravel a Torment You Must Begin Somewhere,
no. 8 de 9, das séries *What is the Shape...*

MOTA. Amanda Neves da Rocha. Diários Visuais Sonoros. 155 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2017.

RESUMO

Esta pesquisa compreende os diários pessoais enquanto linguagem artística, considerando a escrita num território amplo. Tendo em vista sua reflexão no âmbito artístico, o diário se enuncia enquanto objeto intermídia, híbrido do entrelaçamento de diferentes linguagens. Variações da escrita são experimentadas no processo criativo, onde os fenômenos assumem um corpo-escrita. Considerando seu desenvolvimento histórico e suas imbricações sociológicas, proponho o diário como instrumento de empoderamento das mulheres, no que tange ao discurso próprio e subjetivo, na valoração do autobiográfico enquanto caráter potencialmente transformador do indivíduo e do coletivo. Para tanto, os métodos autobiográfico e cartográfico serão norteadores desta pesquisa, onde a investigação de cunho prático-teórico é orientada pela prática artística pessoal, desenvolvida a partir das relações de afeto traçadas no cotidiano da artista.

Palavras chave: Artes Visuais. Diários. Corpo-escrita. Intermidialidade.

MOTA. Amanda Neves da Rocha. Diários Visuais Sonoros. 155 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2017.

ABSTRACT

This research comprises personal diaries as an artistic language, visualizing the writing in a wide concept. Considering its reflection in the artistic scope, the diary is characterized as an intermedia object, a hybrid of different languages. Writing variations are experimented during the creative process, in which the phenomenon takes on a body-write. Considering its historical development and sociological imbrications, the diary is proposed, in this study, as an instrument of women empowerment, concerning the self and subjective speech, in the valuation of the autobiographical as being a potential converter of the individual and collective. To do so, the autobiographic and cartographic methods are going to be the guiding of this research, in which the practical-theoretical investigation is oriented by the personal artistic practice, developed from the affective relations traced in the artist's everyday life.

Keywords: Visual Arts. Diaries. Body-write. Intermediality

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Mesa com cadernos, cartas e livro	21
Figura 2	<i>Módulos de Explosão</i>	22
Figura 3	<i>Sem Título</i>	23
Figura 4	<i>Bonecas #1</i>	24
Figura 5	<i>Queima #1</i>	24
Figura 6	Vestindo <i>Queima #1</i>	25
Figura 7	<i>Rio Afetivo</i> , exposição Almotolia	28
Figura 8	<i>Rio Afetivo</i> , ação Tijuca	29
Figura 9	<i>Rio Afetivo</i> , carta aos amigos	29
Figura 10	Livro <i>Rio Afetivo</i>	30
Figura 11	René Magritte, <i>Ceci n'est pas une pipe</i>	36
Figura 12	Marcel Duchamp, <i>Fonte</i>	36
Figura 13	Mirtha Dermisache, <i>Diário No1</i>	40
Figura 14	Zhanghuan, <i>Family Tree</i>	42
Figura 15	Esquema	47
Figura 16	Peter Campus, <i>Three Transitions</i>	51
Figura 17	Frida Kahlo, trecho do diário	66
Figura 18	Louise Bourgeois, trechos de diários	68
Figura 19	Louise Bourgeois peça <i>She Lost It</i>	69
Figura 20	Louise Bourgeois, peça <i>She Lost It</i>	70
Figura 21	Frida Kahlo, <i>Retrato de Dr. Farill</i>	72
Figura 22	Louise Bourgeois, <i>Ode a l'oubli</i>	73
Figura 23	Louise Bourgeois, <i>The Pink days e The blue days</i>	75
Figura 24	Nan Goldin, <i>Nan one month after being battered</i>	76
Figura 25	Nazareth Pacheco, <i>Sem Título</i>	78
Figura 26	Nazareth Pacheco, <i>Sem Título</i>	78
Figura 27	Nazareth Pacheco, <i>Sem Título</i>	79
Figura 28	Guerrilla Girls, <i>Do women have to be naked to get into the Met. Museum?</i>	82
Figura 29	Guerrilla Girls, <i>Do women have to be naked to get into the Met. Museum?</i>	83
Figura 30	Guerrilla Girls, <i>Do women have to be naked to get into the Met. Museum?</i>	83
Figura 31	Hélio Oiticica, <i>Éden</i>	89
Figura 32	Hélio Oiticica, <i>Parangolés</i>	89
Figura 33	Lygia Clarck, <i>Objetos relacionais</i>	91
Figura 34	<i>Vestido de Carnaval</i>	96
Figura 35	<i>Vestido de Carnaval</i>	96
Figura 36	<i>Vestido de Carnaval</i> , detalhe	97
Figura 37	<i>Para quem superou a morte</i>	98
Figura 38	<i>Para quem superou a morte</i> , detalhe	99
Figura 39	<i>Sangração da Primavera</i> , frames	101
Figura 40	<i>Sangração da Primavera</i>	101
Figura 41	<i>Sangração da Primavera</i> , detalhes	102
Figura 42	<i>Vestido de Café</i>	103
Figura 43	<i>Vestido de Café</i> , detalhe	103

Figura 44	<i>Vestido das Palavras</i>	105
Figura 45	<i>Vestido das Palavras</i> , ação de Laís Guedes	105
Figura 46	<i>Vestido das Palavras</i> , detalhe	106
Figura 47	<i>Vestido de Água-Viva</i>	106
Figura 48	<i>Vestido Água-Viva</i> , detalhe	107
Figura 49	<i>Vestido de Mar</i>	108
Figura 50	<i>Vestido Segredo</i>	109
Figura 51	<i>Vestido Segredo #2</i>	111
Figura 52	<i>Vestido Árvore</i>	112
Figura 53	<i>Vestido-Árvore</i> , ação Kiran	113
Figura 54	<i>Vestido Árvore</i> . Detalhes	114
Figura 55	<i>Simbiose</i>	115
Figura 56	<i>Simbiose #2</i>	115
Figura 57	<i>Vestido Simbiose</i>	117
Figura 58	<i>Vestido de Despedida</i>	118
Figura 59	<i>Vestido de Despedida</i> , detalhe	118
Figura 60	<i>Vestido de Rosto</i>	119
Figura 61	<i>Vestido de Rosto</i> , detalhe	119
Figura 62	<i>Vestido de Rosto</i> , Ação Ludmila Pimentel	120
Figura 63	<i>Vestido de sementes</i> , exposição Escritas Insignificantes, RJ	122
Figura 64	<i>Vestido de sementes</i> , detalhe	123
Figura 65	Tainana Andrade em <i>Mostra de Vestidos-Diário</i>	133
Figura 66	Kiran em <i>Mostra de Vestidos-Diário</i>	133
Figura 67	Laís Guedes em <i>Mostra de Vestidos-Diário</i>	134
Figura 68	Ludmila Pimentel em <i>Mostra de Vestidos-Diário</i>	134
Figura 69	<i>Mostra de Vestidos-Diário</i> , Projeção Nina la Croix	135
Figura 70	Diário I	135
Figura 71	Diário II: Diário de transição para o azul	137
Figura 72	Diário III	138
Figura 73	Livro-Jardim	141
Figura 74	Livro-Jardim, exposição Escritas Insignificantes	141
Figura 75	<i>Livro-Jardim</i>	142
Figura 76	<i>Livro-Jardim</i>	142
Figura 77	Livro do Esquecimento	143
Figura 78	Diário das Violências	145
Figura 79	Diário das Violências	146
Figura 80	<i>ArvorAR</i> , Ludmila Pimentel	148

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 ANTECEDENTES	19
1.1 Germinações	19
1.2 Caminhos fluviais	25
2 FUNDAMENTOS CONCEITUAIS: TECENDO UM DIÁRIO HÍBRIDO	32
2.1 Noções conceituais de diário	32
2.2 Diário intermídia	34
2.3 Diário, tecnologia, vídeo e outros meios	43
2.4 Considerações sobre a obra-processo e o cinema expandido	54
2.5 Desterritorialização da Arte: Arte e Vida	57
3 O DIÁRIO COMO INSTRUMENTO DE EMPODERAMENTO DAS MULHERES	62
3.1 Motivo, contextos	62
3.2 Mulheres artistas e seus diários	65
3.3 Subversão e transformação	79
4 PERCURSO CRIATIVO: DESDOBRAMENTOS	87
4.1 <i>Embodiment</i>	87
4.2 Vestidos-Diário	94
4.2.1 Mostra de Vestidos-Diário	124
4.3 Vídeos-Diário	135
4.4 Livros-Experimento	139
4.4.1 Escrita poética	139
4.4.2 Diário-Jardim	140
4.4.3 Livro do esquecimento	143
4.4.4 Diário das violências	144
CONSIDERAÇÕES	147
REFERÊNCIAS	150
APÊNDICE	154
QR Code Vídeos-diário	155

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa, denominada “**Diários Visuais Sonoros**”, tem orientação prático-teórica e se desenvolve a partir da minha experiência com a escrita de diários, registros cotidianos sonoros, visuais e audiovisuais que passam pela experimentação em diversas linguagens. É uma poética que se alicerça no campo da experiência do cotidiano, sendo o registro a própria experiência e objeto da experiência.

Meu interesse pela escrita e diários vem desde os 13 anos de idade. A palavra sempre esteve presente no meu processo artístico, chegando a ser incorporada nos trabalhos. Os cadernos, como espaços onde não há distinção entre vida e obra, onde o processo assume plasticidades e formatos diferentes. Ao longo da minha trajetória, alguns trabalhos e seus registros foram destruídos (por mim mesma), restando algumas palavras e rastros guardados nos diários. Assim, eles também se configuram como corpo-memória.

Na lida com a palavra e o universo íntimo, algo começou a me inquietar acerca do caráter privado de confinamento e confissão do diário, estabelecendo-se através dos tempos como uma prática predominantemente feminina e como espaço de expressão e catarse. Questiono-me como o diário é potencialmente um instrumento de autoconhecimento e de expressão no campo artístico, bem como quais são seus possíveis desdobramentos poéticos dentro de um recorte feminista. Considerando o contexto sócio-cultural machista que limita e cerceia a voz da mulher ao longo da história, busco, nesta pesquisa, dar lugar a uma reflexão do diário como ferramenta de empoderamento feminino, se é que podemos falar de dar poder a um sujeito que já o possui. Para isto, faço um levantamento de alguns diários de mulheres artistas, apontando as circunstâncias em que foram escritos, seus paralelos e variações estéticas.

O objetivo desta pesquisa é a elaboração de obras com vistas à exposição acompanhada de dissertação. É o aprofundamento de um processo que começou em 2012, quando memórias afetivas estavam muito presentes no meu processo e comecei a me interessar pelo gênero documentário de cinema. Esta linguagem me aproximou de questões relativas à memória e das frágeis fronteiras entre realidade e ficção, dispondo de recursos além do visual e lidando com o elemento tempo. Me

interessei especialmente pelas transgressões ao modelo de Documentário tradicional, pelas novas potências que aproximavam a câmera da diretora ou diretor e que apontavam para uma perspectiva mais subjetiva e autobiográfica. Esta nova perspectiva aproximava o cinema do vídeo pelas escolhas estéticas, pelos meios de produção e o experimentalismo que permeava roteiro e narrativa. Esta brecha propiciou proposições híbridas do cinema com as Artes Visuais que já se manifestavam na videoarte com mais força na década de 60.

Utilizando-se das potências imagéticas, sonoras e de movimento do vídeo, o diário aqui assume também um corpo digital que confere outras possibilidades técnicas. De forma metalinguística e ampliando o espaço perceptivo, esta pesquisa se distancia da representação de diários ou da realidade, visto que não há um modelo de verdade com o qual se basear: o diário se faz num campo ampliado e cujo sentido é ele mesmo.

Como se dá a produção de diários que não tem por linguagem apenas a escrita convencional, mas também imagens, sons e movimento? Se esta proposta consiste da experimentação de possíveis linguagens, ela compreende outros modos de escrita. Argumento que o diário íntimo transcende o âmbito do caderno, da estrutura narrativa linear e descritiva tradicional e até mesmo a esfera privada que lhe caracteriza comumente. Sendo inteiramente construído a partir de, e com a experiência humana, o diário é a corporificação dos processos de vida. A sua dimensão é antes uma “poética de reconstrução espiritual”, como diria Antonin Artaud, na sua perspectiva de substituição da arte pela vida, e, assim, voltamos de certa forma às origens gregas, quando a escrita de si está intimamente relacionada ao processo de autoconhecimento e desenvolvimento espiritual e ético.

A autobiografia é um dos métodos adotados, junto ao método cartográfico. O artigo “Método Autobiográfico: Possíveis Contaminações” da profa.Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner, vai enunciar a autobiografia como método válido de investigação científica, sobretudo na pesquisa em artes visuais, sendo este um material referencial. O método cartográfico, apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000), se refere a um processo cujas linhas de cruzamento afetivo são determinantes, assinalado pelo movimento, pelo processo, redes conectivas e situações de disponibilidade à experiência.

Os vídeo-diários, feitos com câmera de celular, são também compostos por imagens de arquivo de pessoas conhecidas e desconhecidas. Estas escolhas estão relacionadas com a noção de identidade múltipla e alteridade. A presença do coletivo no individual é uma questão que permeia o trabalho de seleção e montagem das imagens disponíveis.

O vídeo tem veiculado propostas autorreferentes na arte, principalmente a partir da década de 80, quando o próprio artista passa a ser objeto e sujeito de reflexão. Dos autores que oferecem o aporte teórico para as discussões que tem como tema as relações de cinema e vídeo, Philippe Dubois aborda a questão do híbrido destas duas linguagens no seu livro “Cinema, Vídeo, Godard”, onde analisa a trajetória do cineasta francês Jean-Luc Godard entre elas.

No embasamento teórico, os principais autores com os quais irei dialogar são Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Rosalind Krauss, Dick Higgins, John Dewey, Pierre Lévy, Phillippe Dubois e Lucy Lippard, tratando respectivamente da escrita, cartografia, campo expandido, intermídia, arte e vida/ arte como experiência, tecnologia, vídeo e feminismo. Em segundo plano estão situados Leroi Gourhan, Marshall McLuhan, Roland Barthes, Espinoza, Carol Hanisch e Clarice Lispector. As referências artísticas no que tange a diários em diferentes formatos, estéticas e conceitos são Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Nam Goldin e Nazareth Pacheco.

Esta dissertação está organizada em 6 capítulos, dos quais o primeiro é esta introdução. No capítulo 2, “Antecedentes”, será retomado o percurso que me conduziu a esta pesquisa, suas influências, fundamentos e desdobramentos.

No capítulo 3, intitulado de “Fundamentos conceituais: tecendo um diário híbrido”, versarei sobre o conceito de escrita de si, partindo da noção de escrita íntima como ferramenta de cuidado de si, conceito da Grécia Antiga retomado por Michel Foucault em “A Hermenêutica do Sujeito”. Partindo de sua definição no dicionário procuro ampliar o conceito de diário, ao considerar outros suportes e meios criativos. Para isso, passo pela noção de campo expandido da crítica e historiadora da arte Rosalind Krauss e assumo o termo intermídia, fundamentado nas reflexões de Dick Higgins, que irá fornecer uma base teórica para o que chamo de diário híbrido, assim compreendendo o diário enquanto corpo-escrita. Faço ainda uma breve análise histórica da escrita e sua conceituação enquanto tecnologia desenvolvida pelo ser humano, bem como os posteriores desenvolvimentos

tecnológicos em convergência com a arte e outras linguagens. Será trazido o conceito de vídeo-diário, onde irei dialogar com o autor Phillippe Dubois. No que tange à proposta de uma escrita híbrida, será trazido o conceito transversal de “grau zero da escritura”, de Roland Barthes. Em seguida, abordarei os conceitos da arte como experiência, buscando uma aproximação da arte com a vida cotidiana à luz do filósofo John Dewey.

No capítulo 4, “O diário como instrumento de empoderamento da mulher”, busco problematizar a questão da participação da mulher na arte bem como o silenciamento da mulher através da história, conduzindo a discussão para o campo da escrita íntima e do diário. Lucy Lippard, filósofa, crítica de arte e curadora norte-americana, fornecerá material teórico para a presente discussão, bem como a feminista Carol Hanisch, onde levantarei a hipótese que dá nome a este capítulo. Trago ainda diferentes abordagens artísticas do diário, com foco na produção de mulheres artistas, ressaltando o caráter político desta prática como meio de empoderamento do discurso da mulher e ressaltando a potência do discurso em primeira pessoa. A partir de uma breve análise dos diários das artistas Frida Kahlo (México), Louise Bourgeois (França/Estados Unidos), Nan Goldin (Estados Unidos) e Nazareth Pacheco (Brasil), irei levantar questões que se mostram em suas escritas íntimas e que foram ferramentas de suporte e resistência às questões vivenciadas por elas.

No penúltimo capítulo, o capítulo 5, trarei registros do processo criativo, bem como as obras resultantes da pesquisa. Em meio a escrita íntima se encontram anotações de livros, reflexões de leituras, objetos colados, líquidos derramados, escrita bordada em tecidos, fotografias, vídeos, gravações de áudio, que se reúnem num espaço de experiência e memória que é corpo, vestuário, paredes. Os vestígios são com frequência matéria-prima e obra, questionando esta como objeto finalizado e sacralizado, na lida com o esquecimento e a lembrança. Adentro o território da memória que coexiste com o território do esquecimento; um lugar de ausência em que a memória vive latente. Estas questões serão vivenciadas na poética do *Livro Experimento*.

As escolhas para os *Livros-Experimento* estão entre o apagamento e a inscrição, o positivo e o negativo da escrita. Conjuntamente, na produção dos vídeos-diários estabeleço paralelos e aproximações com os filmes-diários do

cineasta norte-americano Jonas Mekas, que apresenta uma produção cinematográfica experimental a partir de vídeos domésticos.

No capítulo 6, encerramos esta dissertação com as Considerações Finais, apresentando uma reflexão sobre esta pesquisa, o processo, seus resultados e perspectivas futuras, seguida das referências bibliográficas.

1 ANTECEDENTES

Consideramos aqui que os antecedentes compreendem um processo e uma produção artística, assim como referências, reflexões e eventos da minha vida relevantes para a contextualização desta pesquisa.

1.1 Germinações

Não sei quantos anos eu tinha quando frequentava a fazenda de meu tio, em Irará, cidade do interior da Bahia. Nós íamos com certa frequência, eu, minha mãe, meu padrasto e meus irmãos. Poucas memórias eu tinha da escola, mas pensar na época da fazenda é pensar em cores, sons, cheiros, sabores e texturas. Me vejo andando a cavalo, galopando sem medo pelos arredores. Me recordo daquela paisagem singular, os pastos às vezes fartos às vezes secos; as casas de taipa com plantaço de fumo no quintal, o cheiro do fumo, o cheiro do mato. Crianças nuas de barrigas estufadas; os velhos de chapéu de couro na porta das casas pareciam ver o tempo passar. Horizonte era infinito. Terra dividida por cercas.

Haviam as casas de farinha. Entre o escuro do ambiente e o branco da mandioca as imagens contrastavam em nuances caravaggianas; o bar de Nequinha e o quebra-queixo que íamos sempre buscar lá; a festa inesperada de caruru batido no liquidificador, portanto diferente do de Salvador, com imagens de lemanjá numa terra que nem tinha mar... Os cactos, a seca, a fome e a força. Irará se confunde com Curaçá, terra natal de meu padrasto, perto de Juazeiro, beirando o São Francisco e fazendo divisa com Pernambuco. Sim, a seca. As histórias de cangaceiros, ararinhas azuis, o nêgo d'água que me apavorava e tia Lalá, que me deu uma bonequinha de pano que até hoje guardo. As imagens que essas lembranças evocam são inúmeras. Creio que uma pessoa ter vivido algum tempo de sua infância entre a natureza crua e com ela se relacionado seja nos tempos atuais uma sorte.

Foi na fazenda que descobri o fogo. Em época de São João se fazia fogueira no espaço de terra batida em frente à casa. Eu nem gostava de soltar fogos, ficava esperando a festa acabar para de manhã cedo, enquanto todos estivessem dormindo, ir lá tirar as cinzas da fogueira e embaixo cavar o chão. Fazia um buraco

e jogava água, aí acontecia o milagre: a água borbulhava como num caldeirão. E era só essa a graça, e era tudo.

Eram passeios solitários e encantados. Percorrer o bosque para ver se o açude estava seco. Se estivesse, caminhava sobre ele, entre as rachaduras da terra; não sem um certo medo de que alguma força subterrânea pudesse me puxar sem ninguém estar ali para ver. E era essa a graça, descobrir o mundo.

Os animais que eu mais gostava, além de cavalo, eram bode e galinha. Tinha um criatório de bodes e cabras que eu visitava nos passeios matinais também. Eu tinha medo deles, e ao mesmo tempo admiração. Em vão buscava travar algum tipo de diálogo, mas seus olhos espelhados pareciam só guardar o mistério de estarem consigo mesmos.

Além do campo, tinha mar. Quando não íamos para o interior, íamos para a praia de Stela Maris. Naquele tempo ainda tinham as barraquinhas de sapê, e haviam pessoas que trabalhavam e viviam nelas. Meu sonho era morar numa barraca de sapê. Para mim, se eu morasse perto do mar, não ia precisar de mais nada. Até porque, se faltasse comida, tinha coco. Como eu subia em coqueiros com facilidade, não haveria problema.

Não dava para ser muitas coisas. Tanto que, já na adolescência, eu tinha uma questão com a escrita. Não conseguia escrever em linha reta, não tinha caderno decorado com florzinhas, não conseguia organizar minhas anotações das aulas, não conseguia separar, no caderno, uma disciplina e outra. No mesmo espaço onde eu anotava a tabela periódica escrevia meus segredos. Acho que minha primeira experiência estética forte com a escrita foi quando numa prova eu tentava escrever em linha reta e com letra legível e não conseguia. Como era proibido usar corretivo, eu escrevia por cima várias vezes para me fazer entender, fazendo grandes rasuras. O que eu havia escrito não podia ser lido e não lembro se fui para a *recuperação*...

Sei que eu escrevia diários desde os 13 anos. Talvez antes eu já escrevesse. E não era a isso estimulada por ninguém, a não ser quando recebia de presente um caderno ou outro, ou diários com florzinhas e cadeado.

Assim se deu minha relação com as palavras, ao mesmo tempo em que eu queria ser desenhista, bióloga, escritora, musicista ou atriz.

Figura 1 – Mesa com cadernos, cartas e livro, 2015



Imagem: Amanda Rocha

A forma dos diários variava, bem como a frequência com que eu escrevia. Em algum momento desisti de tentar escrever em linha reta. Entrei na faculdade de Belas Artes em 2007, fiz Artes Plásticas quando eu já não queria mais ser desenhista. Certamente, a experiência profissional e os estudos artísticos mais aprofundados transformaram meu modo de ver e estar no mundo. Entretanto, no fundo, eu às vezes ainda desejava conseguir escrever em linha reta. Foi preciso que eu errasse muitas vezes mais para desistir desse plano. E assim, eu produzi obras, dentre as quais algumas destruí.

Concluí o curso de graduação em Artes Visuais no primeiro semestre de 2012, com orientação da profa. Dra. Maria Celeste Wanner e co-orientação da artista visual Mayra Lins, realizando a exposição *Módulos de Explosão: Sou mais viva do que eu*, no Atelier do Passo, no Pelourinho, gentilmente cedido pelo artista e amigo Vinícius S.A.

Esta exposição partiu de uma pesquisa em cerâmica realizada no laboratório de cerâmica da escola de Belas Artes. Minha intenção era representar o útero, partindo da reprodução dos movimentos cíclicos de expansão e contração deste órgão. Era feita uma esfera maciça de cerâmica, que era esvaziada e em seguida,

com um gesto enérgico das mãos, contraída, como numa explosão. Assim foram feitos em torno de 60 peças, cada uma apresentando diferenças formais em relação às outras, mas mantendo a mesma configuração que remete ao órgão sexual feminino. Os *Módulos de explosão* foram expostos como instalação, sobre pedaços de carvão.

Figura 2 – *Módulos de Explosão*, Amanda Rocha, 2012



Imagem: Amanda Rocha

Desta obra primordial, partiram experimentações em desenho, onde pela primeira vez começo a incorporar o tecido como material no meu trabalho. Na imagem abaixo, uma série de desenhos sobrepostos com tecido translúcido vermelho.

Figura 3 – *Sem Título*, Amanda Rocha, 2013

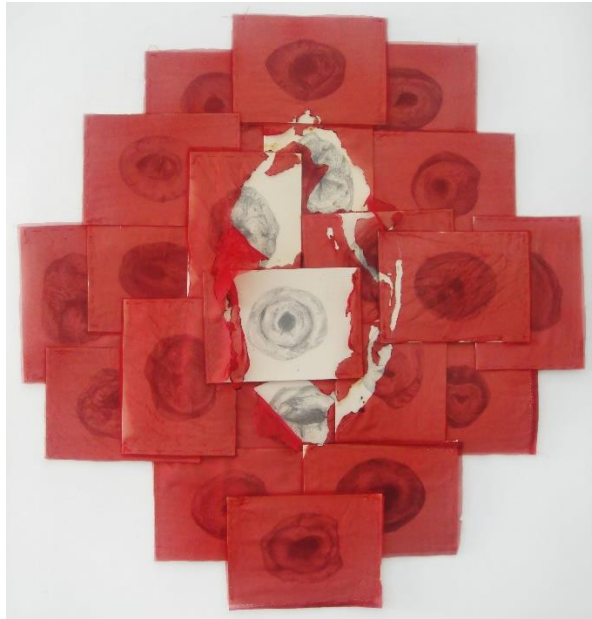


Imagem: Amanda Rocha

Seguiram-se também experimentações em fotografia, sobreposta de traços feitos de esmalte vermelho e mais duas obras que considero germinais da pesquisa desenvolvida no mestrado. Uma delas é *Bonecas*, objetos produzidos com bonecas de plástico, filtros usados de café e caneta nanquim. Os filtros de café tornaram-se saias, e nelas eram transcritos com nanquim trechos do meu diário.

Figura 4 – Bonecas #1, Amanda Rocha, 2013



Imagem: Amanda Rocha

A outra obra produzida foi *Queima*, um objeto feito a partir da queima cuidadosa de desenhos feitos em pedaços quadrados de papel que receberam uma camada de parafina. Cada pedaço de papel é costurado com fio de nilon, formando um grande bloco retangular, em cujo verso se via o resultado da queima, e no avesso, a imagem da queima bruta revelando o desenho inicial [se bem que verso e avesso aí são cambiáveis].

Figura 5 – Queima #1, Amanda Rocha, 2013

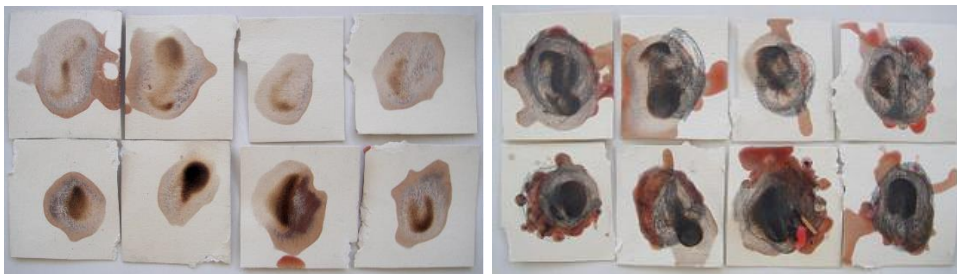


Imagem: Amanda Rocha

O grande retângulo foi fixado no teto por fios de nylon, ficando suspenso no centro da galeria, e remetia a uma parede. É lamentável que, decorrente de uma perda de arquivos do computador, não tenha mais a imagem desta obra instalada na exposição. Entretanto, *Queima* foi levada comigo para o Rio de Janeiro no mesmo ano, com a qual realizo uma performance na Praça Saens Peña onde a utilizo como manto. Este manto, repleto das imagens da queima que remetiam a buracos, se conectava com a forma como eu estava me sentindo naquele momento da vida. Aqui a obra já se resignifica em roupa, extensão do corpo.

Figura 6 – Vestindo *Queima* #1, Amanda Rocha, 2012



Imagem: Marcela Zaroni

1.2 Caminhos fluviais

Eis que em 2012 fui residir na cidade do Rio de Janeiro com a ideia de preencher um vestido “em branco” com memórias afetivas e chamaria este projeto de Rio Afetivo.

Meu objetivo era preencher o vestido com retalhos de tecidos dados a mim por pessoas com as quais eu me relacionasse; pouco a pouco o vestido estaria completo e colorido. Entretanto as coisas não foram como eu havia imaginado. Estar pela primeira vez numa cidade nova, longe da família, sem conhecer ninguém e sem

dinheiro não era um contexto favorável naquele momento. Como o personagem da música de Gilberto Gil e Dominguinhos, “Lamento Sertanejo”, eu quase não saía, quase não tinha amigos, quase não conseguia ficar na cidade sem viver contrariada. Ocupada em apenas continuar viva, sem amigos, o vestido seguia vazio, e a minha necessidade de voltar a Salvador aumentava. Neste período, o filme documentário brasileiro Elena, da diretora Petra Costa, tinha acabado de ser lançado. Assistir ao filme me influenciou muito, pois a história se tratava de uma jovem atriz que ia para Nova Iorque cheia de sonhos, com o objetivo de desenvolver sua carreira artística, e, enfrentando problemas existenciais, termina cometendo suicídio. De certa maneira me vi refletida naquela história.

Quando eu já havia constatado falência do projeto Rio Afetivo, foi num debate com a diretora que tive a oportunidade de conversar mais sobre o filme. A partir deste encontro uma nova perspectiva para o Rio Afetivo surgiu, principalmente por não me sentir mais tão sozinha nesta história, e partindo da perspectiva do documentário pude perceber mais claramente o quanto a vida pode ser uma obra de arte. Eu já estudava o gênero documentário de cinema, e agora via a possibilidade de transformar esta obra que “não deu certo” num documentário do processo da não-obra; e, afinal, quando uma obra termina? Quando começa? Definir o sucesso de uma obra com base em mapas pré-traçados seguindo orientações cardais rigorosamente, seria fechar-se para potências criativas, como o desejo, o vazio e o inesperado. O mapa literal tende a seguir uma lógica representativa que não é a da cartografia afetiva.

Com ajuda de pessoas que eu havia conhecido, e que depois tornaram-se amigas, filmei lugares e pessoas significativos do período em que morei no Rio. Produzi encenações simbólicas, como por exemplo, uma sequência em que estou andando e correndo na avenida do Aterro do Flamengo num dia ensolarado, segurando um guarda-chuva cheio de buracos. Esta busca por imagens me levou a realizar algumas performances e a me relacionar com a cidade e as pessoas. Nesta época eu quase não tinha a prática de edição de vídeo, mas fiz meu primeiro curta-metragem, Memórias Inconsoláveis, homônimo do concurso promovido pela Busca-Vida Filmes, no qual fui premiada. O vídeo era como um diário, onde eu falava de algumas questões vivenciadas no meu cotidiano, através de imagens indiciais que para mim tinham um forte teor afetivo, por estarem no contexto da casa onde

morava, de amigos, arquivo pessoal e memórias. Como um diário, no vídeo a palavra escrita está presente, bem como esboços de desenhos. Era como se eu pudesse trazer o diário para a dimensão do corpo. Este seria mais tarde meu objeto de estudo inicial, os vídeo-diários.

Durante este processo recebi alguns materiais de algumas pessoas. Cheguei a pedir fotos 3x4 de amigos e familiares de Salvador e recebi algumas fotos e cartas por correio, mas com o vestido ainda vazio, comecei a destacar páginas dos diários que escrevi no Rio e a costura-las no vestido, pois era praticamente tudo o que tinha. Tornou-se um diário-exposto, um vestido-diário. Como se eu estivesse vestindo o meu avesso, formando uma segunda pele sensível a partir daquela intimidade antes confinada ao privado; páginas que guardavam sentimentos e percepções— espaço onde vida e arte são inseparáveis.

Então, um dia vou à Lapa, à noite, usando o vestido. Era difícil me colocar neste lugar de exposição, mas esse gesto era um imperativo, como se a própria obra, seguindo por caminhos inesperados tivesse vida e vontade próprias. Depois me pus a refletir sobre ser uma mulher que veste suas memórias. No momento em que visto o diário estou agindo politicamente, pois, de alguma forma subvertendo a lógica do privado e do discurso patriarcal.

Voltei para Salvador depois de intensos 6 meses. Participei com o vestido Rio Afetivo de uma exposição coletiva chamada Almotolia, em 2015, no espaço Bahvna, no Rio Vermelho. No vestido, suspenso no ar, eram projetadas imagens do meu cotidiano no Rio de Janeiro.

Figura 7 – *Rio Afetivo*, na exposição coletiva Almotolia, Amanda Rocha, 2015

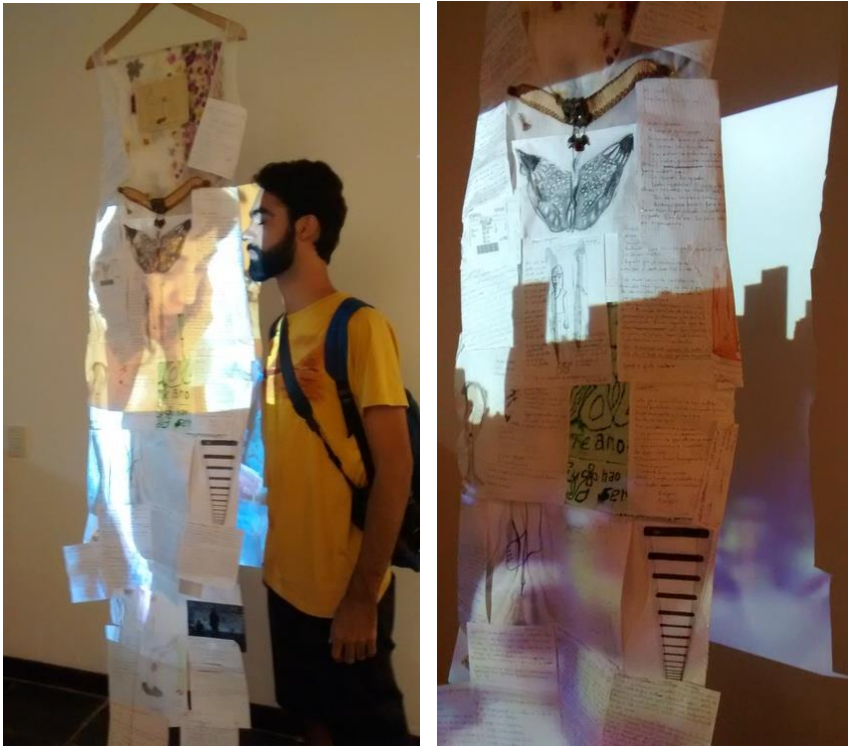


Imagem: Amanda Rocha

Um mês depois, fui para o Rio para participar de um retiro zen-budista, onde aprendi a meditação zazen e o kihin (meditação caminhando). O vestido foi comigo, e depois do retiro realizei uma performance no bairro da Tijuca, um bairro afetivo para mim. A performance consistia em praticar a meditação caminhando vestida do *Rio Afetivo*. A experiência foi muito enriquecedora. Neste momento mais uma vez eu expunha o meu avesso e seguia caminhando no contra-fluxo urbano. Cabia a mim compreender a efemeridade de tudo, e deixar ir tudo o que passou, abrindo o coração para cada passo dado no presente.

Figura 8 – Ação com *Rio Afetivo* na Tijuca, RJ, 2016



Imagem: Deborah Lins

Depois desta experiência, o vestido ficou por muito tempo pendurado no vão da minha casa sem paredes (uma casa sem divisão de espaços). O tempo foi passando e a materialidade do vestido me incomodava; ele tinha uma solidão e era como se pedisse um fluxo. Sentia saudade dos meus amigos cariocas, então mandei pedaços do vestido para eles.

Figura 9 – Carta aos amigos, 2016

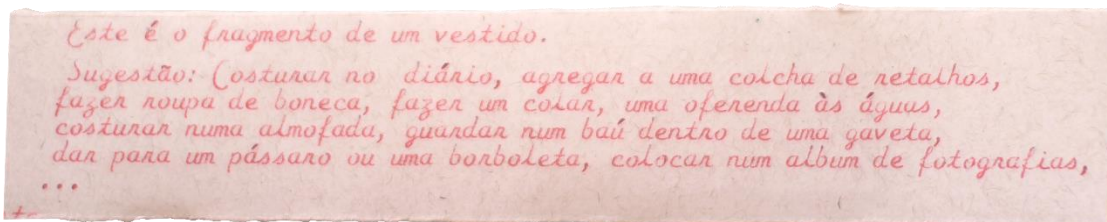


Imagem: Amanda Rocha

O vestido começava a se desfazer ou mudava de forma? Eu tinha um livro escrito em alemão com as páginas já amareladas que guardava com carinho em casa, mesmo que meu conhecimento da língua fosse ínfimo. Usei-o como base para fazer do vestido um livro. Colei e costurei partes nas páginas e do tecido fiz a capa. Surge um vestido-livro, que volta ao seu formato original, agora transformado.

Figura 10 – *Livro Rio Afetivo*, Amanda Rocha, 2012-2016



Imagem: Amanda Rocha

Depois desse, veio o *Vestido de Carnaval* e outros nove vestidos-diário. Ao invés de papel, tecido. A palavra costurada no corpo como uma tatuagem. Eram como epifanias concretas. Vinham da sublevação do ínfimo íntimo do cotidiano à condição de arte.

O artista alemão Hundertwasser, nascido no final da década de 20, contemporâneo de Joseph Beuys e incorporando também o espírito modernista pós-guerra de uma arte preocupada com os problemas sociais e ambientais, ficou depois conhecido pela sua teoria das peles. Para Hundertwasser, possuímos cinco peles e é a partir delas que existimos. Como uma cebola tem várias camadas, assim somos nós. A primeira, a epiderme, trata-se do indivíduo; a segunda, seu vestuário; a terceira, sua casa; a quarta, sua identidade; a quinta, o mundo. Pensando no recorte da segunda pele, o artista dava à vestimenta uma conotação sociopolítica, acreditando na sua relação com a condição social. Ele se opunha a uniformidade e simetria na confecção e à tirania da moda e achava que o material e a forma com os quais nos vestimos são um modo de se posicionar politicamente.

Olhando para trás, vejo uma série de obras e projetos inacabados, desde o *Rio Afetivo*, com a não finalização do documentário, a transformação do vestido em livro, aos vestidos-diário posteriores, que ainda seguem em aberto; estado onde me encontro no meio, na eminência de. E esta sensação perdura, como se as coisas

não estancassem em uma forma final. Como se cada obra fosse um devir-outra-coisa, e como se só na condição de devir ela se realizasse.

A escolha de outros ambientes e contextos para uma exposição de arte, ou um acontecimento, produz um deslocamento, propiciando outros diálogos. Quando escolho o ambiente de um Café teatro, embora seja um espaço institucionalizado de arte, ali já não é mais um espaço neutro, mas estão expostas outras camadas de significação, e a obra se relaciona com o entorno.

A disposição para os atravessamentos ou transversalidades talvez tenha se originado quando entrei em contato com o gênero documentário de cinema. Segundo Roberto Moreira S. Cruz no texto de abertura do catálogo da Mostra Cinema Sim – Narrativas e Projeções, vem sendo observado o fenômeno da incorporação do cinema por parte dos artistas contemporâneos em suas obras. Segundo ele, estes artistas têm apresentado “princípios criativos e estéticos que nos remetem aos da linguagem cinematográfica e aos seus modos de expressão” (p.6). Há então um deslocamento, que por vezes pode ser por absorção de alguns conceitos e aspectos da linguagem, mais do que um deslocamento físico de espaço de exposição. Para o autor, esse deslocamento permite ao realizador-artista um exercício plural, onde outras possibilidades são exploradas, como trabalhar com telas simultâneas, gerando narrativas híbridas e ampliando a experiência visual.

Dentro do meu processo enquanto artista visual, creio que alguns aspectos da linguagem do cinema me influenciaram, como a transitoriedade da imagem, a relação com o tempo e suas várias dimensões; também os recursos de edição e reedição, possibilitando criativas construções e desconstruções, podendo dar à obra a possibilidade de existência digital e a partir daí sua reprodução e modificação infinitas. O cinema fende a superfície especular, e o que se encontra do outro lado é a realidade mesma, uma grande criação.

2 FUNDAMENTOS CONCEITUAIS: TECENDO UM DIÁRIO HÍBRIDO

2.1 Noções conceituais de Diário

No presente capítulo, serão trazidos alguns conceitos norteadores relacionados ao campo da escrita, da arte e do vídeo. Considerando importante observar as possíveis noções do que vem a ser diário para o desenvolvimento desta pesquisa, nos remetemos a sua definição no dicionário Aurélio. Em seguida, nos remetemos aos conceitos elucidados pelo filósofo francês Michel Foucault, de onde faremos uma breve contextualização histórica dos diários íntimos para adentrar a noção de campo expandido trazida por Rosalind Krauss e a proposição de diferentes meios enquanto possibilidades para o diário, dialogando com o multiartista Dick Higgins, sobre o campo intermídia.

Para que possamos inserir o diário num contexto mais abrangente formal e conceitualmente, faremos um traçado histórico da escrita enquanto tecnologia em convergência com as linguagens artísticas e nos lançaremos no território da experiência do cotidiano, onde o conceito proposto de diário intermídia irá se fundamentar.

(di.á.ri:o)

adj.

1. Que se faz ou sucede todos os dias; cotidiano.

sm.

2. Relação do que se faz ou sucede em cada dia.

3. Registro dessa relação.

4. Jornal.

5. Caderno ou similar em que se registram os acontecimentos diários.¹

A prática da escrita remonta aos gregos, como parte de um conjunto de práticas para o cuidado de si. Por cuidado de si, ou *epiméleia heautoû*, compreende-se “uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento” (FOUCAULT, 2010, p.12); é converter o olhar para si mesmo. Esta noção, muito importante na Antiguidade, envolve um conjunto de ações, exercícios de purificação e transformação do sujeito. Sócrates já ressaltava a importância do cuidado de si para se ter acesso à verdade, quando incitava os cidadãos atenienses a se ocuparem consigo mesmos. Daí o famoso preceito do oráculo de Delfos,

¹ FERREIRA, A. B. H. *Mini Aurélio: o dicionário da Língua Portuguesa*. 6ª. ed. rev. e atualizada. Curitiba: Positivo, 2008.

“Conhece-te a ti mesmo”, que aponta para um autoconhecimento, sem o qual descoberta alguma teria outro efeito senão o da própria descoberta. Eles opunham um modo de saber distanciado a um modo de saber relacional, onde o conhecimento adivinha da convivência.

Em grego, a palavra *epiméleia* se aproxima do substantivo *meléte* e do verbo *meletân*, que quer dizer exercício e meditação. Aqui meditação possui uma conotação diferente da que hoje em dia estamos habituados, e está associada ao exercício do pensamento. Consiste da apropriação de um pensamento, de tal modo que lhe pareça seu; é estar em relação de identificação com a coisa na qual se pensa.

Ademais, facilmente compreendemos que, sendo a leitura assim concebida como exercício, experiência, e não havendo leitura senão para meditar, a leitura seja imediatamente ligada à escrita. Daí um fenômeno de cultura e de sociedade seguramente importante na época de que lhes falo: o lugar relevante [aí] assumido pela escrita, a escrita de certo modo pessoal e individual. (FOUCAULT, 2010, p.320)

Observamos aqui a importância da escrita pessoal e individual para o pensamento grego, helenístico e romano, e que mais tarde terá papel importante na espiritualidade cristã com os *Monastikós*, ou, os escritos feitos por monges.

De acordo com Foucault (2010), a escrita assume dois diferentes formatos principais, relativos à sua função e contexto. São eles *Hypomnémata* e *monastikós*.

O primeiro trata-se de anotações de lembranças, pelas quais podemos nos remeter no exercício da memória (FOUCAULT, 2010, p.322). “Mas pode ainda designar notas e reflexões pessoais, tomadas no dia a dia, sem que se trate necessariamente de citações” (cf. P. Hadot, *La Citadelle intérieure*, op. Cit., pp.38 e 45-9 *apud* FOUCAULT, 2010, p.330).

É no século XVI, na Europa, que esses modos de escrita irão se renovar na forma de diário íntimo, diário de bordo, diário de bordo da existência, e também [de] correspondência (FOUCAULT, 2010). E neste momento a autobiografia ocupará um lugar importante. Embora essa prática ressurgja no seio do cristianismo como *Monastikós*, atrelada a certa obrigatoriedade do dizer-verdadeiro sobre si e tenha um caráter confessional - e disso o pensamento na Antiguidade grega seja contrário - será um momento importante na história da subjetividade ocidental.

Se os *hypomnémata* ainda não são narrativas de si, é nos *monastikós* que a escrita pessoal se desenvolverá no sentido mais íntimo, confessional e narrativo na forma de diários íntimos. Posteriormente, será observada uma hibridização dessas duas formas.

Surgindo em meio ao ambiente renascentista, no século XVI, o diário íntimo desenvolve-se como fruto de um contexto burguês, onde a esfera do privado ganha um contorno mais relevante, definindo sua cultura agora a partir de uma perspectiva mais individualista.

É na Modernidade, século XVIII e XIX, que a subjetividade se estabelecerá no reduto da esfera privada. Com a clara separação entre a vida pública e a vida privada nesse período, o interesse pela escrita de si aumenta entre a classe burguesa. A noção do que é adequado à exposição pública ou não influencia diretamente a necessidade de criação de um dispositivo de autoexpressão do universo íntimo.

Esse tipo de escrita desenvolve-se em paralelo a um contexto de repressão da sexualidade, assunto que será abordado no capítulo 4 desta dissertação, onde será aprofundada a questão do lugar de fala da mulher nos diários íntimos.

O diário desenvolve-se ao longo da história como um espaço ambíguo. Ao mesmo tempo em que se apresenta como confessional e confinamento assume também um caráter libertador e curativo. Isto se evidencia nos diários de artistas, que claramente se apresentam como instrumentos de criação e resistência, os quais mais à frente serão abordados.

2.2 Diário Intermídia

Como vimos anteriormente, a noção de diário e sua prática esteve até então subjugada ao suporte do papel, em termos formais, e a um sentido narrativo-confessional de rememoração, a nível conceitual.

Embora ainda prevaleça uma concepção tradicional de diário, percebemos na contemporaneidade, sobretudo entre artistas contemporâneos, um certo transbordamento desta noção, colocando em revisão sua forma e conteúdo.

Uma linguagem que vem sendo explorada dentro das Artes Visuais é a do Livro de Artista. Aqui podemos observar até um completo transbordamento da linguagem,

quando o artista se utiliza de materiais diversos em sua escrita, desde tinta a fios e matéria orgânica. Resignificando a linguagem, a escrita agora se dá por caracteres indiciais que não necessariamente estarão contidos no alfabeto greco-romano ou qualquer outro conhecido, mas na própria matéria, na construção de um próprio alfabeto. Trata-se então de uma escrita indicial, sensorial, cujas possibilidades plásticas e sensíveis constroem o sentido de forma autorreferencial.

Observamos, entretanto, uma diferenciação entre livro de artista e diário. Dentre as obras contemporâneas que se intitulam diários, desde obras bidimensionais a tridimensionais e em vídeo, percebemos referencialidades que os legitimam como tais: o seu caráter cotidiano, de arquivo pessoal e autobiográfico. Contudo, mesmo observando essas características, é o artista quem deve considerar sua obra enquanto diário, visto que essa conceituação diz respeito a um sentimento específico, digamos, um sentimento autobiográfico em relação a obra, e que é inteiramente subjetivo.

Estamos falando de uma quebra do paradigma da representação na Arte, que pode ser exemplificada na obra emblemática do surrealista francês René Magritte, "Isto não é um cachimbo", onde observamos um jogo de negação, de sobreposição da palavra em relação à imagem, que por sua vez e sua força de persuasão visual nos induz a crer que aquilo é um cachimbo. Entretanto, é a palavra que se sobrepõe colocando a possibilidade da dúvida. Estes jogos semióticos serão empregados no movimento artístico de vanguarda chamado Dada, ou dadaísmo, que tem como ícone o artista francês Marcel Duchamp.

Figura 11 - *Ceci n'est pas une pipe*, René Magritte, 1929



Fonte: Pinterest²

Marcel Duchamp promoveu uma decisiva transformação na concepção de Arte do século XX. Com sua obra emblemática denominada "Fonte", datada de 1917, que trata-se de um urinol assinado com um nome fictício, o artista é pioneiro no gesto de deslocar objetos do cotidiano para o interior da galeria. Desta forma, Duchamp será um dos precursores de um movimento que aproxima arte e vida.

Figura 12- *Fonte*, Marcel Duchamp, 1917



Fonte: Blog Arte Descrita³

² Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/161566705358773620/>>. Acesso em agosto de 2016.

A *Pop Art*, movimento artístico originado na década de 50 entre Estados Unidos e Inglaterra, conectava decisivamente arte e vida. Ao trazer elementos do cotidiano para a composição da obra de arte, este movimento questionava a cultura de massa e capitalista que se desenvolvia no berço da civilização da pós-revolução industrial, expondo de forma irônica o objeto de desejo e consumo capitalista.

Neste momento, vemos a presença literária na obra de arte visual em forma de diálogos de quadrinhos, onomatopeias e até mesmo em embalagens de produtos, mas é na Arte Conceitual que a escrita irá se instaurar de forma contundente. É neste movimento que o jogo de signos evidenciará uma característica inferencial da obra de arte. A visão deixa de ser o centro perceptivo, ao menos não unicamente, para dar lugar a uma postura reflexiva do observador, que é levado a refletir sobre o próprio conceito de arte.

Um dos principais impulsos nas artes contemporâneas passa, então, a ser a transferência de significado provocada pelo deslocamento constante do signo, do espaço, da matéria, da imagem e dos objetos da vida cotidiana, para o mundo da arte, celebrando o rompimento com a autoridade e a homogeneidade das técnicas e materiais tradicionais, e, conseqüentemente, a pintura, a escultura, o desenho e a fotografia passam a determinar suas próprias autonomias. (WANNER, 2010, p.172)

É no ano de 1979, em face aos fenômenos observados no campo da escultura a partir da década de 60 que a crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss publicará o artigo “*A escultura no campo expandido*”. Neste artigo, a autora observa que muitas das novas manifestações classificadas sob a categoria de escultura, devido a sua natureza heterogênea e diversa do que se tem notícia na história da arte, vem problematizar o que se entende mesmo por escultura. Talvez faltasse um outro termo que correspondesse a estas obras, ou talvez o conceito de escultura devesse se flexibilizar de tal forma a abarcar estas novas manifestações.

Apesar de todo esforço em subjugar essas inovações a uma lógica historicista, a autora sugere a ampliação, ou expansão, do campo da escultura como solução a este problema.

O conceito de “campo expandido” foi adequado por algum tempo, até tornar-se limitado frente à emergência de novas reflexões, o pensamento pós-estruturalista e sua marcante interdisciplinaridade, naturalmente reverberado e absorvido nas

³ Disponível em: < <http://artedescrita.blogspot.com.br/2012/02/fonte-de-marcel-duchamp.html>>. Acesso em agosto de 2016.

discussões da arte contemporânea, que devido ao advento de uma ampla utilização de diferentes meios e apropriações, supera as dicotomias que à época do texto escrito por Krauss ainda eram discutidas.

Sendo assim, tomaremos como campo operacional desta pesquisa a Intermídia, que tem sido pesquisada e discutida como lugar de encontro entre as artes e as linguagens. O termo foi utilizado pela primeira vez pelo multiartista co-fundador do movimento Fluxus Dick Higgins (2012), na década de 60, e só a partir de meados dos anos 80 o termo começa a ser discutido academicamente. No seu artigo “Intermídia”, Higgins observa que as questões trazidas por nossa época não permitem mais uma abordagem compartimentalizada e categorizante das práticas artísticas.

A utilização de objetos do uso cotidiano, uso de materiais industriais, fluidos corporais e até animais empalhados, bem como a inclusão do espectador na composição da própria obra por artistas na década de 50, revelava as possibilidades dialógicas dos deslocamentos e apropriações. Muitos dos acontecimentos artísticos desde então parecem se suceder num espaço “entre”, cujas trocas entre diferentes áreas de conhecimento e linguagens abrem espaço para frequentes ressignificações.

Mas o que seriam as mídias?

O termo, mais amplamente usado para designar meios de comunicação (televisão, rádio, jornal etc.), passa a designar também a suportes físicos (tela, livro, fita magnética, DVD, hard drive, etc.), materiais (tinta, mármore, tecido etc.), sistemas sógnicos (verbais, visuais, sonoros), artes (música, literatura, dança, teatro etc.) e manifestações culturais (a tradição oral, a canção popular, o videogame etc.). (MIGUELOTE, Carla. 2015. P.93)

O advento da intermedialidade é marcado pela simultaneidade do emprego de vários meios (dentre os meios citados acima); de visual, sonoro, palavras e movimento e é frequentemente o corpo este lugar de intersecções. Vastamente associado a utilização de dispositivos tecnológicos em performances ou obras interativas, a intermedialidade se refere a uma comunicação conectiva entre meios, o que indica a ideia de rede, da ligação entre pontos equidistantes, correspondentes, com a qual ela atua.

Entretanto, Higgins (HIGGINS, 2012) chama a atenção para uma importante distinção entre *Mixed Media*, ou mídias mistas, e intermídia. O primeiro seria

facilmente observado nas obras de vanguarda, onde há a presença de palavras numa pintura, mas ainda assim se sabe que aquele elemento é uma poesia e este é uma pintura, pois mesmo que coabitem a mesma obra, são distintos. Já a intermídia compreende obras em que não há esta separação, pois trata-se de uma fusão conceitual das linguagens, onde, por exemplo, um elemento visual não envolve uma palavra, senão torna-se palavra.

Tal como as esculturas do final do século XIX que irão começar a problematizar as estruturas da categoria, o diário também passa por transformações assumindo diversos suportes, deslocando-se de sua função e ganhando autonomia poética. Se a escultura a priori está em relação com o espaço, o diário se relaciona com o sujeito autobiográfico que escreve e cuja escrita é um fruto de sua própria experiência. A respeito do que é escrita, sua definição se torna um tanto complexa quando a consideramos no contexto amplo da intermídia, um campo de conexões possíveis.

A costura, ou tear, suturar, é um gesto que se aproxima da escrita. Não raro muitas vezes nos remetermos a termos como “costurar um texto” e “amarrar as ideias”. A escrita, portanto, independente de que material seja feita, nos remete ao conceito de rede, como o tecido formado pelo entrelaçamento de linhas. Sem pluralidade não se tece. Isto quer dizer que o outro, ou os outros, estão presentes nesta costura, ainda que enquanto ausências, enquanto fabulação. O conceito de cartografia, que trazem os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, compreende que o método numa pesquisa é uma paisagem que muda a cada momento, a cada encontro, e não é estático, e sim infinito, rizomático.

Das potências da multiplicidade para a criação e o processo de pesquisa, os referidos autores afirmam:

[...] é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo (...). Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mudem de natureza (as leis de combinação aumentam, pois, com a multiplicidade). (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 16)

No decorrer desta pesquisa, diferentes materiais se me apresentaram como matérias de experiência, através de momentos epifânicos do meu cotidiano, e aos

quais chamo de epifanias concretas. São exemplos destes materiais tecido, linha, ervas, café, especiarias, cabelos, vinho, plantas, livros, dentre outros.

A partir da prática de aprofundamento em diário, consideramos a escrita enquanto um conjunto de elementos visuais ou sonoros expressivos, livre de pre-determinações e intimamente ligada a subjetividade de quem escreve.

Alguns autores classificam esta espécie de escrita, que podemos dizer “estrangeira”, ou que causa estranhamento, enquanto escritas ilegíveis ou assêmicas. O termo assêmico é utilizado pela primeira vez pelo poeta norte-americano Jim Leftwich, que o utilizou para se referir a poetas radicais da poesia experimental contemporânea que dispensavam qualquer conteúdo semântico específico, mesmo que ainda estivessem ali escrevendo um texto. Então o que é palavra se apresenta como pura visualidade, e, inclusive, tátil, penetrável.

Figura 13 – *Diário No1*, Mirtha Dermisache, 1972



Fonte: Bomb Magazine⁴

⁴ Disponível em: < <http://bombmagazine.org/article/7461/untitled-and-diario-no-1-a-o-1>>. Acesso em outubro de 2016.

Esta artista argentina, Mirtha Dermisache (1940-2012), foi destinatária das considerações e elogio do filósofo e teórico literário francês Roland Barthes (1915-1980) numa carta de 1971⁵, onde o autor circunscreve seu trabalho na condição de escrita ilegível e afirma que a artista conseguiu produzir a essência da escrita. Em sua transcrição ilegível de um jornal diário, Dermisache parece recusar a profusão de informações transmitidas na fina folha, e buscar, sim, o silêncio; como se no papel se materializasse um espelho obtuso que nos convida a voltar para nós mesmas a ânsia pelo conhecimento, ou pela decifração de códigos já conhecidos.

⁵ "O Sr. Hugo Santiago teve a gentileza de me fazer conhecer o seu caderno de grafismos. Permito-me dizer-lhe tão somente o quanto me impressionou, não apenas pela alta qualidade plástica de seus traçados (isto não é indiferente), mas também, e principalmente, pela extrema inteligência dos problemas teóricos da escrita suscitados pelo seu trabalho. Você soube produzir certo número de formas, nem figurativas nem abstratas, que poderiam ser conhecidas sob o nome de escrita ilegível. O que coloca para os seus leitores não a mensagem, nem mesmo as formas contingentes da expressão, mas a ideia, a essência da escrita. Nada é mais difícil do que produzir uma essência, ou seja, uma forma que se reverta apenas sobre seu nome: os artistas japoneses não dedicaram uma vida inteira a traçar um círculo que só se revertere sobre a própria ideia de círculo? Seu trabalho se emparenta com essa exigência. Desejo-lhe vivamente que continue e que ele seja publicado. Peço-lhe que receba meus desejos de êxito, de trabalho, e acredite em meus mais cordiais sentimentos." (Tradução de Marcelo Reis de Mello. In: <www.graphs.com.br/mirtha-dermisache>).

Figura 14 – *Family Tree*, Zhanghuan, 2000



Fonte: Site do artista⁶

O artista contemporâneo chinês Zhanghuan (1965-) nesta obra toca na questão da identidade. Três calígrafos escrevem textos em seu rosto desde a manhã até a noite. Sua face escurece gradativamente no decorrer do dia, quando por fim, torna-se tão carregado de conteúdos que nada mais pode ser lido, e o fim do processo assemelha-se essencialmente ao início. Nesta obra intrigante, o artista reconhece o seu corpo como a linguagem. Sua face é suporte de uma escritura de textos de teor transcendente, extraídos de sua cultura, que pela profusão tende ao seu próprio esvaziamento e ilegibilidade.

A partir da observação de acontecimentos intertextuais desde as vanguardas artísticas do Modernismo, haja visto a utilização de palavras na produção cubista, traçando paralelos com manifestações experimentais no campo da literatura e a convergência para uma visualidade, ou estado corpóreo da escrita, num campo intermídia, o que nos interessa por ora afirmar é que o diário íntimo, tal como objeto

⁶ Disponível em: < http://www.zhanghuan.com/worken/info_71.aspx?itemid=962&parent&lcid=193>. Acesso em novembro de 2016.

artístico, se insere num campo de possibilidades semióticas que lhes dão autonomia em relação a sua forma, função e conteúdo.

A mudança do paradigma espacial-temporal vivenciada desde o século XX vem possibilitar a abertura de múltiplas portas de percepção no campo da experiência, e esta, com sua característica processual vem a ser um campo de pesquisa, por meio do qual o conhecimento pode germinar, de modo efetivo e surpreendente, de modo a transformar o *Ethos*.

2.3 Diário, tecnologia, vídeo e outros meios

E, no entanto, foi antes de mais para a linguagem que a natureza acrescentou as mãos ao nosso corpo. Se o homem estivesse desprovido delas, as partes do rosto teriam sido formadas como as dos quadrúpedes, afim de lhe permitirem alimentar-se [...].
(Gregório de Nisa, *Tratado da Criação do Homem*, apud LEROI GOUHAN, p.112-113)

Nos primórdios da espécie humana, as mãos estavam ocupadas com a função da locomoção, obrigando a boca ao trabalho da procura e apreensão dos alimentos. No decorrer do processo evolutivo, o conjunto mão, antebraços e ombros se libertam do chão ao tempo em que o hominídeo torna-se bípede. Só então com o desenvolvimento dos polegares opositivos, a mão pode dedicar-se a outras tarefas.

É quando, no período histórico do paleolítico inferior, o humano, para suprir suas limitações físicas e no sentido de garantir sua sobrevivência em relação aos outros animais e as adversidades climáticas, desenvolve o uso de ferramentas feitas basicamente de ossos, paus e pedras. Adiante, como por acidente, através do manuseio de determinadas pedras, inicia-se o processo de domínio do fogo.

A partir da explicação do filósofo do século IV, Gregório de Nisa, a respeito das implicações evolutivas da relação entre o desenvolvimento da mão e da boca, Andre Leroi-Gouhan chama a atenção para a conexão existente entre a linguagem e a mão. E foi, precisamente, a libertação das mãos a condição que possibilitou o desenvolvimento de tecnologias.

Vale ressaltar que o início da linguagem para o humano se deu numa pré-escrita, quando os hominídeos, tal como outros animais, porém de forma cada vez mais elaborada, podiam obter certas informações a partir de vestígios no espaço. O

espaço era um grande texto. Neste momento, som, imagem e cheiro eram rastros de uma comunicação do meio com o ser humano. Era de fato um campo ampliado de significações. Da mesma forma a espécie poderia comunicar-se através da elaboração de utensílios, artefatos que eram legados entre as gerações.

Nos dias atuais, reconhece-se em estudos avançados sobre tecnologia a importância da mão no processo de elaboração da linguagem. Don Ihde, filósofo pós-fenomenologista dedicado aos estudos das relações entre tecnologia e ser humano, nos remete ao filósofo existencialista Martin Heidegger:

Seres humanos 'atuam' através da mão: pois a mão é, como a palavra, uma característica que distingue os humanos. Apenas um ser como o humano que 'possui' a palavra (*mythos*, *logos*) pode e 'deve ter mãos.'... A mão apenas emergiu a partir de e com a palavra. O ser humano não 'possui' mãos, mas a mão contém a essência do ser humano porque a palavra, como a região essencial da mão, é a base essencial de ser humano. (HEIDEGGER *apud* DON IHDE, p. 17)

A escrita foi uma das primeiras tecnologias desenvolvidas. Nos seus primórdios, mais ou menos entre 3.000 e 6.000 a.C., manifesta-se como proto-escrita: pictográficas, ideográficas, cuneiformes e grafismos; de forma mais significativa no Egito, Iraque e Paquistão, entre os sumérios na Romênia, China e Islã. Seus suportes eram os mais variados: argila, ossos, conchas, marfim, folhas de palmeiras, bambu, metal, cascas de árvores, madeira, couro, papiro, velino, pergaminho, seda e, finalmente, o papel.

Com o desenvolvimento da agricultura e do comércio, a necessidade de registrar para comunicar tornou-se maior. Neste momento estabelecem-se também sinais para designar pesos e medidas, o que seriam os primórdios da matemática e da geografia.

Importante destacar a relação intrínseca entre a escrita e o espaço natural, assim como os elementos que o constituem. Esta relação é analisada de uma perspectiva histórica pelo filósofo Pierre Lévy:

O escriba cava sinais na argila de sua tabuinha assim como o trabalhador cava sulcos no barro de seu campo. É a mesma terra, são instrumentos de madeira parecidos, a enxada primitiva e o cálamo distinguindo-se quase que apenas pelo tamanho. O Nilo banha com a mesma água, a cevada e o papiro. Nossa *página* vem do latim *pagus*, que significa o campo do agricultor. (LÉVY, 1993, p. 87-88).

A partir disto podemos observar de certo modo uma afinidade entre a escrita e a escultura, porém aqui a noção de escultura já compreende um campo expandido, cujo suporte é a própria natureza elementar. Portanto, as raízes da escrita nos remetem a uma tridimensionalidade e a um fazer escultórico, na intrínseca relação com o tempo e o espaço que não fazia distinção entre arte e vida.

Com a necessidade por mais velocidade na escrita de modo a tornar a comunicação mais efetiva, sua forma foi se modificando através dos tempos para tornar-se mais simples e facilmente executável.

Suporte e técnica passaram por uma série de transformações, futuramente dando lugar a tela do computador. Na mesma tela onde escrevemos, podemos também assistir a filmes e interagir em jogos. Neste suporte os signos se misturam: imagem, som e movimento estão inseridos num campo onde experienciamos sinestesticamente múltiplas realidades. Através do teclado, do *mouse* ou do *touch-screen* podemos dirigir e interagir com informações num espaço dinâmico, chamado comumente de *cyberspace*.

Don Ihde (1934-), filósofo americano pós-fenomenologista, nos chama a atenção para a relação entre corpo e tecnologia, pontuando que há um desenvolvimento mútuo e uma assimilação de modo que sentimos a tecnologia como parte do corpo. O fenômeno advindo destas relações é chamado de *embodiment*, termo anteriormente utilizado pelo filósofo Merleau-Ponty, e adotado por Ihde.

Os artefatos tecnológicos, que são os meios pelos quais exercemos uma linguagem, podem ser algo simples como um martelo ou uma agulha, através dos quais o indivíduo tem um retorno perceptual que influencia diretamente, pelo hábito, na formação do *ethos*, ou seja, o modo de ser e estar no mundo. Estas interações, assimilações, entre as coisas e o indivíduo enquanto sujeito da experiência, disponível para tal, e seu campo de potência interessam a esta pesquisa, já que propulsionam a escrita do diário.

É possível observar a relação de causalidade mútua que se dá entre os meios técnicos, ou artefatos tecnológicos, e o indivíduo.

Da relação entre o indivíduo, o meio e a mensagem, trazemos para reflexão as ideias do filósofo canadense Marshall McLuhan, que propõe a teoria dos meios de comunicação como extensões do homem, em seu livro homônimo.

Segundo o filósofo, “Qualquer extensão — seja da pele, da mão, ou do pé — afeta todo o complexo psíquico e social” (MCLUHAN, 1974, p.18). Há uma simultaneidade entre os meios de comunicação e as mensagens, ou entre o continente e seu conteúdo. Cito seu exemplo, quando afirma que se em lugar de imprimir listras e estrelas na bandeira americana, fosse escrito simplesmente num pedaço de pano as palavras “bandeira americana”, o significado seria o mesmo, porém o efeito bem diferente (MCLUHAN, 1974). Desta maneira, a forma com que se transmite uma ideia traz consigo uma carga conceitual que define a maneira como ela será recebida. Neste sentido, são as qualidades inerentes ao meio que atuarão sobre seus efeitos perceptivos.

Para resumir, as escritas pictográfica e hieroglífica – tal como as das culturas babilônicas, maia e chinesa – representam uma extensão do sentido visual para armazenar e facilitar no acesso à experiência humana. Todas essas formas conferiam expressão pictórica a significados orais. Assemelham-se ao desenho animado e são bastante canhestras, pois requerem numerosos signos para a infinidade de dados e de operações da ação social. Em contraste, o alfabeto fonético, com apenas poucos sinais, pode abranger todas as línguas. Tal realização, no entanto, implicou na separação de ambos os signos, oral e visual, de seus significados semânticos e emocionais. (MCLUHAN, 1974, p.107)

Nesta afirmação o autor demonstra que com a simplificação do alfabeto afim de tornar a comunicação mais efetiva, a contrapartida é que o homem letrado sofre uma compartimentação de sua vida sensória, o que distanciaria a palavra da experiência.

Estudos da psicologia cognitiva atestam que a elaboração de esquemas sígnicos favorecem uma melhor memorização de longo prazo.

Quando uma nova informação ou um novo fato surgem diante de nós, devemos, para gravá-lo, construir uma representação dele. No momento em que a criamos, esta representação encontra-se em estado de intensa ativação no núcleo do sistema cognitivo, ou seja, está em nossa zona de atenção, ou muito próxima a esta zona. Não temos portanto, nenhuma dificuldade em encontrá-la instantaneamente. (LÉVY, 1993, p. 79)

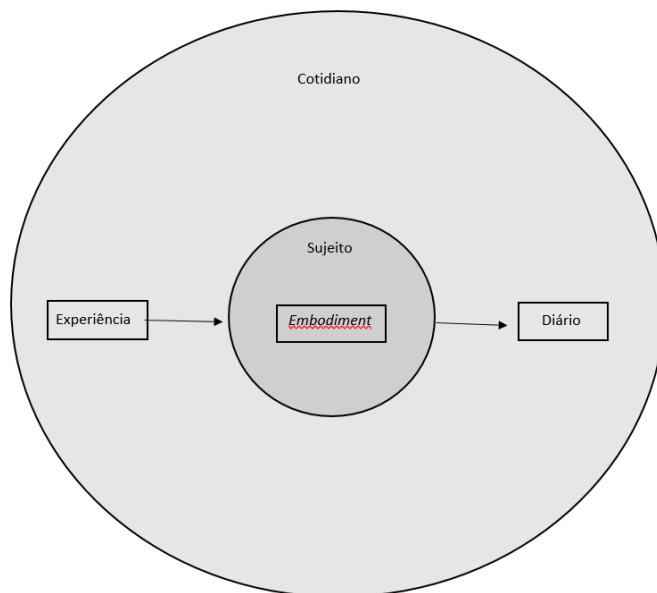
Seriam como estratégias de codificação que constroem vias de acesso na memória à informação específica. Lévy afirma que a intensidade das associações, ou seja, a implicação emocional face aos conteúdos a serem lembrados, aumenta a sua performance mnemônica. “Quanto mais estivermos pessoalmente envolvidos com uma informação, mais fácil será lembrá-la” (LÉVY, 1993, p.81).

O corpo, portanto, possui fundamental importância nos processos cognitivos e na comunicação. O *embodiment* consiste do processo de elaboração refinada da informação recebida através do corpo e no corpo.

O diário como extensão corporal, passando por esse processo, configura um híbrido da experiência, um corpo desconhecido e ao mesmo tempo autobiográfico, constituído do afeto com outros corpos.

Segundo Espinosa (2014, p.66), “O corpo humano tem necessidade, para a sua conservação, de muitos outros corpos, pelos quais é continuamente como que regenerado”. Aqui, podemos inferir desta regeneração a mutualidade da relação sujeito -> meio -> mensagem.

Figura 15 – Esquema Experiência >Sujeito + Embodiment>Diário> Cotidiano



Fonte: Elaborado pela autora

A partir dessas ideias, podemos então pensar em camadas de linguagem.

Das tecnologias que constituem essas camadas, algumas no decorrer desta pesquisa foram investigadas com especial atenção. Quando me propus a experiência de *embodiment*, isto é, quando passei a refletir sobre o corpo no processo com a escrita e me coloquei na intersecção palavra-corpo, é no vestuário que vou encontrar uma expressão significativa.

Para falarmos do vestuário enquanto linguagem, seria interessante nos remetermos à história da escrita.

A partir do século II a.C. até o fim da Idade Média, peles de animais passaram a ser utilizadas como suporte. Nomeado na cidade de Pérgamo, na Ásia Menor, o pergaminho foi utilizado como uma alternativa ao papiro, vegetal que em determinado momento entra em escassez pelo aumento do seu uso pelos seres humanos. Feito de pele de ovelha, vaca e carneiro, o pergaminho era mais flexível, resistente e durável, porém não muito econômico e sua preparação era também dispendiosa, por isso mais usado para documentos considerados importantes. O pergaminho oferecia ainda a possibilidade de ser reaproveitado: era raspado e lavado para ser usado novamente. Se mostrava então um suporte mais plástico, podendo ser dobrado, costurado e receber a escritura em ambos os lados por instrumentos mais duros, como a pena de ganso. Estas características nos remetem à história do vestuário, inicialmente feito da pele de animais também, e não por coincidência, surgiu nas comunidades antigas a prática da escrita sobre o corpo.

Na atualidade, vemos a obsessão pela pele como suporte e a necessidade de imprimir definitivamente memórias no corpo. O filme *O Livro de Cabeceira* (*Pillowbook*, de Peter Greenaway, 1996) é um bom exemplo. A película é inspirada no livro clássico japonês homônimo escrito no século XIX, pela cortesã Sei Shônagon, como um diário íntimo. No filme, Nagiko, a protagonista, desde criança tem o seu pai escrevendo-lhe no corpo uma estória de criação do mundo. Quando torna-se adulta, Nagiko busca o mesmo gesto em seus amantes, escrevendo em seus corpos e dando a sua pele para a escrita. Até que ela mesma se torna a autora dos versos, e decide publicar um livro. Entretanto o editor a recusava, e a única forma que a personagem achou de chamar a atenção dele foi escrevendo os textos na pele do seu amante, o tradutor Jerome, com quem também desenvolve um romance. Assim, a sensualidade do novo suporte requeria do editor uma outra leitura, como que por um encantamento. A escrita aqui ganha uma conotação erótica, ao mesmo tempo em que é uma via de autoconhecimento e experiência estética. O corpo é um livro a ser decifrado com os sentidos.

Esta ideia evidenciada no filme alimentou minha pesquisa, que partindo do princípio da pele como superfície onde as memórias se inscrevem, retomava o trabalho com vestidos-diários iniciado em 2012. Estes diários serão abordados com

mais detalhes no capítulo 4, onde também serão detalhadas as obras desenvolvidas em outras linguagens. Mas o que gostaria de abordar ainda nesta sessão são os caminhos da escrita desde suas tecnologias primordiais até as mais avançadas, com recorte para a convergência dos aparatos tecnológicos e a arte. Sem pretensão de fazer uma retrospectiva histórica pormenorizada da escrita, e reconhecendo a vastidão do assunto, limito-me aqui a um recorte artístico que diz respeito aos materiais, suportes e formas de significação que serão investigadas na prática com diários.

Como pontuado anteriormente, nas comunidades ancestrais a escrita estava diretamente relacionada com o sentido da audição, da visão e do olfato. Com a especialização simbólica através da alfabetização, a humanidade passa por uma fragmentação da percepção, por uma separação dos sentidos envolvidos na compreensão dos signos.

Dando um grande salto temporal, nos remetemos ao século XIX. Fruto do movimento de especialização tecnológica, surge a fotografia, reaproximando a escrita do signo visual. Grafia feita com a luz, a fotografia inicia como uma linguagem de analogia ao real. Com este advento, a Arte se desvincula da função mimética ou representacional, abrindo o campo para a experiência das qualidades plásticas. Os artistas se apropriam destas novas tecnologias, que paralelamente influenciam e determinam os rumos da arte. Não poderíamos pensar em um desenvolvimento separado da técnica; quando novas tecnologias são incorporadas, surgem outras possibilidades da linguagem, e os indivíduos - no caso, artista e espectador, também se modificam.

Da sucessão de fotografias retiradas em intervalos bem curtos e depois expostas na mesma velocidade surge o cinema. Anteriormente a esta denominação, muitos experimentos com fotografia e movimento foram feitos, mas é no ano de 1895 que os irmãos franceses Auguste Lumière e Louis Lumière criam o cinematógrafo e exibem o primeiro filme da história. Embora filmes com duração máxima de 50 minutos, apresentando apenas registros da vida cotidiana, este advento causou grande estranhamento e curiosidade nas pessoas daquela época, proporcionando pela primeira vez na história a sensação de movimento contínuo da imagem, dando a impressão de uma segunda realidade. Até 1926 o cinema não tinha som, só então agrega-se o elemento sonoro, porém ainda dessincronizado. O

som só passará a ser sincronizado em 1928, e em 1935, com a descoberta do processo Technicolor, passará a ser colorido.

O cinema passa por uma série de inovações tecnológicas e com o desenvolvimento da tecnologia digital, surge o vídeo. A imagem analógica dá lugar a uma imagem eletrônica e os mecanismos de reprodução tornam-se cada vez mais elaborados, aumentando os espaços de armazenamento enquanto inversamente reduzindo o suporte de armazenamento, dos rolos de fita aos cartões de memória. Existindo à sombra da televisão, e considerada uma arte menor em relação ao cinema, o vídeo se apresenta como uma categoria escorregadia, que se furtava na verdade a qualquer função e definição. Nele será apresentada uma escrita polissêmica, que convida autor e espectador a um outro nível de envolvimento. Carregada de uma opacidade, a imagem do vídeo se diferencia do cinema em muitos aspectos. Enquanto a imagem do cinema caracteriza-se por uma transparência e profundidade de campo acompanhada de uma tendência à narrativa, o vídeo mostra-se como um quadro em movimento, próximo à pintura; os efeitos especiais são fartamente utilizados, e geralmente não há uma preocupação com a semelhança ou representação.

O que eu me digo um pouco hoje em dia é que, para pensarmos o vídeo, talvez devamos parar de vê-lo como uma imagem e de remetê-lo à classe das (outras) imagens. Talvez não devamos vê-lo, mas concebê-lo, recebê-lo ou percebê-lo. Ou seja, considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como estado-imagem, como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanham). (DUBOIS, 2004, p. 100)

Como nos diz o teórico de cinema Philippe Dubois (2004), o vídeo é uma forma que pensa, porque torna explícitos os rastros da transformação, da pesquisa, movido pelo sentimento estético da cor e do som. O caráter experimental do vídeo e suas possibilidades plásticas foi o que possibilitou sua apropriação pelas artes visuais principalmente na década de 60.

O vídeo surge influenciado pelo cinema do ponto de vista do real. Mesmo quando adotado por artistas, este apresenta uma tendência documental. Por exemplo, grandes planos-sequência registrando os movimentos de um objeto. Aí não há evidentemente uma narrativa, e a interferência do artista na imagem é a mínima possível, portanto, neste caso, o vídeo como linguagem se mostra quase

neutro, convidando a um olhar contemplativo, onde artista e o espectador são passivos.

Teremos além desses experimentos de característica documental outros mais ousados do ponto de vista da mixagem, ou montagem, numa linguagem cinematográfica.

Figura 16 - *Three Transitions*, Peter Campus, 1973



Fonte: Medien Kunst Netz⁷

Interessante observar referências aproximativas à escrita tradicional na linguagem cinematográfica e videográfica, como por exemplo o termo *sobreimpressão*, que designa um efeito de sobreposição de imagens que remonta o procedimento antigo do palimpsesto. Outras referências estão nas figuras de escrita, listadas por Philippe Dubois (2004, p. 183): Na categoria de tratamento da imagem – Movimentos “aéreos” da câmera; relação de autonomia entre corpo e cenário; figuras de mescla de imagens (sobreimpressão, janelas, incrustação); tomadas em câmeras múltiplas e figuras de manipulação temporal. Na categoria de encenação da linguagem – Interpelação direta do espectador; figura diegética do apresentador; o comentário *in*; dublagem interiorizada e entrevista, real ou fictícia.

Há também o uso de figuras de linguagem que remetem a conceitos da literatura. Tais como metáfora e metonímia são mais usadas.

⁷ Disponível em: < <http://www.medienkunstnetz.de/works/three-transitions/>>. Acesso em agosto de 2016.

Não é uma novidade que o cinema e o vídeo se apresentem enquanto possibilidades de escrita, já que nas próprias raízes etimológicas das palavras cinematográfico e videográfico temos uma clara referência à grafia, palavra que vem do verbo grego *graphein* e do latim, *graphos*, que significam escrever. O que nos chama a atenção é a instauração de signos de naturezas diferentes, o que nos leva a crer que a escrita iniciada no interior das cavernas no paleolítico inferior se desenvolve no sentido de uma ampliação semiótica, e não de sua redução ao alfabeto fonético.

Sabemos que a fotografia, a cinematografia e a videografia, enquanto tecnologias da escrita, estão de algum modo ligadas à questão da memória, uma relação com o tempo e o espaço que nos remete a questão ancestral, que embora se manifeste por diferentes mecanismos e interfaces, continua sendo uma busca humana.

O que veremos acontecer com o advento da linguagem audiovisual é a unificação dos sentidos da visão e da audição na compreensão do “texto” espacial, associados ao elemento movimento.

Tal como uma escrita em relação com o espaço e o tempo, o cinema no século XXI se expande, quebrando o paradigma do cubo preto, ou seja, a sala escura do cinema, e da tela única e bidimensional, rompendo com o cinema clássico. O cinema expandido, termo que surge na década de 60, também chamado de cinema sinestésico, se desenvolve de uma perspectiva intermediática, adquirindo um caráter performático e interativo. Aqui o espectador é convidado a uma tomada de consciência em relação ao entorno e de sua participação na construção da realidade, a partir da tomada de posição de múltiplos pontos de vista.

As novas tecnologias apontam para uma realidade simulada, aumentada, e aqui fica mais clara a estreita relação entre arte e ciência.

A imagem deixa de ser palpável, e a obra de arte como que se desmaterializa, ganhando a dimensão do pensamento.

É possível (será possível em breve) *trabalhar* com a imagem e o som, tão facilmente quanto trabalhamos hoje com a escrita, sem necessidade de materiais de custo proibitivo, sem uma aprendizagem excessivamente complexa [...] Em breve estarão reunidas todas as condições técnicas para que o audiovisual atinja o grau de plasticidade que fez da escrita a principal tecnologia intelectual. (LÉVY, 1993, p.104)

Se por um lado, a arte associada a novas tecnologias reunifica os sentidos, por outro, ela se desmaterializa, transforma-se em conceito, deslocando a percepção do espectador para o contexto que envolve e perpassa a obra; tornando à experiência, ao cotidiano, ao mundo como texto a ser lido.

Observamos que o desenvolvimento de tecnologias audiovisuais e interativas se dá na direção de facilitar o compartilhamento de realidades virtuais, levando a uma espécie de des-funcionalização da linguagem, que é, por certo, limitada.

Lévy fala que “Desde que se disponha de equipamento técnico adequado, é perfeitamente possível comunicar sem símbolos, manipulando diretamente a aparência das coisas e a constituição de mundos”. Se o autor estiver correto em sua prospectiva, cabe à linguagem a sua reinvenção.

Para além de um alfabeto e de regras gramaticais, é numa zona de indeterminação que se constroem os sentidos, por toda uma gama não hierárquica de meios.

Isto se aproxima do que Roland Barthes chamou de “o grau zero da escritura”. No livro homônimo, que é uma reunião de artigos publicados pelo crítico literário francês na revista *Combat* entre 1947 e 1951, Barthes, contrariando a crítica daquele período, nos fala de uma linguagem à beira de um colapso, ou talvez já colapsada, porque conservadora. A poeta é aquela que rompe com a linguagem. O Neutro, que é o grau zero, termo utilizado por Barthes para dar forma ao seu pensamento, é a condição de uma existência ao mesmo tempo dentro e fora da linguagem, por isto, paradoxal em si mesma. Barthes está interessado não na destruição da linguagem, mas nas possibilidades geradoras da fenda, o lugar da ausência e da articulação que propicia o deslocamento.

Seu contemporâneo, Maurice Blanchot, também francês, tem um pensamento similar, expresso em *O Livro por Vir* (1959), onde evocará as ideias de Barthes no capítulo “A busca do ponto zero”. Ambos exaltam o desaparecimento da literatura dando lugar a uma escrita processual, liberta de condicionamentos sociais, a superação de dicotomias e subversão de signos.

A reaproximação da escrita com os sentidos e como o meio ambiente configura uma escrita sensual, que, por consequência de tal desenvolvimento tecnológico, libera as mãos e a palavra de sua função representacional e analógica. A escritura,

desvinculada do estado canônico da língua, é matéria da arte, instrumento reflexivo imbuído de qualidades plásticas.

O silêncio, a ilegibilidade e a polissemia são instâncias do Neutro que se expressa no campo intersticial onde opera a intermedialidade.

Sensorial, o caráter intermídia se circunscreve no domínio do corpo, constantemente relativizando a percepção e produção, que passa pela experiência subjetiva. Não raramente, as obras intermediáticas acolhem o elemento acaso; da mesma forma, hibridismo, diferença e efemeridade, que são elementos da própria vida.

E por que não “Diários audiovisuais”? Porque assim estaria fazendo uma referência direta e estrita ao cinema. Mesmo que os registros audiovisuais estejam presentes, existem outras abordagens, outros meios e é o sentido de expansão do conceito de diário e cinema que procuro explorar.

2.4 Considerações sobre a obra-processo e o cinema expandido

Será que no contexto da arte pós-moderna, quando o próprio conceito de Arte como entendíamos até o período Moderno passa por profundos questionamentos - não estaríamos então vivendo um retorno da arte à vida, onde tudo está a todo momento se movendo e se transformando? Para tal velocidade de transformação temos novas tecnologias, e a câmera fotográfica ou câmera de vídeo tem um destaque especial neste trânsito, observando-se o crescente interesse por estas linguagens.

A Arte já não tem um compromisso com a representação, com a História da Arte, nem com o real. O que está em questão para validar algo como arte não é mais a capacidade de mimese, nem o quanto o artista pode ser expressivo. Não temos uma resposta pronta para definir o que é arte, mas sabemos que algo passa a ser considerado além da estética: a poética. A partir do momento em que o artista é sua própria obra, e questões como a transitoriedade da matéria, a passagem do tempo e a experiência da arte no cotidiano ganham um lugar especial nas produções e no pensamento, podemos pensar que o conceito de obra enquanto processo seria mais adequado do que se a pensássemos enquanto resultado.

O termo poética vem do grego, *poiesis*, cujo significado está relacionado a um fazer que produz algo. Diz Platão, em O Banquete: “Sabes que *poiesis* é algo múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é *poiesis*. De modo que as confecções de todas as artes são *poiesis* e todos seus artesãos, poetas...” (PLATÃO, 1972, p. 43). Neste sentido então, a poética enquanto substantivo está relacionada a um fazer que precede uma confecção, e ao mesmo tempo implica esta, o que nos leva a pensar a poética enquanto processo, ou uma sucessão de causas.

Se tudo que existe é resultado de uma sucessão de causas e todo resultado termina por ser causa de alguma coisa numa rede infinita, a própria existência é poética e dinâmica. A partir disto podemos pensar um objeto de Arte como um vir-a-ser. A Arte nunca foi tão dinâmica e efêmera como no atual momento, e muito disto se dá a uma valorização da experiência, que está no momento presente, e ao mesmo tempo que assume esta efemeridade investe em formas de registro da poética, ou registros poéticos: tanto no sentido de arquivamento quanto de geração de matrizes digitais para posteriores manipulações.

Nesta convergência de técnica e poética, o cinema insinua-se enquanto experiência que envolve várias dimensões do fazer artístico, não como invólucro conclusivo, e sim como espaço de ampliação das linguagens. O cinema expandido surge na década de 60, como uma série de experiências com projeções múltiplas, realizadas por artistas interessados em experimentar a combinação de vários meios de expressão (PARENTE, 2012). Esta combinação gera uma intertextualidade, onde embora ajam diversos elementos artísticos em situação, a obra constitui-se não como um ou outro elemento separado e sim como a experiência promovida por esse corpo artístico híbrido.

A respeito da natureza híbrida do percurso artístico, Cecília Salles (2011, p.114) nos diz: “O ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico”. E acrescenta logo mais, “Estamos assistindo a uma ampliação dos ‘espetáculos’ artísticos que não limitam sua materialização a uma determinada linguagem. Nesses casos, não só o processo como a própria obra abarca diferentes códigos”. É a intersemiose o que perpassa todo o processo-obra e se constitui como um elemento

importante no cinema expandido, pois é a partir das relações entre as diferentes linguagens e objetos que se dá a interpretação.

Os vídeos-diário que são projetados ao fundo na parede do palco trazem imagens da construção dos vestidos, o contexto de onde vinham, as reflexões sobre eles, momentos de intimidade e momentos com os artistas que participaram da Mostra – no vídeo uma atmosfera que mostrava além de cada vestido, que não substitui o que sua presença única poderia suscitar, mas que proporciona uma leitura reflexiva e simultânea das realidades que se interpenetram constituindo a existência de uma obra, sua memória em um tempo expandido, metalinguagem sempre diversa daquilo do qual se diz.

A *Mostra de Vestidos-Diários* não foi o resultado de um plano rigorosamente traçado e seguido. Na verdade, as formas atuais são resultado de uma série de desvios e afluências no processo. Penso que mais importante do que apreender uma forma é refletir sobre o estado de espírito que a acompanha. Talvez as obras sejam ilusórias, restando como verdade apenas o processo, que é pura transformação. Quando falo de Diários Visuais Sonoros não me refiro nem aos vestidos, nem aos vídeos, nem aos livros especificamente, mas a todos eles e seu devir.

[...] o ato criador, como processo, está inserido no espectro da continuidade; desse modo, a obra desenvolve-se ao mesmo tempo em que é executada. Tratando-se de um processo contínuo, a possibilidade de variação é permanente; assim, precisão absoluta é impossível. A obra está em estado de permanente mutação, refazendo-se ou talvez fazendo-se, já que cada versão é uma possível obra. É a criação sempre em processo. (SALLES, 2011, p. 131)

Estas obras como transitórias são também lugar de trânsito do não-ser ao ser. Deixar-me permear pelas relações com outros artistas, estar disposta a mudanças, e assumir as condições de espaço e tempo a que estava exposta foi uma escolha, que exige um certo esforço; não saber qual será o próximo passo não é confortável. Abrir mão do controle, compartilhando os vestidos para serem usados por outras pessoas é também um exercício de desapego de um eu, de uma individualidade, e de uma noção de autoria. Isto não implica descuido ou abandono, mas um estado de plena atenção aos fenômenos que atravessam uma ideia; de valorização e

reconhecimento destes fenômenos como colaboradores. E o que é o método cartográfico senão a disposição para o devir?

2.5 Desterritorialização da Arte: Arte e Vida

A desterritorialização/ reterritorialização são conceitos empregados por Deleuze e Guatarri, que, assim como o de cartografia, tomam de empréstimo termos da geografia para pensar processos de hibridização. Sendo a Desterritorialização um deslocamento, uma mudança de território, associa-se a uma consequente reterritorialização, que é uma reorganização do elemento estranho num território outro.

Nas artes, estes são conceitos especialmente relevantes, tornado-se mais evidente desde as operações de Duchamp em transpor objetos do uso cotidiano para a galeria e fazendo-se presente nos movimentos posteriores da arte contemporânea de forma tácita. As operações de apropriação e hibridismo estão envolvidas neste conceito, que implica um processo contínuo observado na própria natureza, desde sempre, e trata-se de uma estratégia de sobrevivência natural.

A exemplo disto, a propagação das flores só se dá porque o vento sopra e os insetos voam, como que por acaso, ou distraidamente.

O que poderia parecer um erro ou desordem, é na verdade uma ruptura necessária e gerativa. Esta percepção nos direciona para a potência do processo criativo, para a compreensão de que o caminhar é tanto ou mais relevante que o produto final, e que se a experiência dos processos é valorizada, novas conexões, ou reconexões, são estabelecidas.

A Desterritorialização seguida de reterritorialização da arte para a vida, e vice-versa, é um evento observado na atualidade e indica um processo de integração e transposição de fronteiras em diversas áreas de conhecimento, enquanto é na arte que este movimento é percebido com maior clareza, numa conexão mais estreita com a cultura, a sociedade e suas transformações.

Onde se expressariam essas organizações do viver senão no cotidiano? Digamos que o cotidiano seja a via por onde passa a vida. Onde se expressa todo gesto, todas as relações, ações e reações, formatações, convenções, nascimentos e mortes, toda ética e toda política.

Os acontecimentos do cotidiano são de um puro realismo só alcançável pela percepção única dos sujeitos que nele estão inseridos. E se o real do cotidiano só pode ser percebido e traduzido da singularidade diversa de cada um, o paradoxo do real, a paralaxe do olhar ao que é externo a nós, se instaura frente ao caráter subjetivo da experiência.

Este contexto demanda um tornar-se mais consciente das dimensões corporais por onde se vive as experiências, por onde se lê e interpreta as informações.

Mas por que a arte teria de separado da vida? Dewey (2010) aponta o crescimento do capitalismo como uma das principais influências para isto, e explica que os chamados novos-ricos viram o ato de colecionar obras de arte raras como uma forma de ostentar sua posição social, por serem elas dispendiosas. Também a construção de museus, galerias e teatros conferia às comunidades e nações uma posição cultural privilegiada.

Em linhas gerais, o mercado da arte a coloca num lugar meramente contemplativo e estético, senão inalcançável. O que no princípio da humanidade era imbricado com os rituais ligados à natureza, a educação, a guerra e a colheita, ao longo do tempo tornou-se distante da vida comum e do cotidiano, fazendo parte de um sistema especializado.

Este confinamento da arte nos espaços institucionalizados, leva o público, de modo geral, a um obscurecimento da visão em relação ao cotidiano, uma desvalorização da experiência comum sob o domínio do espetáculo, da ânsia por consumo que configura um esvaziamento da experiência.

Adventos da Pop Art seguida de Marcel Duchamp; e no Brasil, Hélio Oiticica e Lygia Clark como fortes expoentes, foram influências consistentes para uma postura reflexiva e crítica da Arte na década de 60, e para o questionamento dos valores institucionais em diálogo com as transformações sociais. A desconstrução que marcou esse período suscitou uma série de questões aos teóricos, e, como assinala Dewey (2010, p.70), “recuperar a continuidade da experiência estética com os processos normais do viver” era uma necessidade. Sendo assim, o problema não se trata da existência ou não de “obras de arte”, e sim do sentimento de arte, o estado de arte, que se refere a participação do “Espírito” na construção de tais obras.

Se o prazer e a satisfação não se encontram na realização das tarefas cotidianas, para onde e quando ele teria sido destinado? Seria possível regar as

plantas, lavar roupas ou simplesmente caminhar pelas ruas imbuído de um sentimento estético?

Dewey afirma, “Os inimigos do estético não são o prático nem o intelectual. São a monotonia, a desatenção para com as pendências, a submissão às convenções na prática e no procedimento intelectual”. (DEWEY, 2010, p.117)

Este sentimento de submissão e desatenção acompanhado de um forte materialismo são, na opinião do autor, agravados pelo capitalismo, que gera uma cisão entre a experiência estética e a experiência comum. Decorrentes disto, o esteticismo acompanhado do produtivismo, servem a um mercado desenfreado cujo objetivo maior é gerar lucro financeiro, muitas vezes em detrimento da experiência estética, que se dá num território ético de encontros e relações, e não do ponto de vista estreito de produção e consumo.

O que Dewey propõe é a superação da distância que foi construída entre produção e recepção da obra de arte. Aqui, o artista incorpora no processo de produção a mesma atitude do espectador, e o espectador, sendo estimulado a perceber o processo de criação pelo qual o artista passou, assim cria a sua própria experiência em interação com a obra, o que o faz um co-criador ou recriador da obra.

A filósofa paulista Márcia Tiburi, considera que o verdadeiro campo filosófico é o do cotidiano, da ética, o campo da relação com o mundo, do contrário estaria como na caverna produzindo teorias sobre teorias, estéreis, porque separadas da prática.

O filósofo seria como o cientista que, depois de um tempo trancado no laboratório, percebendo que sua pesquisa o encerrou numa solidão de tubos de ensaio (ou de livros mortos), decide sair para a rua e entender o mundo ao seu redor. Mas ele só fará isso se tiver alguma curiosidade, se o laboratório se tornar sufocante, se percebe que o laboratório também é uma caverna... (TIBURI, 2014, p. 285)

Quando ela fala do filósofo, poderia estar falando também do artista. A solidão de tubos de ensaio pode ser a solidão de tubos de tinta, ou solidão de cavalete. O fato é que o artista passa a exercer uma postura crítica e reflexiva em relação ao seu trabalho, a partir do momento em que a Arte se liberta do compromisso com a representação, assumindo o campo do pensamento sobre si mesma. O crítico de

arte Arthur Danto (2010) afirma em seu famoso ensaio de 1997 denominado “O fim da arte”, que a arte realmente acabou, transmutando-se em filosofia.

E se ela se transmuta em filosofia, é na dimensão ética que vai encontrar sua matéria-prima. É quando a arte se infiltra na vida ordinária, nos *outdoors*, para além dos muros. O termo infiltração parece adequado para os dias de hoje, de sociedade líquida, como diz o sociólogo polonês Zigmund Bauman (2001), sociedade onde as relações humanas tornam-se mais rápidas e mudam de forma mais rapidamente, do mesmo modo que se tornam mais permeáveis.

Quando a Arte começa a sair das galerias, ela deixa de ser individual para tomar um corpo mais coletivo; daí vem os coletivos de arte que começam a ganhar força no Modernismo e tornando-se mais numerosos e atuantes na contemporaneidade, começam a ser absorvidos pelo mercado, enquadrando (ou encubando) a arte, devolve-se-a à lógica capitalista inicial, que separa a arte da vida comum.

O espírito livre que caracteriza esta superação, é necessariamente não maniqueísta e não preconceituoso, e está mais direcionado para a geração de encontros “impossíveis”, como o encontro da vespa com a orquídea, numa operação de agenciamento natural. A orquídea mimetiza a vespa fêmea para atrair o macho; o macho por sua vez, enganado, é levado a copular com a orquídea, levando dela seu pólen para campos distantes.

A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, devindo ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.26)

No que diz respeito ao foco desta pesquisa, compreendemos o diário como um fazer-obra de agenciamento possível da Desterritorialização-reterritorialização da vida e da arte, sendo um ponto de interseção entre ambos territórios.

Deleuze e Guattari (1995) entendem que um livro é uma multiplicidade. A trama do livro é feita de múltiplas linhas, que são linhas de afeto; é por múltiplos meios que se escreve, ampliando-se as possibilidades expressivas; é por múltiplas mãos que se escreve, na infinidade de devires que uma só pessoa comporta, e da

multiplicidade de indivíduos que a constituem de fato, em relações intersubjetivas. Um livro é feito de dobras.

Como na ideia de corpo sem órgãos, será possível um livro sem páginas, ou um livro sem palavras. Este seria um livro de intensidades puras. Aqui, os autores propõem uma escrita desvinculada da necessidade de significar, e mais conectada com linhas de força, onde um nome é rastro de uma intensidade.

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora. (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p.18)

Um livro como uma experimentação ancorada no real, é cartográfico; um mapa cujas linhas são traços de um processo, um caminhar por territórios imaginados. Não há separação entre o que é escrito e o sujeito que escreve. A escrita é feita no seio da experiência, heterogênea, assignificante, é performática.

O diário como um livro aberto, suscetível a interferências e modificações constantes, é lugar de Desterritorialização-reterritorialização da vida em relação a arte, fundamentado nos modos de ser, e fazer.

Diferente do diário tradicional, em seu caráter secreto – sim, esses eu também tenho - o Diários Visual Sonoro é a expansão da palavra íntima, é uma escrita além ou aquém das palavras.

3 O DIÁRIO COMO INSTRUMENTO DE EMPODERAMENTO DAS MULHERES

Neste capítulo reconhecemos a importância e necessidade de um olhar crítico e reflexivo de uma perspectiva feminista sobre a produção de diários, traçando paralelos e aproximações com o campo artístico.

3.1 Motivo, contexto

Você pode aguentar qualquer coisa, desde que a ponha
no papel.
(Louise Bourgeois)

O caráter empoderador do diário, embora pareça uma novidade insólita para alguns, é um assunto abordado no século XX pelo crítico literário francês Phillipe Lejeune, um dos poucos e mais comprometidos autores que se dedica aos estudos sobre o tema da autobiografia.

Em 1995, Lejeune publica o artigo “Diários de garotas francesas no século XIX: Constituição e transgressão de um gênero literário”, onde o autor analisa tais diários apontando a inversão da função da escrita, que torna-se por necessidade um instrumento de emancipação e contestação. A pesquisa do gênero pelo autor deu origem ao livro *Le Moi des Demoiselles*, ainda sem tradução para o português, no qual ele reconcilia diário e criação.

Por que a produção diarista feminina foi tão pouco estudada? Esta é uma questão complexa, que não cabe aqui aprofundar, entretanto, na seguinte afirmação Lejeune nos dá alguma pista:

Tudo começou após a leitura de alguns diários manuscritos de uma jovem garota, Clair Pic, que vivia próximo a Lyon por volta de 1860. Fiquei fascinado pelo texto: aqui estava uma menina inteligente e sensível, aprisionada à uma criação religiosa rígida, tentando se expressar, dizer “eu”, em quatro cadernos grossos que, juntos somam mais de mil páginas. O diário foi interrompido um pouco antes de seu casamento (...) pus-me a imaginar se tal documento seria o único do tipo: centenas de outros como ele podiam estar esquecidos em sótãos e armários pela França. (LEJEUNE, P. 1996, p.100)

Podemos deduzir que se algo conteve por tanto tempo tal pesquisa, isto certamente se relaciona com os poderes hegemônicos, reconhecidos nas instituições religiosas, na ciência, na filosofia e na arte.

O autor se depara com a realidade de que, no século XX, os diários eram dados geralmente pelas mães ou professoras às adolescentes, e estas recebiam também um modelo de diário a ser seguido, ao que o diário é mantido até os 15 anos, momentos antes do casamento. Lejeune então constata: “O diário é antiinstitucional. Através dele busca-se a identidade num movimento contra os pais e a escola”. (LEJEUNE, 1995, p.19).

Seguindo adiante nos deparamos com suas constatações sobre a forma dos manuscritos:

Os diários manuscritos não permitem uma leitura rápida. É impossível folhear o texto ou antecipar a página seguinte. Caligrafias grandes, inclinadas, letras maiúsculas enfeitadas e a cor muito clara da tinta desbotada impedem uma leitura fácil. Essa lentidão é, no entanto, uma vantagem. O tempo que necessito para ler o diário é também o tempo que levo para entendê-lo. Ele permite mais empatia. (LEJEUNE, 1995, p.102)

Curioso observar como a estética dos diários, mesmo que siga um modelo dado pela mãe ou professora, revela particularidades, singularidades de cada mulher e o momento da vida em que é escrito. Eu mesma me recordo de um momento da minha adolescência em que minha caligrafia era quase ilegível e eu tinha dificuldade de escrever nas provas da escola, pois rasurar ou ser ilegível era determinante para uma possível reprovação, junto com as implicações disto. A tradição que exclui as diferenças não estancou no século XXI.

Na sua observação dos diários de jovens francesas, Lejeune destaca algumas características que se apresentam tanto na escrita quanto na visualidade. São lacunas, repetições, o implícito (dados biográficos ou sociais não são dados necessariamente)...

Assuntos relacionados ao corpo e à sexualidade são evitados nos diários analisados, o que é muito curioso, pois trata-se de uma forte autocensura ainda que numa escrita de si e para si, sem pretensões de exposição.

Sabemos que a história da humanidade foi escrita por homens. Em todas as áreas do conhecimento isto é verificado. Nas artes, as produções de mulheres por muito tempo ficaram na invisibilidade e esquecimento, em conformidade com uma

norma do silêncio. Os bons modos ditados às mulheres pelo antigo paradigma social, se tratam de um conjunto de repressões; um perverso silenciamento e clausura por tanto tempo naturalizados. As consequências disso são desastrosas, resultando numa sociedade dividida, incompleta e violenta.

Mesmo depois das transformações sociais em torno da questão da emancipação da mulher e o aflorar dos debates sobre diferenças de gênero, ainda verificamos de forma ostensiva em nosso cotidiano uma estrutura patriarcal dominante e opressora, porque milenar e arraigada. É, portanto necessária a conscientização da opressão, que por ser naturalizada, quase sempre passa despercebida num cotidiano cada vez mais vertiginoso.

Entretanto, podemos encontrar algumas mulheres na história que em seus diários lidaram com as interdições de forma a subvertê-las, expressando neste espaço suas vivências, situações de opressão, sexualidade, gênero; são posicionamentos políticos que ali muitas vezes se apresentam, conteúdos carregados de densidade e que mesmo reservados ao confinamento das páginas que nunca serão lidas, urgem ser expressos como instrumento de autoconhecimento e resistência ao apagamento social e histórico.

É interessante observar que *diário*, como qualquer outra, é uma palavra carregada histórica e culturalmente. Lejeune aponta para o fato de que é comum o tom de desprezo das pessoas em geral em relação a este objeto. Haveria um preconceito generalizado de que esta seria uma atividade de lazer e trivial, como o bordado, além de ser um instrumento pessoal onde uma pessoa simplesmente fala de si, ou seja, tudo que o *outro* não gostaria de saber. Mas é justamente nisso que reside a potência de tal instrumento. Será que não é o momento de, ultrapassando o risco do narcisismo que rege nossa época, olhar para o outro? Para a outra? E olhando para a outra exercitar o desprendimento dos velhos preconceitos e julgamentos?

Ao que parece, atravessar a confissão e o narcisismo implica um reconhecimento dos processos de esvaziamento do sujeito que se nos impõe a sociedade através de mecanismos da cultura de massa, todos orquestrados pelo bem da produção e do consumo exacerbados – consumismo não só material, mas também de ideias. Seria preciso desvendar as camadas de função a que o diário, uma prática antiga, teria sido submetido ao longo da história.

Pelo que podemos notar, o diário se insinua como um instrumento estratégico para cada período histórico, e incorpora seu espírito, tal como a Arte. É uma prática que não se situa como literatura nem como arte, estando numa zona de indefinição, não captável, sendo objeto da própria vida, de uso cotidiano, dependente da experiência, mesmo que seja uma experiência do nada.

Diante deste panorama, a literatura e as artes visuais se encontram neste objeto, o diário, e aqui parecem convergir no que Roland Barthes chamou de “o grau zero da escritura”.

3.2 Mulheres artistas e seus diários

Dentro do recorte desta pesquisa, em seguida traremos duas mulheres artistas que tiveram seus diários publicados, Frida Kahlo e Louise Bourgeois; e considerando o caráter híbrido do diário, faremos também aproximações com o trabalho das artistas contemporâneas Nan Goldin e Nazareth Pacheco.

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón nasceu em 6 de julho de 1907, no México. Filha de Matilde Calderón Y González, nascida em Oaxaca e de Guilherme Kahlo, de nacionalidade alemã.

Com 18 anos sofreu um grave acidente de ônibus que irá fraturar três vezes sua região pélvica e também a coluna, comprometendo sua saúde por toda a vida. Imobilizada em cima de uma cama por 7 meses, Frida, preocupada com as finanças da família, com o incentivo do pai e da mãe começa a pintar, de forma autodidata até o fim de sua vida, um pouco antes de completar 50 anos. Conhece o artista muralista mexicano Diego Rivera, pelo qual se apaixona e se casa, nutrindo por ele um sentimento extremo. Pela infidelidade do marido, tem com ele um relacionamento permeado de sofrimento.

Frida também escreveu um diário, entre os anos de 1944 a 1954, os últimos anos de sua vida, o qual foi publicado em sua edição brasileira pela editora José Olympio, em 1996 como *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*.

Trata-se de um diário cuja metade é inteiramente de imagens e a que resta, nas outras páginas, é de uma escrita carregada de uma visualidade pujante, chegando a se apresentar a escrita mesma enquanto imagem, e vice-versa.

Figura 17 - Trecho de diário de Frida Kahlo



Fonte: Diário de Frida Kahlo⁸

Algumas características deste diário são especialmente caras a esta pesquisa.

O aspecto intermediário é evidente. A artista emprega diferentes linguagens e técnicas artísticas que se sobrepõem e interpenetram. Suas qualidades enunciam sua condição transgressora em relação ao diário convencional.

O diário de Frida Kahlo encontra-se, portanto, numa zona de indeterminação, que assume uma forte heterogeneidade marcada pela experimentação livre.

Interessante observar o teor emocional contido no seu diário e a forma singular como se expressa. Sua personalidade se mostra nas páginas que são carregadas de tinta, esboços, recortes e uma escrita passional. Entretanto não é a técnica artística que situa este diário numa zona de indeterminação entre a arte e o diário. A corporalidade é evidente, numa escrita que se expressa de processos de vida, partindo de experiências do cotidiano no corpo e que se transformam em outro corpo. O seu caráter experimental é definitivamente o que por fim situa o diário na condição híbrida.

⁸ KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo**: um auto-retrato íntimo. Intr. Carlos Fuentes; comentários Sarah M. Lowe; trad. Mário Pontes. 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

Tomaremos também outro exemplo, o diário de Louise Bourgeois, uma das artistas mais marcantes do século XX.

Louise Josephine Bourgeois nasceu em 24 de dezembro de 1911, em Paris, filha de Joséphine Valérie Fauriaux Bourgeois e Louis Isadore Bourgeois. Seus pais mantinham uma tapeçaria, onde Louise ajudava nos trabalhos de costura. Estudou matemática e filosofia, seguindo depois a carreira de artista. Em 1938, casa-se com o historiador da arte norte-americano Robert Goldwater e muda-se para Nova York, onde vai dar continuidade aos estudos de arte, trabalha no seu atelier no Brooklin e leciona arte.

Louise teve influência do surrealismo na França e do expressionismo abstrato nos Estados Unidos, entretanto a artista se furtou a qualquer classificação. O que identificava seu trabalho não eram determinadas técnicas ou linguagens, e sim, a temática. Louise Bourgeois nunca teve medo de afirmar o seu trabalho enquanto autobiográfico. Ela acreditava que a arte era um meio de autotransformação. Toda sua obra está voltada para a compreensão do seu passado, principalmente para as relações familiares. Buscou lidar com dois personagens muito marcantes em sua vida: o pai, infiel, autoritário e volúvel; e a mãe: equilibrada, racional e protetora.

Começou a escrever diários desde os 12 anos e desde então nunca parou. Suas prateleiras eram repletas de diários, onde a palavra escrita se manifestava junto com o desenho, que era algo habitual e corriqueiro para a artista. Os “pensamentos-plumas”, como ela denominou os desenhos que fazia despretensiosamente no seu cotidiano, estavam presentes em seus diários como as palavras na construção da trama de memórias.

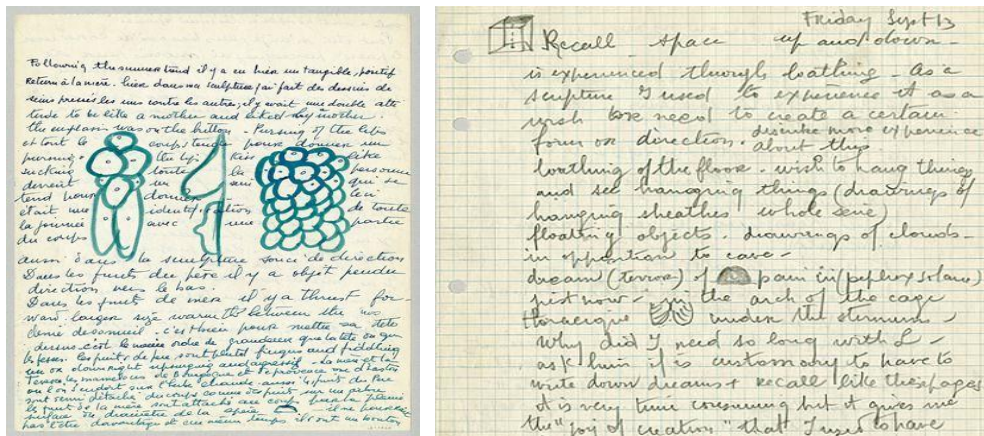
A escritora Marie-Laure Bernadac e o crítico Hans-Ulrich Obrist publicaram um livro pela editora Cosac Naify, no ano 2.000, contendo escritos e entrevistas da artista, além de imagens de algumas obras. Na introdução, Bernadac identifica três formas de diário íntimo: a escrita, o desenho e a palavra falada, sendo a última, uma coleção de fitas de áudio. (BERNADAC; OBRIST, 2004, p.18)

Tornaram-se públicas neste livro também muitas cartas da artista, em sua maior parte destinada à artista e amiga Collete. Podemos aqui nos remeter a Foucault, quando este afirma em seu ensaio sobre a “escrita de si”, a estreita ligação entre a correspondência e o diário íntimo, sendo a correspondência, ou carta, uma modalidade confessional de escrita, imbuída de uma intenção sincera de

compartilhar com o outro fatos não necessariamente excepcionais da sua própria vida.

Bernadac nota que nos últimos anos de sua vida, sua escrita assumiu “com frequência a forma de textos rimados, litânias, listas e bordões, que utilizam aliteração, rima e repetição” (BERNADAC; OBRIST, 2004, p.20), o que revela um momento de maior dissolução das fronteiras da palavra como significante para a livre experimentação transtextual.

Figuras 18 - Trechos de diários de Louise Bourgeois



Fonte: Site The Guardian⁹

Para as duas artistas, arte e vida se interseccionam num período em que este conceito na História da Arte ainda é recente e sua prática com os diários evidencia essa relação.

Os autores assumem que para fazer justiça aos diários de Louise Bourgeois seria necessário um livro à parte, já que esses diários nunca foram escritos com intuito de publicação.

Sua produção é marcada por dois momentos principais: No primeiro, ela se dedicou às memórias relativas ao pai, sua destruição e reconstrução, movida por uma violência necessária na lida com os materiais escolhidos, em geral materiais duros como o mármore e o ferro. O segundo momento se inicia nos anos 90,

⁹ Disponível em: < <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/mar/07/louise-bourgeois-freud-museum-pictures>>. Acesso em outubro de 2016.

quando, com a ajuda de seu assistente, Jerry Gorovoy, tira do armário roupas guardadas desde os anos 20 e com elas inicia a produção de uma série de obras, desta vez voltadas para as memórias da sua mãe. Eram tecidos que já houveram em contato com o seu corpo em determinados momentos da vida, carregados psiquicamente, portanto essas roupas eram como senhas para acessar memórias e sentimentos peculiares. Então Bourgeois toma o que outrora fora o seu próprio corpo para iniciar um trabalho de restauração, reparo, reconciliação e perdão.

Como se retornasse às origens, ao início de sua vida, rememorando as experiências na tapeçaria, na lida com reparos de roupas de outras pessoas, unindo partes separadas, a artista retorna à sua mãe, a aranha tecelã a quem ela dedicou a grande escultura monumental de ferro *Maman*, em 1999.

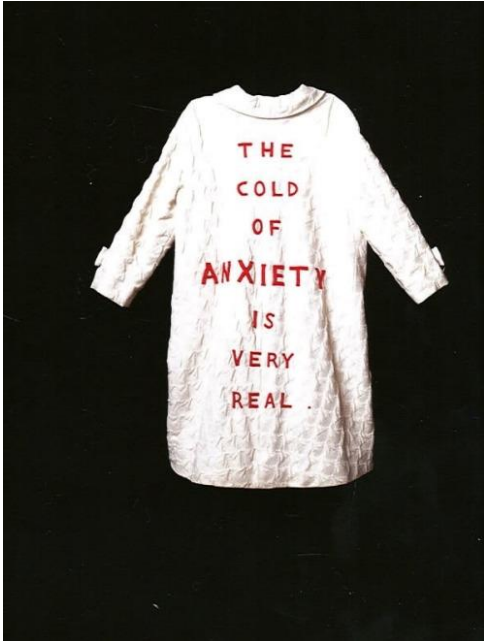
Figura 19 - Louise Bourgeois, Peça da performance *She Lost It*, 1992



Fonte: Pinterest¹⁰

¹⁰ Disponível em: < <https://www.pinterest.se/amp/pin/233624299403180966/>>. Acesso em novembro de 2016.

Figura 20 - Peça da performance *She Lost It*, Louise Bourgeois, 1992



Fonte: Pinterest¹¹

A performance *She Lost It* aconteceu em 1992, em *The fabric workshop*, no evento beneficente do aniversário de 50 anos do empreendimento, evento no qual a artista foi homenageada. Na performance foram usadas peças de roupa brancas contendo escritos de Bourgeois. As frases foram retiradas do seu diário de 1947.

O diário íntimo era de fato um instrumento importante para ela, tanto na vida quanto na arte. O emprego de frases retiradas de seus diários em seu trabalho artístico e o uso de materiais do seu cotidiano e intimidade são escolhas que revelam a potência de tal metodologia para a criação artística e seu impacto político. Não obstante, Bourgeois ter sido considerada uma artista feminista, embora ela recuse tal rótulo, assim como qualquer outro.

A estreita relação que ela estabelece entre escrita e arte se evidencia neste trecho retirado de uma publicação de 1994, pelo *Museum of Modern Art*, Nova York:

¹¹ Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/516788125969298406/>>. Acesso em novembro de 2016.

Assim que vinha a inspiração, costumava escrever uma [uma parábola como *He disappeared into complete silence, The puritan* (1947/90), ou *She lost it* [Ela perdeu aquilo] (1947/92)]. Não fiz todas de uma só vez... Você pode aguentar qualquer coisa, desde que a ponha no papel. Tem de fazer, para poder se segurar. Quando o espaço é limitado, ou quando é preciso cuidar de uma criança, sempre se pode recorrer à escrita. Tudo o que você precisa é caneta e papel. Mas você precisa redirecionar a sua concentração... Palavras conectadas entre si podem estabelecer novas relações... uma nova visão das coisas. (In: BERNADAC; OBRIST, 2004, p.49)

Já no seguinte depoimento, a artista parece revelar uma contradição:

Os existencialistas desapareceram quando os estruturalistas chegaram. Lacan chegou. Os estruturalistas estavam interessados em linguagem, gramática e palavras. Enquanto Sartre e os existencialistas se interessavam pela experiência. Obviamente estou do lado dos existencialistas. Com palavras se pode dizer qualquer coisa. Pode-se mentir o dia inteiro, mas não se pode mentir na recriação de uma experiência. (In: BERNADAC; OBRIST, 2004, p.230)

Entretanto, se ao invés de considerarmos estas afirmações como opostas entre si levarmos em consideração o seu processo artístico, verificaremos que a artista supera dicotomias, situando-se *entre* a escrita e a visualidade, *entre* a escrita e a matéria, *entre* escrita e abstração. Nesta zona de indefinição é que se situa o trabalho autobiográfico de Louise, na qual surge o híbrido. O mesmo podemos observar na arte de Frida Kahlo, que, como a mesma deixa claro na obra *Retrato de Dr. Farill*, sua matéria prima principal - a tinta, ou seja, o meio com que pinta [e escreve] - é o seu próprio coração.

Figura 21 - *Retrato de Dr. Farill*, Frida Kahlo, 1951



Fonte: www.fridakahlo.org¹²

Com isso não queremos dizer que uma linguagem é substituída pela outra conforme sua função, e sim que se trata de uma fronteira escorregadia, onde se nota indícios de uma escrita experimental, translinguística e sensorial.

Embora estejamos falando de uma perspectiva artística, nas ciências exatas também isto é observado, como vemos na seguinte afirmação do físico Albert Einstein:

As palavras e a linguagem, escritas ou faladas, não parecem executar função alguma em meu pensamento. As entidades psíquicas que servem de elementos a meu pensamento são certos signos, ou imagens mais ou menos claras, que podem ser reproduzidos e combinados à vontade. (In: LÉVY, p. 2004)

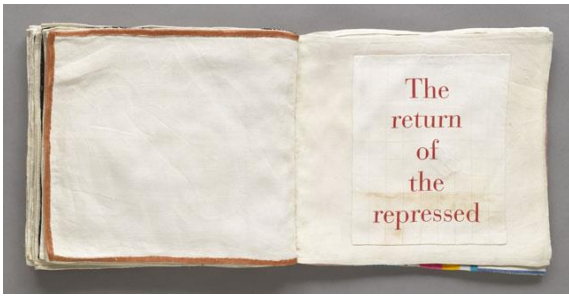
O aspecto intermedial da linguagem íntima de Louise Bourgeois é encontrado em três dos seus últimos trabalhos, livros feitos de tecidos do seu universo íntimo.

¹² Disponível em: < <https://www.fridakahlo.org/self-portrait-with-the-portrait-of-doctor-farill.jsp>>. Acesso em novembro de 2016.

Ode a l'oubli (*Ode ao esquecimento*) é um livro de 36 páginas feito das toalhas de linho que ela e seu já falecido marido ganharam na ocasião de seu casamento. As toalhas tinham as iniciais do casal: LBG.

Figura 22 - *Ode a l'oubli*, Louise Bourgeois, 2002





Fonte: www.moma.org¹³

Nestes livros que intercalam visualidade e escrita, a artista parece retornar aos seus diários, assumindo a forma do livro, incorporando frases de impacto e sucintas extraídas dos diários e construindo pela visualidade, através da costura e do bordado um tipo de inventário de sua vida pela recordação dos tecidos e estampas que marcaram sua história. Ela dispensa palavras quando na visualidade é que encontra sua expressão plena. Não sem uma pesquisa muito cuidadosa; sem um olhar para dentro como arqueóloga, para trazer para o papel aquilo que ela quer ver, e então, a partir da desordem emocional criar uma ordem na materialização, na escultura.

O que observamos tanto nos seus escritos quanto em seus desenhos e esculturas é um forte emprego da metáfora. A metáfora em Bourgeois parece ser uma figura de linguagem que transcende a palavra, trazendo-a para o mais denso de sua associação.

¹³ Disponível em: < https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/02/18/louise-bourgeois-a-flashback-of-something-that-never-existed/>. Acesso em novembro de 2016.

Figura 23 - *The Pink days* e *The blue days*, Louise Bourgeois, 1996



Fonte: Pinterest¹⁴

A instalação *The Pink days* e *The blue days*, consta de um cabide num formato que lembra uma árvore, de onde pendem roupas de períodos de sua vida, carretel de linha, tecidos e até ossos. Em *pink days*, os diversos apelidos que a artista teve em sua vida estão bordados nas roupas, que são roupas suas de bebê até a fase adulta.

Nesta obra a ambiguidade mais uma vez se faz presente. As cores rosa e azul se referem a estados de humor, ao mesmo tempo em que remetem à questão de gênero.

Nan Goldin, fotógrafa norte-americana atuante na década de 70-80, foi vítima de violência doméstica e não se deixou silenciar. Tirava fotos do seu cotidiano, retratando a si mesma após ter sofrido violência física e psicológica do seu até então marido, Brian. Anos depois, já divorciada, a artista retrata-se novamente, só que desta vez o que fica evidente em suas fotos é o estado de libertação, depois de ter saído da condição de vítima.

Nan Goldin afirma suas fotos como diários visuais.

¹⁴ Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/377246906257028436/>>. Acesso em novembro de 2016.

Figura 24 – *Nan one month after being battered*, Nan Goldin, 1984



Fonte: www.tate.org.uk¹⁵

The Ballad of sexual dependency é o diário que deixo ler. Meus diários escritos são privados; Eles formam um documento fechado do meu mundo e me permitem a distância para analisá-lo. Meu diário visual é público; ele se expande a partir de sua base subjetiva com a entrada de outras pessoas. Essas fotos podem ser um convite para o meu mundo, mas elas foram tiradas para que eu pudesse ver as pessoas neles. Às vezes eu não sei como me sinto em relação a alguém até que eu tire sua foto. Não escolho pessoas para fotografá-las; Eu fotografo diretamente da minha vida. Essas imagens vem de relacionamentos, não de observação. As pessoas nas imagens dizem que minha câmera é tanto uma parte de estar comigo como qualquer outro aspecto de me conhecer. É como se minha mão fosse uma câmera. Se fosse possível, eu não gostaria de nenhum mecanismo entre mim e o momento de fotografar. A câmera é tanto uma parte de minha vida cotidiana como falar, ou comer ou sexo. O instante de fotografar, em vez de criar distância, é um momento de clareza e conexão emocional para mim. Há uma noção popular de que o fotógrafo é por natureza um *voyeur*, o último convidado para a festa. Mas eu não estou caindo; esta é a minha festa; esta é a minha Família, a minha história¹⁶. (GOLDIN, 1986)

Temos alguns exemplos, como o Diário de Anne Frank. Entretanto, certamente este processo de exposição não é nada simples, e envolve várias camadas de

¹⁵ Disponível em: < <http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045>>. Acesso em dezembro de 2016.

¹⁶ Tradução nossa.

afirmação social contra o temor do julgamento público. Muitos dos diários de mulheres que são publicados, inclusive, são publicações póstumas.

A artista brasileira Nazareth Pacheco também toma como ponto de partida as experiências vividas no seu corpo, dando intenção artística a registros de sua vida pessoal. A artista nasceu em São Paulo, em 1961, e ganha reconhecimento artístico em 1990, a partir de obras inquietantes produzidas com materiais cirúrgicos. São, entre elas, vestidos e colares feitos com lâminas de bisturi, agulhas de sutura e lancetas.

Nazareth nasceu com um problema de saúde congênito, sendo por isto, durante grande parte de sua vida, submetida a operações cirúrgicas e intervenções estéticas. Enquanto artista, em 1992, decide trabalhar com diversos objetos guardados por ela do período das cirurgias. Era uma coleção de fragmentos que configurava uma forma de diário íntimo, como afirma a pesquisadora Hiáscara Alves Pereira¹⁷ em um artigo sobre a artista:

Nazareth Pacheco colecionou durante anos, fotografias, radiografias, bulas, laudos médicos, receitas, medicamentos, seringas, mechas de cabelos, máscaras de rosto, arcada dentária, dentre outros documentos que testemunhavam um processo longo e doloroso. Esses fragmentos de sua coleção particular eram como uma espécie de diário íntimo relativo às modificações sofridas pelo seu corpo. (PEREIRA, A. H., p.282, 2012)

Estes objetos foram separados e organizados, dando origem a exposição individual *Corpo como destino*, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em 1993. A artista afirma, em entrevista a Pereira, que não havia inicialmente a intenção de expor esses objetos, e sim, de lidar com questões relacionadas com o próprio corpo. Isto nos remete ao diário. Não só palavras, Nazareth guardava objetos simbólicos, carregados de memória, como quem escreve pacientemente uma história. A exposição destes objetos muito íntimos da sua vida termina por tocar em questões coletivas.

Em 1993, a artista começa a se apropriar de instrumentos hospitalares e é então que começa a produzir vestidos e adornos com esses materiais. Ela subverte objetos do uso cotidiano feminino, dando a eles a significação de dor a que estão intimamente relacionados. Os vestidos de Nazareth, ao mesmo tempo que que, de

¹⁷ PPGA/UFES.

longe, atraem e instigam uma aproximação, de perto, repelem, pela natureza cortante de seus materiais.

Figura 25 – *Sem Título*, Nazareth Pacheco, 1998



Fonte: Muvi Museu Virtual¹⁸

Figura 26 – *Sem Título*, Nazareth Pacheco, 1997



Fonte: Site Galeria Murilo Castro¹⁹

¹⁸ Disponível em: < http://muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.htm>. Acesso em novembro de 2016.

Figura 27 – *Sem Título*, Nazareth Pacheco, 2011



Fonte: Site Galeria Murilo Castro²⁰

3.3 Subversão e transformação

Lucy R. Lippard, nascida em 1937, é uma importante crítica de arte norte-americana atuante desde a década de 60, escrevendo artigos, ensaios e livros reconhecidos no mundo da arte. Lippard foi a primeira a falar sobre a desmaterialização da arte, em seu famoso ensaio de 1968, com coautoria de John Chandler, *A desmaterialização da arte*.

É na década de 70 que Lippard entra em contato com textos feministas, o que segundo suas palavras, irá mudar sua vida profundamente:

¹⁹Disponível em: <<http://murilocastro.com.br/2015-arte-rio-feira-internacional-de-arte-do-rio-de-janeiro-09-a-1309/>>. Acesso em novembro de 2016.

²⁰ Disponível em: <<http://murilocastro.com.br/2015-arte-rio-feira-internacional-de-arte-do-rio-de-janeiro-09-a-1309/>>. Acesso em novembro de 2016.

O movimento feminino mudou minha vida em vários aspectos, um deles, não o último, minha aproximação com o criticismo. Pode não ser muito aparente; ainda estou trabalhando nisso. Mas por dentro, onde eu sou/vivo/hábito, tem uma nova liberdade em dizer como me sinto, e reagir a todas as formas de arte de uma forma muito mais pessoal²¹. (LIPPARD, 1995, p.32)

No primeiro capítulo do seu livro *The Pink Glass Swan*, intitulado *Changing since Changing*, ela reconhece as mudanças pelas quais passou cinco anos após ter publicado o artigo *Changing*.

A escritora e ativista - como prefere ser chamada – lamenta ter escrito sobre quase nenhuma artista, apenas sobre homens artistas, mesmo que conhecesse mulheres cujo trabalho admirasse imensamente. Lippard escreveu um livro inteiro sobre Eva Hesse, considerado um de seus melhores livros, e o qual ela considera ter tido uma grande influência no seu desenvolvimento pessoal, entretanto ainda se sentia culpada por ter ignorado por tanto tempo as mulheres artistas.

Até a escrita de *Changing*, Lippard lamenta-se ter se referido sempre aos artistas enquanto “eles”, aos espectadores enquanto “eles” e até mesmo aos críticos enquanto “eles”, o que era uma negação dela mesma enquanto crítica e mulher.

Lippard questiona a autoridade masculina na arte, representada na figura de Clement Greenberg, cuja teoria estética formalista buscava determinar a partir de valores até então estabelecidos o que era apreciável enquanto arte. Uma atmosfera anônima, porém fortemente masculina, por muito tempo regeu o sistema hegemônico da artes. Muitas mulheres, a despeito de serem julgadas e desqualificadas na opinião da elite, preferiram se colocar num lugar andrógino, lugar este em que a escritora afirma ter ocupado naquela época: “Androgyny was only attractive because it was too hard to be a woman” (LIPPARD, 1995, p.33)

Para ter realizado uma mudança como esta, Lucy Lippard precisou ter se deslocado do grande centro da cidade para morar por algum tempo numa pequena vila no deserto do Arizona. Na verdade, o objetivo do retiro era escrever um livro de ficção. Em meio ao processo criativo ela notou que na verdade o livro que tinha por escrever não vinha dela, mas de artistas homens com os quais ela conviveu e escreveu sobre. Foi então que ela percebeu que tinha vergonha de ser mulher, e depois, que tinha vergonha de sentir vergonha. A partir desse momento, Lippard fez

²¹ Tradução nossa.

o exercício de escrever para ela mesma, sem a ideia de um interlocutor masculino, e depois disso passou a escrever para as mulheres.

A autora fala de um processo de tomada de consciência feminista. Trata-se da conscientização da opressão, sem a qual, homens e mulheres seguem reproduzindo automaticamente um discurso excludente.

Lippard acredita não ter sido uma mera coincidência o surgimento simultâneo do autobiográfico na arte e do movimento de mulheres.

Desta forma, nos é muito caro o reconhecimento da autobiografia enquanto método de trabalho, desde que traz para o campo epistemológico um elemento essencial para a mudança do paradigma patriarcal. Assim, não utilizaremos ficções do mundo masculino para justificar nossas produções, mas a matéria-prima da própria vida, por mais incômoda que possa ser a existência de trabalhos que tocam na ferida aberta; que exponham a fragilidade de velhos conceitos; que contraponha o discurso de uma ciência distanciada da subjetividade.

Uma epistemologia feminista surge afirmando o seu lugar de fala, compreendendo que nenhuma pesquisa é neutra. Uma linguagem mais subjetiva e pessoal é permitida e amplia-se os limites da política afirmando que “o pessoal é político”.

Foi na década de 60 que ocorreu a chamada segunda onda do Feminismo, marcado pelas manifestações anti-capitalismo, anti-imperialismo e a manifestação de grupos LGBT e de negras e negros. Enquanto a primeira onda do feminismo, iniciada no século XIX, estava mais preocupada com questões legais - como o direito ao voto - a segunda onda voltou-se para assuntos mais pessoais, relacionados aos direitos sobre o próprio corpo, as escolhas, questiona a maternidade e casamento compulsórios, o padrão de beleza, entre outras questões.

Até então o movimento feminista vem se fortalecendo e nas artes muito se tem produzido no sentido de questionar os valores patriarcais, na vida e na arte.

Nas artes, o movimento é marcado pelo caráter subversivo, na utilização de materiais extraídos do uso cotidiano; muitas vezes objetos icônicos de uma feminilidade forjada historicamente e culturalmente e que correspondem a uma lógica de dominação do mais forte sobre o mais fraco. A fragilização e objetificação da mulher é questionada através de abordagens que trazem o corpo como lugar de desconstrução.

Diante das situações de violência doméstica e urbana, das psicológicas às corporais; o abusivo uso da imagem do corpo feminino na mídia para fins obscuros de publicidade; o ideal de beleza a ser perseguido; a dupla jornada de trabalho e suas complicações; a desvalorização da trabalhadora com pagamento de menores salários em relação aos homens; a patologização da gravidez; a imposição da maternidade, entre muitas outras questões que formam a condição da mulher na sociedade tem levado mulheres artistas a desafiar a sociedade de controle de modos distintos.

Na atualidade, artistas mulheres pesquisam e produzem a partir de um posicionamento crítico sobre suas próprias realidades. O aumento de sua representatividade na academia e no mercado de arte é considerado um avanço, entretanto a conscientização não é um processo estanque, e sim um desenvolvimento que envolve camadas de desconstrução e questionamentos. O movimento das mulheres no período pluralista das artes visuais não foi uma vanguarda, mas a consequência de condições sociais e históricas; a eclosão de uma nova consciência que se desvincula de qualquer compromisso com conceitos e normas do passado.

Nos dias de hoje, mesmo após tantas lutas, nos parece evidente a necessidade de uma resistência aos mecanismos de subjugação patriarcais através de ações afirmativas. É o que podemos constatar no cartaz abaixo, produzido em 2012 pelo grupo ativista norte-americano Guerrilla Girls:

Figura 28 - *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* Guerrilla Girls, 1989



Figura 29 - *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* Guerrilla Girls, 2005

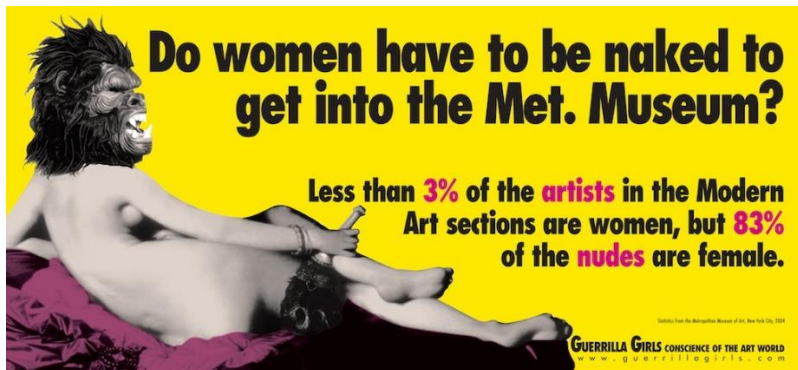
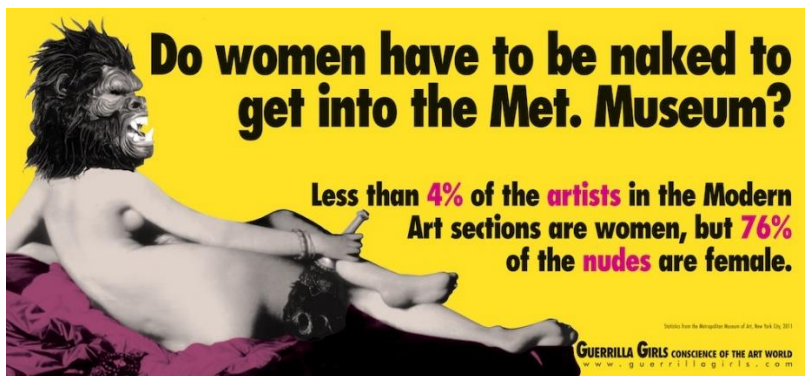


Figura 30 – *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* Guerrilla Girls, 2012



Fonte: site do coletivo Guerrilla Girls²²

Compreendemos que o feminismo é uma epistemologia séria, crítica, e de posicionamento político interessado, que surge em resposta a uma Ciência pensada a partir dos interesses de um grupo dominante: homens brancos, ocidentais, de classe econômica privilegiada. Esta Ciência que, sem dúvida, teve muitas conquistas, hoje se reconhece frágil frente as mudanças sociais que vem ocorrendo, tendo de operar com categorias analíticas instáveis.

²² Disponível em: < <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages/>>. Acesso em novembro de 2016.

O que antes era excluído do campo da pesquisa, hoje se faz incontornável: os sentimentos, o afeto, o desejo, enfim, a subjetividade e a diferença. Com isto, outras fontes documentais passam a ser são válidas.

A política ganha também outras dimensões. A afirmação “o pessoal é político”, virou *slogan* feminista na década de 70. Surgiu do título de um texto de 1969 da estadunidense Carol Hanisch, no qual, em resposta a uma crítica que se referiu ao seu trabalho de conscientização em grupo enquanto apenas terapia, ela fala sobre o que aprendeu com a experiência em grupos de autorreflexão e autoconsciência.

Nesse artigo, Hanisch observa que existe uma crença generalizada de que um grupo de conscientização seja um grupo de terapia ou um grupo pessoal, em oposição a um grupo político. Em primeiro lugar questiona o uso do termo “terapia”, e o considera inadequado para o contexto do grupo de mulheres com qual trabalha, pois este termo se refere a uma situação onde alguém está doente e que há uma cura para isto. Não negando a terapia, mas sim, propondo uma postura reflexiva e responsável do interlocutor ao apontar para um grupo onde se fala de questões pessoais e pontos de vista pessoais enquanto terapêutico ou simplesmente “pessoal”.

Esta dicotomia entre pessoal e político, sem dúvida, subestima os reais problemas vivenciados pelas mulheres, todos eles pessoais, tolhendo as possibilidades de soluções genuínas, e não aquelas soluções impostas ou propostas por outros. Desta forma, a crença de que o político será um falar “de modo geral”, é negar o problema central: a opressão da diferença.

Não é mais político apenas reproduzir o discurso de grandes autores do que falar por si mesma. Hanisch observa, de acordo com sua experiência, que existe uma lógica de “produção” dentro dos movimentos sociais e para o movimentos sociais, privilegiando a esfera pública para o trabalho político.

Considerando o texto “O pessoal é político” como ponto de partida, a filósofa paulista Márcia Tiburi (2014) nos convida a pensar a ética, como esse movimento de reflexão sobre si, e indica a sua potência de transformação.

A ação ética, autorreflexiva, implica uma transformação íntima, fundamentada na vida cotidiana, que inclui a esfera doméstica e pessoal. Afinal, seria o público e o

privado assim tão separados? As categorias assim como as dicotomias são construídas socialmente.

Segundo a pesquisadora Susan Moller Olkin (2008) em sua análise das relações entre gênero, esfera pública e privada, as distinções entre as duas esferas foram reificadas e exageradas pela teoria liberalista.

Segundo a filósofa, a maioria dos questionamentos das feministas do século XIX e século XX, estava voltada para a exigência de direitos na esfera pública, como o direito a educação e direito ao voto. Feministas contemporâneas, por outro lado, voltam-se à crítica da dicotomia em questão. O que era considerado como não-político, ou seja, do âmbito doméstico e privado - como a sexualidade, o trabalho doméstico e a família – passa a ser colocada em questão. Estas pensadoras observaram que a raiz da subordinação das mulheres estava aí.

Enquanto algumas feministas socialistas e radicais defendem a total abolição da distinção entre a esfera pública e privada, feministas liberais defendem uma definição mais estreita. Muitas feministas, entretanto, inclusive Olkin, não negam a importância e o valor do conceito de privacidade na vida humana, mas propõe uma revisão do conceito e suas implicações sociais.

Estas últimas, em suma, ponderam que, as duas esferas devem ser interpretadas correlativamente, pois a menos que haja uma efetiva transformação nas relações de gênero no âmbito doméstico e familiar, só assim o conceito de privacidade para mulheres e crianças será válido.

O que interessa a esta reflexão, no que diz respeito aos diários pessoais, é a tensão entre o público e o privado, para uma ampliação dos limites do político.

Para algumas autoras, a experiência das mulheres tornou-se uma fonte válida para pesquisas em diversas áreas do conhecimento. Segundo a pesquisadora gaúcha Guacira Lopes Louro,

Na medida em que as experiências das diferentes mulheres – isto é, das mulheres na sua pluralidade – passam a ser levadas em consideração, essas experiências se constituem numa nova e rica fonte de problemas, elas representam novos recursos para a pesquisa. (LOURO, 1997, p.152)

Sendo assim consideradas na contemporaneidade novas e outras fontes de pesquisa (como diários, cartas, fotografias, arquivos de áudio), e novos domínios de conhecimento (como o cotidiano, os sentimentos, os desejos e os corpos) (LOPES,

1997), bem como o reconhecimento do caráter político do “pessoal”, os diários constituem um instrumento potencialmente válido para a afirmação e transformação do indivíduo e da sociedade.

A arte contemporânea também incorpora esses novos horizontes de pesquisa, no estreitamento das relações entre arte e vida, reconhecendo o corpo como sujeito das percepções,

Como observamos nos trabalhos das artistas referenciadas anteriormente, a intenção artística dos diários confere uma força de ação maior sobre a percepção de quem os lê, dando mais alcance e visibilidade às questões trazidas. É como se esses diários se materializassem em corpos de experiência, pela elaboração desta.

4 PERCURSO CRIATIVO: DESDOBRAMENTOS

Ângela. – Gosto de palavras. Às vezes me ocorre uma frase solta e faruscante, sem nada haver com o resto de mim. Vou de agora em diante escrever neste diário, em dias em que não haja mais o que fazer, as frases quase à beira de não ter sentido mas que soam como palavras amorosas. Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade. Pouco me importa ser entendida, quero o impacto das sílabas ofuscantes, quero o nocivo de uma palavra má. Na palavra está tudo. Quem me dera, porém, que eu não tivesse esse desejo errado de escrever? Sinto que sou impulsionada. Por quem? (LISPECTOR, 1978, p.92)

4.1 *Embodiment*

Oriundo do campo filosófico da fenomenologia, o termo pode ser entendido como a transformação reflexiva do corpo perceptivo em relação com o mundo experienciado, podendo ser através de artefatos tecnológicos. Em outras palavras, *embodiment* é o termo que designa o processo pelo qual o sujeito ressignifica no corpo a experiência vivenciada através de e no corpo.

O conceito de *Embodiment* fundamenta toda a produção artística exposta neste capítulo.

O termo foi utilizado pela primeira vez pelo filósofo francês, ícone do pensamento fenomenológico, Maurice Merleau-Ponty, em 1942. Esta linha de pensamento compreende o corpo em um lugar central na percepção dos fenômenos. A experiência se dá no corpo e através dele. É o corpo o lugar do vir-a-ser, sendo ele o território dinâmico da percepção, do movimento e dos processos.

Se o corpo está num lugar de centralidade em relação ao conhecimento do mundo, o *embodiment*/corporalização é um modo de organização das informações. Nos processos de corporalização há uma participação intrínseca do acaso em concordância com as necessidades de adaptação e organização. Dado o dinamismo deste processo e o seu caráter subjetivo, considera-se que ele compreende também constantes reformulações, desconstruções/ reconstruções e emancipações, através de constantes atualizações da percepção através do corpo e suas extensões. Como

não há consciência separada do corpo, não há separação entre forma e conteúdo, interior e exterior, portanto, não há diferença entre aparência e realidade.

Uma ideia trazida por Merleau-Ponty é a de que os artefatos são sujeitos dos corpos que as utilizam. Utilizando o exemplo dado pelo filósofo, uma bengala utilizada por uma pessoa cega, antecipa a percepção do caminho, facilitando o mesmo. Sendo assim, os artefatos como instrumentos corporalizados, extensões da percepção.

Embora o conceito venha sendo mais debatido nas áreas do teatro e da dança, podemos observar sua presença nas artes visuais, sobretudo a partir da década de 50, com os happenings, e no período em que a interdisciplinaridade ganha mais força. Destacamos dois artistas de grande importância do período modernista no Brasil, que trabalharam o *embodiment* em suas pesquisas e práticas artísticas de modo aproximativo com esta pesquisa.

Hélio Oiticica e Lygia Clark construíram uma trajetória do bidimensional para o tridimensional, chegando no lugar da experiência, da arte completamente entrelaçada com a vida, na proposição de vivências encarnadas, efêmeras, e assim, potencialmente transformadoras. Também influenciados pelas teorias de Merleau-Ponty, são pontos de convergência na obra dos dois artistas o apelo aos sentidos, a centralidade do corpo na percepção do mundo, e a aposta na pungência criativa do comportamento humano.

Ambos exploraram o fio, a trama, o tecido, enfim, artefatos vestíveis como linguagens em seus trabalhos, vivenciando a extensão poética do corpo neste procedimento.

No projeto *Éden*, apresentado em Londres em 1969, na *Whitechapel Gallery*, Hélio Oiticica propõe espaços como suportes para acontecimentos, estruturas abertas que possibilitam comportamentos diversos. Este projeto reúne *Bólides*, *Penetráveis*, *Parangolés* e *Ninhos*, numa grande estrutura híbrida.

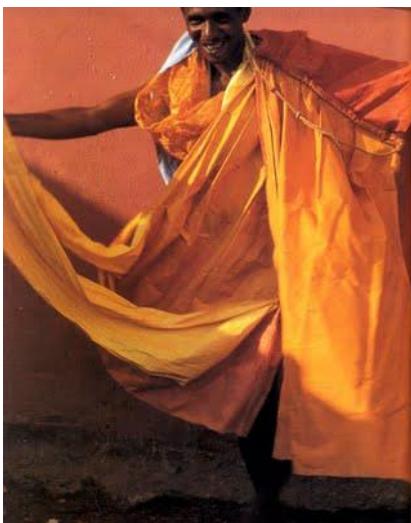
Figura 31 - *Éden*, Hélio Oiticica, 1969



Fonte: imagem retirada em Blog *Designertreff newsroom*²³

O tecido, em Oiticica, é muito presente, desde o plástico, a lona e a juta a tecidos mais finos, e, além de ser utilizado por suas qualidades sensíveis, parece sempre vestir os espaços como membrana ou tênue fronteira. O corpo enquanto ser espacial é agente nos *Parangolés*, tecidos compõem peças vestíveis, de forte visualidade, que se originaram do contato do artista com o samba da Mangueira, no Rio de Janeiro. O movimento é a tônica dos *Parangolés*, transformando a cada instante o que é visto e estabelecendo novas relações.

Figura 32 – *Parangolés*, Hélio Oiticica, 1967



Fonte: Revista Digestivo Cultural²⁴

²³ Disponível em: < <http://designertreff.blogspot.com.br/2013/08/helio-oiticica-das-groe-labyrinth.html>>. Acesso em dezembro de 2016.



Fonte: Site *The Irish Museum of Modern Art*²⁵

Em Lygia Clark, é possível observar um forte apelo sensorial e a importância imprescindível de corpos humanos para dar sentido à obra, que são roupas, máscaras, teias e outros. Na criação de artefatos para vestir os sujeitos, Clark explorou uma tecnologia da sensação, atuando nas relações perceptivas através de qualidades como texturas, peso/leveza, movimento, etc. A fruidora da obra é convidada a senti-la de dentro, a se despir do distanciamento e ocularcentrismo historicamente construído para o lugar da espectadora. Não há uma obra acabada, um produto final, e sim um processo para se vivenciar conjuntamente. As qualidades estéticas são advindas de transformações orgânicas e processuais, e a leitura da obra só é possível no vestir.

²⁴ Disponível em:

<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_anti-obra_de_Helio_Oiticica>. Acesso em dezembro de 2016.

²⁵ Disponível em: <http://www.imma.ie/en/page_236815.htm>. Acesso em dezembro de 2016.

Figura 33 – *Objetos relacionais*, Lygia Clark, 1980



Fonte: Site Espaço Húmus²⁶

Ambos os artistas relativizam a fronteira artista-espectador e sujeito-objeto, propondo ao invés de objetos, não-objetos, “quase-corpos” ou “organismos vivos” que ganham sentido na interação com o público. O corpo é compreendido nas suas extensões, que são outros corpos, manifestos em artefatos vestíveis e na própria arquitetura, nas proposições de casas, tendas, labirintos. Isto se relaciona plenamente com o conceito de *embodiment* e aponta para as várias dimensões do corpo²⁷.

As questões levantadas nas obras mais recentes destes artistas, entre as décadas de 60 e 70, são ainda hoje bastante atuais, e os seus procedimentos e ideias foram de fundamental importância para as reflexões da arte contemporânea, sobretudo no Brasil. Diferente de grande parte das produções que vinham sendo realizadas sob a insígnia de “obra participativa”, Oiticica e Clark propunham uma

²⁶ Disponível em: < <http://espacohumus.com/lygia-clark/>>. Acesso em dezembro de 2016.

²⁷ Nos últimos momentos do período do meu mestrado, como uma consequência natural da minha investigação da segunda pele como linguagem, idealizei um laboratório de investigação chamado *Casa-Diário*, realizado na minha própria casa, a princípio, e que tivesse como norte o entendimento da casa como um corpo, e que se aproxima das proposições de Lygia Clark no seu trabalho “O corpo é a casa”, de 1969. Este projeto não pôde ser desenvolvido plenamente, tendo em vista o cumprimento dos prazos determinados no cronograma do mestrado.

relação não objetual entre espectador e obra, o que significa entender a obra enquanto corpo, de processos e transformações.

A contemporaneidade trouxe outras questões e atualizou questões passadas, necessitando de revisões de paradigmas. Frente ao desenvolvimento exponencial de tecnologias, eventos sociais e culturais, os pós-fenomenologistas, identificados com a pós-modernidade, afirmarão os instrumentos corporalizados não mais apenas como mediadores entre corpo e mundo, e sim como partes do corpo de fato, como verdadeiros órgãos.

Dentro do recorte desta pesquisa, encontramos consonâncias nas ideias do filósofo norte-americano Don Ihde, um dos mais destacados expoentes da pós-fenomenologia. Ihde, enquanto pesquisador das relações entre a experiência humana e as tecnologias, reconhece o desafio: “Toda mudança em nosso mundo recentemente ampliado é também uma mudança na nossa experiência de *embodiment*”²⁸ (IHDE, Don. 2010, p.58. Tradução nossa). Para ele, a tecnologia é co-constitutiva da experiência, e sustenta que, diferentemente do que alguns pensadores consideram, as novas tecnologias corporalizam ou re-corporalizam a experiência humana por novos caminhos, caminhos interativos (Ihde, 2010).

Desfazendo a ideia do senso comum de que o termo tecnologia diria respeito apenas aos sistemas digitais, Ihde acredita que precisamos desenvolver as habilidades e a imaginação para sermos criativos através das nossas tecnologias (IHDE, 2010), e propõe uma compreensão mais ampla deste conceito.

Segundo o autor, nossa consciência é transformada e deslocada na relação com tecnologias, tais como uma bicicleta ou uma máquina de escrever, e esta transformação e deslocamento se dá pela atividade do *embodiment*. Quando se tem os primeiros contatos com uma máquina de escrever, é difícil escrever com agilidade e se expressar com liberdade, já que não se sabe ainda muito bem onde está cada letra, nem como se coloca os acentos, etc. Todavia, com algum tempo de prática, o corpo como que se adapta de forma criativa e corporaliza a máquina, que passa a ser sua extensão.

Para isto, ele remonta a uma das tecnologias primordiais: a escrita.

Há 7.000 anos, mais ou menos, o ser humano utilizava um tipo de estilete para gravar sinais na pedra, numa relação de *embodiment* com tais materiais, de modo a

²⁸ (Every change in our newly magnified world is also a change in our embodied experience).

torna-los integrados ao corpo. Como já visto anteriormente no capítulo 3, a escrita passou por um longo processo criativo em relação com as necessidades humanas, e estas transformações de meios e materiais implicam também outras transformações, como de espaço e tempo.

Considerando o estado atual da escrita, que mediada pelo ciberespaço, ganha outra dinâmica, velocidade, propriedades visuais e sonoras, plasticidade, dimensões e capacidade de arquivamento, em confluência com os debates trazidos por Pierre Lèvy, sobre a ideografia dinâmica e a possibilidade de uma escrita audiovisual; por Roland Barthes, com a discussão em torno do grau zero ou o neutro da escrita; e em composição com a intermedialidade enquanto um advento observado tanto nas artes quanto na ciência, podemos inferir que há um constante processo de ressignificação da escrita, incluindo seus suportes e funções.

O que aqui propomos é que estes movimentos criativos reformuladores se expressam por linguagens, e essencialmente por metáforas, numa zona *entre*, onde os fluxos de acaso-necessidade se manifestam em formas híbridas.

É o corpo, precisamente, esse lugar onde o mundo é vivenciado.

Em seu filme, *The Pillow Book*, já referido anteriormente, Peter Greenaway problematiza a questão do corpo enquanto superfície de escrita, ao tempo em que, no decorrer da película, percebemos a tentativa de transformar o corpo em livro. Utilizando-se de metáforas, o livro enquanto um volume cujas reentrâncias revelam significados, e que se mostram através de superfícies, camadas contínuas, torna-se corpo e vice-versa. Trata-se de um encontro paradoxal, entretanto possível, porque opera pelas brechas da linguagem, e opera através das superfícies fronteiriças do corpo, que é a pele, e do livro, que é a página. Quando o corpo recebe a escritura perde sua identidade para tornar-se a mensagem, ao tempo em que a mensagem torna-se corpo, o que nos convida a uma leitura pelos interstícios...

4.2 Vestido-diário

A roupa é um prolongamento da pele.
(Marshall McLuhan)

Acredito que a costura entrou na minha vida e no meu trabalho a partir do momento que em me senti tão perdida de mim que comecei a resgatar partes, fragmentos do que eu tinha de memória para me vestir. Essa foi a experiência do vestido Rio Afetivo, que iniciei em 2012, fazendo um vestido das páginas dos meus diários.

O tecido, como aquilo que veste os corpos e as casas ocultando sua nudez - o secreto, o íntimo - é um limite e também uma libertação. A sua condição fronteira é facilmente deduzida, mas quando é possível dizer que na fronteira se vive uma liberdade? Talvez seja preciso empreender uma viagem de retorno à superfície, como o fez Alice no País das Maravilhas.

Desta forma me aproximo da teoria da superfície que Deleuze retoma a partir dos estóicos, a qual exemplifica com o conto de Lewis Carroll, "Alice através do espelho".

"Não há, pois, aventuras de Alice, mas uma aventura: sua ascensão à superfície, sua desmistificação da falsa profundidade, sua descoberta de que tudo se passa na fronteira". (DELEUZE, 2015, p.10)

Pensando a pele como superfície, Gilles Deleuze em "A Lógica do Sentido" (2015), fala da superfície enquanto o lugar onde se dão os acontecimentos e é também a mais profunda camada. Por outro lado, ele elimina a superfície, quando afirma que o continente e o conteúdo não tem mais limites precisos, pois é também um lugar de atravessamentos. Segundo o filósofo, a superfície tem por sentido organizar e estender elementos vindos das profundidades (DELEUZE, 2015). Os vestidos-diários incorporam este princípio; o verso e o avesso fazem co-fundir a nudez e a vestimenta.

Aqui compreende-se que é na fronteira, no limite das coisas que está o sentido. Limite este que é a própria linguagem. E que é sobre a tênue camada da superfície da terra que se encontra sua fertilidade. (DELEUZE, 2015)

Paul Válerly afirma “O mais profundo é a pele” (VÁLERY *apud* DELEUZE, 2015, p.11). Compreendendo a roupa enquanto extensão da pele, como queria McLuhan, é o tecido enquanto campo de expressão das experiências que vou adotar como superfície.

A palavra “vestido” vem do verbo vestir. Vestido pode ser tanto o substantivo, que remete à roupa culturalmente construída como feminina, ou o particípio passado do verbo vestir. Portanto, nesta última acepção, a palavra vestido se aproxima do que é apenas vestível.

Os tecidos e a costura são também linguagens, modo de escrita. Existe uma conexão entre a escrita e a costura. Ambos são movimentos. A tessitura, de perto é uma escritura. A escritura, de longe é uma tessitura, pura visualidade. Da mesma forma que podemos tecer uma escrita, assim podemos escrever com linhas. Essa tessitura/costura está carregada de textura, fluxos e intensidades.

“*Eis que agora tudo sobe à superfície. É o resultado da operação estóica: o ilimitado torna a subir. O devir-louco, o devir-ilimitado não é mais um fundo que murmura, mas sobe à superfície das coisas e se torna impassível*”. (DELEUZE, 2015, p.8)

Superfície de escrita, os tecidos – segundas-peles – grafam memórias e elementos do cotidiano, dando corpo a processos de vida, no desnudamento em que se veste, até o fundo que é a superfície.

Ao longo do período do mestrado, foram produzidos 14 vestidos-diário. Cada vestido segue um método diferente de construção, a partir de materiais do meu uso cotidiano e do meu imaginário. A costura é um recurso predominante, embora siga um modo de fazer experimental e desprovido de um conhecimento técnico profissional. O que entendo aqui por costura é o gesto de unir partes.

Entendo estes vestidos como diários abertos. Cada um tem um ponto de partida em diferentes momentos da minha história, mas de certa forma eles tem algo em comum com as histórias de outras pessoas, e em algum momento eles deixam de ser meus, para serem lidos-vestidos por outras pessoas.

1 - Vestido de carnaval:

Figura 34 – Vestido de Carnaval, Amanda Rocha, 2015-2016



Imagem: Tuíra Magalhães

Figura 35 – Vestido de Carnaval, Amanda Rocha, 2015-2016

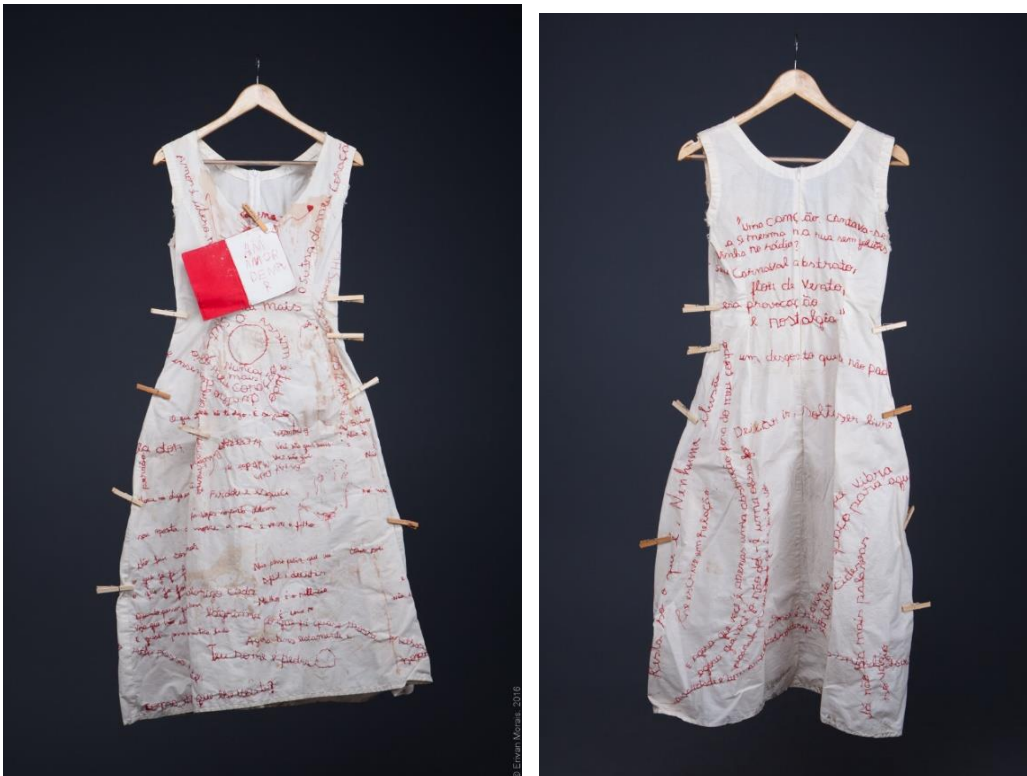


Imagem: Erivan Morais

Depois do Rio Afetivo, foi o primeiro vestido a ser criado. Este vestido foi feito no período do carnaval do ano de 2015. Comprei um tecido de algodão cru e pedi para a minha vizinha, que é costureira, fazer um vestido para eu usar no carnaval. Fiz uma peruca de tecido sintético branco e pintei a região dos olhos de azul. Havia um livreto vermelho costurado na gola do vestido.

Este livreto eu comecei a fazer um ano antes, e trata-se de uma história de amor que vivi. Esta história terminou naquele carnaval e foi lá na festa de fantasias que comecei a escrever no vestido as coisas que eu estava sentindo relativas ao termino. Também há manchas de uma bebida chamada jatobá, que eu estava bebendo no dia. As manchas eram vermelhas na época e foram clareando com o tempo, tornando-se marrons.

Figura 36 – Fragmento de *Vestido de Carnaval*, Amanda Rocha, 2015-2016

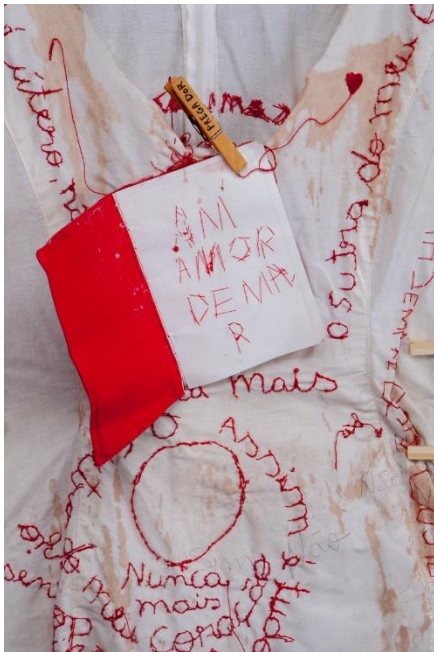


Foto: Erivan Morais

A escrita e costura do vestido continuou por mais um ano até estancar. Foi mais um processo de reconstrução. A linha e a agulha pareciam suturar feridas. Foi nesse período que aprendi o Sutra do Coração da Grande Sabedoria Perfeita, um

texto sagrado da tradição budista. Eu entoava este mantra todos os dias e descobri que a palavra “sutra” tem sua origem no sânscrito, e remete a costura, do gesto de unir com fio diferentes elementos. Desta derivou a palavra sutura, mais comumente utilizada na área médica e que tem o mesmo efeito de unir partes.

Observamos a partir daí que a associação da escritura com a costura, e portanto um gesto dotado de corporalidade, está presente em tradições muito antigas.

2 - Vestido Para quem superou a morte:

Figura 37 – *Para quem superou a morte*, Amanda Rocha, 2015



Foto: Erivan Morais

Os materiais utilizados neste vestido são embalagem de café e tecido de uma antiga cortina. Neste vestido o dourado que remete ao outro é uma remissão a um processo alquímico de transformação do chumbo em ouro. O processo alquímico foi

descrito por Hermes Trismegisto no Egito Antigo, como uma disciplina espiritual de desenvolvimento humano, posteriormente absorvida e adaptada pelo psicólogo alemão Carl Gustav Jung, que a associou ao processo de individuação humana. Este processo trata-se da transformação de estados mais brutos em um estados mais sutis da matérias, passando por uma série de etapas: mortificatio (morte), sublimatio (passar do sólido para o gasoso – sublimação), coagulatio (coagulação), calcinatio (queima), solutio (dissolver com água), putrefatio (decomposição da carne), separatio (separação), coniunctio (união), tinctur (tintura ou união), entre outras.

Difícil é precisar os disparadores específicos para a criação deste vestido, já que a morte, a transformação, o renascimento – enfim, a jornada alquímica psíquica é algo cíclico e se expressa em vários momentos da vida. São processos que se vive em um dia, desde o nascer até o pôr do sol, ou o caminho inverso; e são processos também longos de maturação e depuração, que podem durar uma vida inteira.

Talvez “Para quem superou a morte” seja um vestido para a vida inteira.

Figura 38 – Fragmento de *Para quem superou a morte*, Amanda Rocha, 2015



Imagem: Erivan Moraes

3 - Sangração da primavera:

Este vestido foi criado como parte de um ritual. Um dia um pássaro com cabeça vermelha entrou na minha casa, quando eu estava triste. Ele estava machucado, não conseguia voar alto. Eu tive que parar de ficar triste para cuidar do pássaro. Era como se ele tivesse entrado no meu coração, e não pela janela, sacodindo tudo. Minha amiga, Nina, que morava comigo veio ajudar e tentávamos manter nossa gata, Govinda, longe dele. Ele piava e Govinda miava. Não sabíamos o que fazer. Misturando desespero e esperança, demos água num pote e ele bebeu, perto de nós, sem medo e seguro.

Tivemos que aceitá-lo; ele nos escolheu. Não sabia quanto tempo ele ficaria em minha casa, então saí para comprar uma gaiola. Uma gaiola era tudo que eu não queria, mas a única solução para mantê-lo vivo até que se recuperasse. Deixamos a portinhola aberta e dávamos comida e água todos os dias. Ele ficou conosco por mais ou menos uma semana, até que um dia, vôou.

Neste ínterim, me senti atravessada por forças que não cabiam em palavras e não tinha aparentemente um sentido lógico em fazer o que eu fiz:

Abri espaço em casa e joguei muita terra no chão. Eu tinha feito um vestido de algodão cru há poucos dias. Vesti-o e fiz um grande chá de hibisco. Coloquei numa bacia de alumínio e levei para onde estava a terra. Govinda acompanhava tudo. Passei gelo no rosto. Nina filmava. Joguei pérolas na terra e me deitei sobre ela, com o rosto voltado para baixo. Aos poucos meu corpo se adaptava ao chão. Cobri minha cabeça com um tecido vermelho e me levantei. Sentei com a bacia de chá de hibisco entre as pernas e me banhei.

O vestido guardava tudo isso.

Desta ação fiz um vídeo, utilizando sons de áudio-diários, parte 1 – A Adoração da Terra da peça *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, sons de um vulcão em erupção e o som do ambiente interno da barriga de uma gestante.

Figura 39 - Frames de *Sangração da Primavera*, 2016



Imagem: Nina la Croix

Figura 40 – Vestido *Sangração da Primavera*, Amanda Rocha, 2015



Foto: Erivan Morais

Figura 41 – Fragmentos de *Vestido Sangração da Primavera*, Amanda Rocha, 2015



Imagem: Erivan Morais

4 - Vestido das manhãs:

Todas as manhãs eu tomo café. Gosto do seu aroma, que me convida a despertar e começar o dia. Desde criança eu acompanhava o rito do café da manhã, ele me constitui.

Além de saboroso e aromático, o café me parece bonito, pela sua capacidade de tingir as coisas, ou de formar mandalas no fundo das chicanas, e também de reunir pessoas, de ser pretexto para uma pausa. Já fiz dos filtros usados de café, em 2012, uma saia para bonecas, com escrita em nanquim de trechos de meus diários. Em 2016 encomendei um vestido com vários compartimentos que funcionariam como filtros para café. Durante algum tempo, todas as manhãs eu depositava nos bolsos o pó já usado. Depois os esvaziei e substituí por terra, acrescentando algumas missangas peroladas. Entre o café e a terra, o despertar.

Figura 42 - *Vestido de Café*, Amanda Rocha, 2016



Foto: Erivan Morais

Figura 43 – Fragmentos de *Vestido de Café*, Amanda Rocha, 2016



Imagem: Erivan Morais

5 - Vestido das Palavras:

Em 2016 realizei junto com minha orientadora de mestrado, Ludmila Pimentel, uma oficina de vestidos no Ateliê Aroeira, da escultora Graça Novais, localizado em Buraquinho-BA. Para a ocasião desta oficina, fiz um vestido com um lençol muito antigo, da minha infância. O tecido, bem delicado e estampado com flores amarelas já apagadas depois de tantas lavagens.

Para a oficina, levei açafraão para servir como pigmento natural. Fiz trouxinhas com o pigmento e usei-as para tingir as flores apagadas. Levei também um dos meus diários antigos e rasguei as páginas em tiras, ao tempo em que lia o que estava escrito e colocava nos grandes bolsões da frente do vestido.

Esta mesma ação de leitura foi realizada meses depois por Laís Guedes, primeiro em casa, quando foi filmada por mim, e depois na *Mostra de Vestidos-Diário*.

Mesmo que eu não a tivesse falado sobre o processo de criação do vestido, nem o que fiz na oficina, quando vestiu o vestido Laís espontaneamente começou a tirar os papéis dos bolsos de um a um e lê-los sem pausa, numa velocidade regular. Esta ação me remeteu ao monólogo “*Not I*” (1972), de Samuel Beckett²⁹, onde, de um palco completamente escuro, apenas uma boca é visível, e ela fala sem parar em rápida velocidade, como se estivesse numa conversa com ela mesma. Este excesso de palavras em fluxo constante beira o silêncio, o esvaziamento.

O *Vestido das Palavras* ganha a voz e o tom de quem o veste, e embora as atuações possam se diferenciar e a ordem dos trechos a serem lidos possa mudar, o vestido guarda o mesmo gesto e as mesmas palavras.

²⁹ Samuel Beckett (1906-1989) foi um dramaturgo e escritor irlandês, reconhecido mundialmente na literatura e no teatro, foi um dos expoentes do chamado Teatro do Absurdo.

Figura 44 – *Vestido das Palavras*, Amanda Rocha, 2016



Imagem: Amanda Rocha

Figura 45 – Ação de Laís Guedes com o *Vestido das Palavras*, 2016



Imagem: Amanda Rocha

Figura 46 – Detalhe de *Vestido das Palavras*, Amanda Rocha, 2016

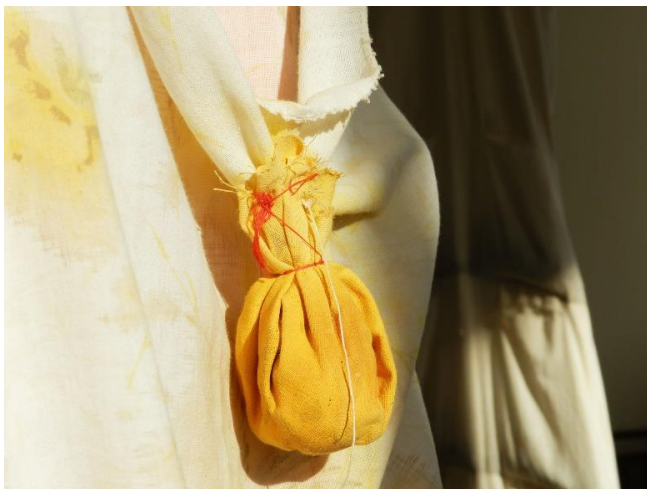


Imagem: Amanda Rocha

6 - Vestido de Água-Viva:

Figura 47 – *Vestido de Água-Viva*, Amanda Rocha e Laís Guedes, 2016



Imagem: Erivan Morais

O caráter escultural deste vestido se destaca. Longe de qualquer técnica de costura, sua base é de arame cozido sobre o qual tiras de tecido branco são amarradas e tramadas umas nas outras. Pendem da estrutura sacos transparentes cheios de água e trouxinhas de hibisco.

Este vestido foi feito em coautoria com Laís Guedes. Nós duas estávamos ao mesmo tempo interessadas na água-viva enquanto imagem poética. Foi quando a convidei para construir o vestido juntas. O mesmo foi usado por ela na *Mostra de Vestidos-Diário*, junto com uma touca de natação azul. Sua ação consistia em ferver água num pequeno fogão de duas bocas e fazer um chá com as trouxinhas de hibisco, que foi oferecido em chécaras para os visitantes.

Como um corpo para navegar, o vestido produz uma sensação de espaço dilatado para quem o veste, e pela delicadeza das trouxinhas de água e hibisco que pendem, bem como a alça fina que se apóia no limite dos ombros, ele requer um tempo mais lento de movimentação e maior consciência dos movimentos.

Figura 48 – Detalhes de *Vestido Água-Viva*, Amanda Rocha e Laís Guedes, 2016

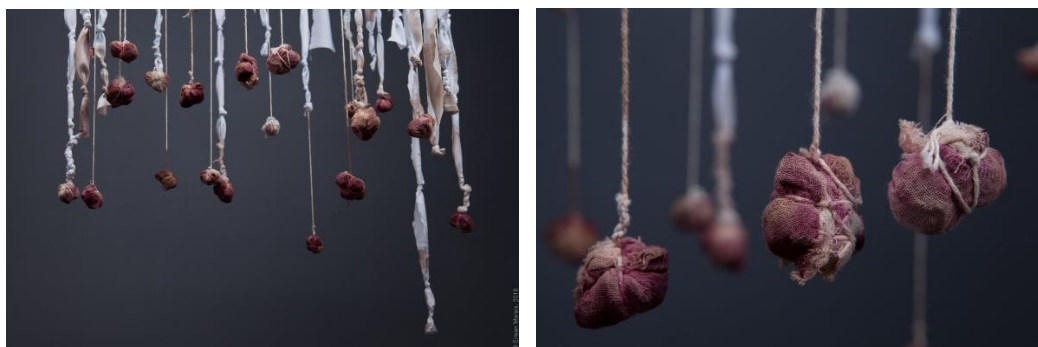


Imagem: Erivan Moraes

7 - Vestido de mar:

A maioria das pessoas que se depara com esta fotografia tem a mesma reação: Começa a se questionar o que é que está ali representado. Pois o real ali se mistura e se confunde com o imaginário. Está claro que é a imagem de um vestido, mas não se sabe se ele é real ou não, devido a suas qualidades exageradas e

ambíguas que se apoiam sobre um cabide, que é na verdade a ausência de um cabide, pois a cor lbe foi retirada, restando só o branco.

O padrão utilizado para a composição do vestido é a imagem de uma pedra semi-preciosa chamada azurita, que carrega já uma ambiguidade: a de uma pedra, portanto dura, e no entanto com relevos que remetem ao mar em movimento.

Desta forma, o *Vestido de Mar* possui um caráter performático, inquietante, que apesar de estático e cristalizado numa imagem, convida ao movimento, tanto físico quanto ocular e reflexivo.

Figura 49 - *Vestido de Mar*, Amanda Rocha, 2016



Imagem: Amanda Rocha

O vestido materializa o momento antes de entrar no mar, que já é entrar com a visão no mar à frente. Misterioso e tão imenso que se fecha em horizonte, celando um espaço curvo, um retorno, do horizonte para o mar mesmo, inacreditável, porém real.

8 - Vestido Segredo:

Figura 50 - *Vestido Segredo*, Amanda Rocha, 2016



Imagem: Erivan Moraes

Clarice Lispector, no seu livro *A Paixão Segundo G.H.* (1964), narra a estória de uma mulher, identificada com as iniciais G.H., que após ter despedido sua empregada, um dia decide fazer a faxina da sua própria casa, e resolve então começar pelo quarto de serviço, imaginando que ali teria muito trabalho. Entretanto, para sua surpresa, o quarto estava impecável e organizado de forma simples. No exercício de perscrutar o espaço em todas as suas reentrâncias, eis que ela abre o

guarda-roupas e se depara com uma barata, insurgente da escuridão do próprio guarda-roupa vazio. Por nojo, ela termina esmagando a barata.

Depois de longa reflexão, que pode não ter passado de alguns minutos, G.H. é tomada pelo impulso de comer a substância branca que escorria do interior da barata, e experimenta ser lançada do seu cotidiano banal para o que há de extraordinário e estranhamente humano, ou até divino, no que há de comunhão nisso, através do encontro com uma barata.

Algumas pessoas tem nojo de baratas, como tem nojo de cabelos. O cabelo fora da cabeça para mim é como a barata, com a vantagem de não se mover por vontade própria. Certamente este livro de Clarice Lispector me inspirou e me inspira muito, porém, não que eu tenha chegado ao ponto da personagem, mas metaforicamente, minha escolha de fazer um vestido de cabelos tem a ver com um encontro comigo mesma, na ressignificação da matéria que me causa aversão.

Os cabelos foram doados por meus vizinhos, que são cabeleleiros. São cabelos diversos, misturados com os meus e de minha amiga Nina. Por fim, a lida com esse material me trouxe certa compreensão de integração entre todas essas pessoas que foram cortar o cabelo no salão de beleza e que, sem saber, estão conectadas. Apesar das diferenças de cor, tamanho e textura, não são todos cabelos humanos?

Este vestido se desdobrou numa fotografia. Montagem feita a partir da imagem de fragmentos dele. Aqui, toda uma extensão de cabelos me veste, e eu caminho contra quem vê a imagem, avançando em direção a uma floresta capilar, que ao mesmo tempo parece impenetrável.

Figura 51 - Vestido Segredo #2, Amanda Rocha, 2017

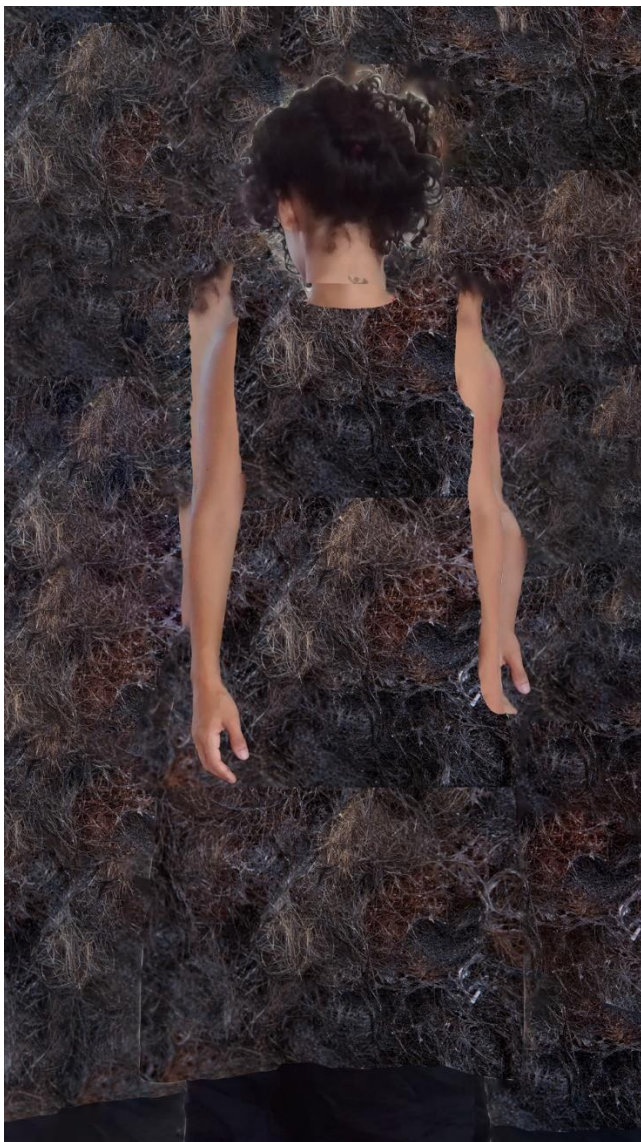


Imagem: Amanda Rocha

9 - Vestido árvore:

É por camadas que se faz uma árvore. De película a película, em silêncio, e do alimento básico de água e luz; também, porque não, de paciência, que uma árvore cresce através dos anos. Primeiro mínima, confusa entre as pedras e toda vegetação rasteira. Parafraseando Guimarães Rosa, árvore cresce primeiro; brota é

depois³⁰. Mas é no saber que a árvore é árvore. Haveriam portanto árvores por entre nossos pés e ao nosso redor; pessoas-árvore em estado de crescimento, para brotar – se brotar – tempos depois.

Figura 52 – *Vestido Árvore*, Amanda Rocha, 2015



Imagem: Erivan Morais

Minha relação com as árvores é muito afetiva. Sempre me refugiei nelas nos momentos de solidão ou tristeza. Caminhar por entre as árvores ou tocá-las me traz tranquilidade e conforto, como se só de estar diante desta presença ancestral e magnífica me trouxesse para um estado de não preocupação. Nos primórdios da

³⁰ “Sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na ideia, querendo e ajudando, mas quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois”. (ROSA, Guimarães, 1908)

civilização, comunidades construíam suas casas em torno das árvores, e até sobre elas, aproveitando-se de sua estrutura.

No tecido de espessura extremamente fina, uma entre-tela, desenhei com caneta para tecido um universo biológico. São bolinhas e linhas que compõe uma grande estrutura de células e membranas. Cada microuniverso sustenta toda a árvore em sistema concêntrico. Por dentro, o vestido é fixado com fios de aço revestidos de capa plástica verde. Desordenados internamente, e em círculos os fios constituem um organismo habitável.

Devido a sua estrutura frágil e dimensões mais largas, ele requer um corpo forte para sustentá-lo, e uma qualidade de movimento mais sutil e lenta.

Foi numa aula da disciplina de Laboratório de corpo e criação, na qual fui tirocinante da professora Ludmila Pimentel, que levei o *Vestido Árvore* para possíveis experimentações. Um dos alunos, então mestrando em dança Giorrdani Gorki (Kiran), se identificou com o vestido. Dalí surgiram experimentações surpreendentes a partir do vestido.

Figura 53 – Kiran dançando com o *Vestido-Árvore*, 2016



Imagem: Amanda Rocha

Era a primeira vez que eu entregava um vestido-diário para outra pessoa usar, e este foi um momento importante para o reconhecimento do corpo em minha pesquisa. Não só por ter partido de uma experimentação em dança, mas pela entrega e observação da obra em transformação na relação com o espectador, que a ressignifica.

Figura 54 – *Vestido Árvore*. Detalhes, Amanda Rocha, 2015

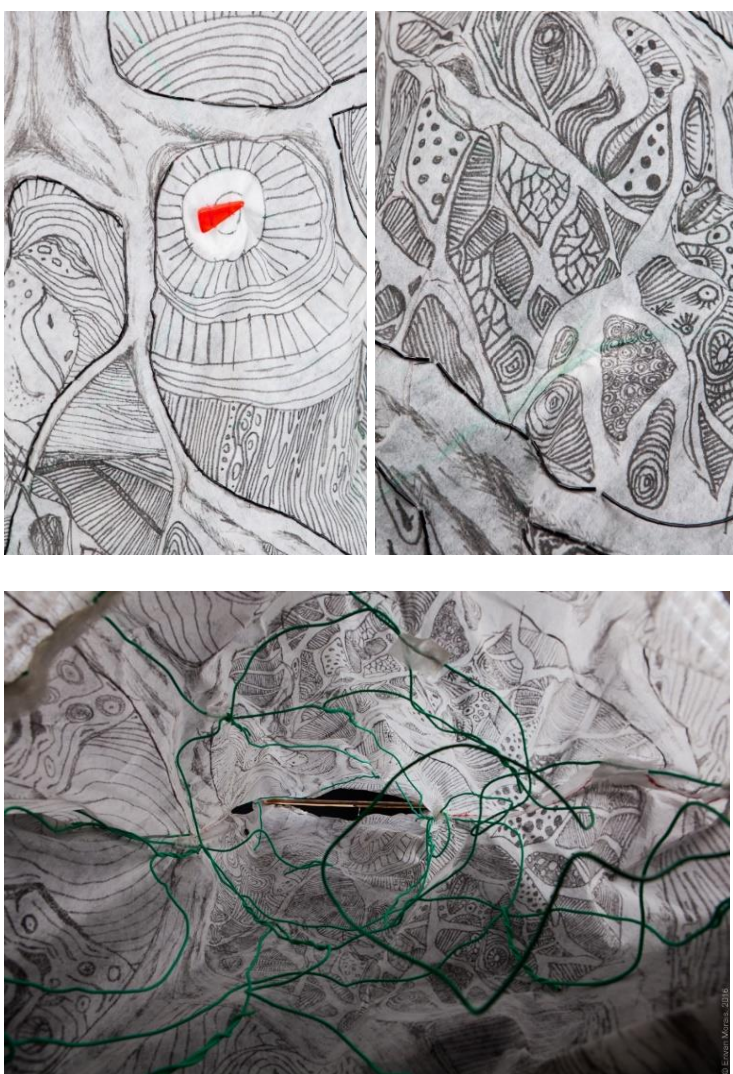


Imagem: Erivan Morais

10 - Vestido de simbiose:

Este é um vestido para duas pessoas. Tal como duas criações que realizei em 2014, intituladas de *Simbiose*.

Figura 55 – *Simbiose*, Amanda Rocha, 2014



Imagem: Amanda Rocha

Figura 56 – *Simbiose #2*, Amanda Rocha, 2014



Imagem: Erivan Morais

Simbiose é um termo oriundo da biologia que se refere a uma relação de reciprocidade entre dois ou mais organismos diferentes, que se beneficiam mutuamente por sua associação vantajosa. No seu sentido figurativo, quer dizer da relação muito íntima entre duas pessoas.

Trata-se de um grau de envolvimento o qual muitas pessoas vivenciam em relações amorosas, dando ao máximo de si mesmas, em sentimento e atenção. Entretanto, é natural que as histórias cheguem ao fim, dando lugar a outras histórias. O término é em geral um momento de dor e de aceitação da perda. *Simbiose* fala de como as pessoas se transformam em interação umas com as outras e do relacionamento entre duas pessoas como um momento de autoconhecimento.

Quando realizei a ação *Simbiose*, na experiência 9+1 número 1, ocupando os cômodos de uma casa antiga no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, estava interessada em conviver com uma pessoa dentro de uma mesma roupa e perceber como isso era possível. Eu convidava uma pessoa a entrar comigo no vestido e dentro de uma bacia com chá de hibisco tentarmos nos banhar, sendo uma o braço da outra.

O desconforto de estar fisicamente tão próxima de uma pessoa é superado com algum tempo, quando os corpos não mais resistem e aceitam aquele casulo que se formou, confortando uma à outra com a própria respiração e o toque, o abraço, a comunicação silenciosa que se fazia num acordo corporal, um estado de escuta onde se chega aos poucos.

Não era dado o tempo da separação, mas, aos poucos, simplesmente uma das partes ou ambas entendiam que a troca havia sido suficiente.

Figura 57 – *Vestido Simbiose*, Amanda Rocha, 2016



Imagem: Inês Nin

11 - Vestido de Despedida:

...Então ela, chorando e já morrendo de saudades, enxugou o vinho derramado com o hobby, no intuito de guardar o que restou daquele encontro, ainda vermelho, ainda fresco e alcoólico. L ficou para sempre no vestido, como uma flor fica guardada entre as páginas de um diário.

Este vestido foi usado por Ludmila Pimentel³¹ na *Mostra de Vestidos-Diário*, e foi algo surpreendente como a sua performance se conectou com a história do vestido, sem que eu houvesse dado mais detalhes sobre ele. Tudo que havia ali era

³¹ Ludmila Pimentel é minha orientadora, graduada em Licenciatura em Dança (1994) e em Dança Profissional (1995), possui especialização em Coreografia (1995), mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea (2000), doutorado em Artes Visuais e Intermídias (2008), é professora da escola de dança da UFBA, coordenadora do *Elétrico – Grupo de Pesquisa em Ciberdança*.

o vinho impregnado no tecido e a palavra “despedida” bordada em azul. Associado a este vestido foi usado por ela na mesma performance o *Vestido de Rosto*.

Figura 58 – *Vestido de Despedida*, Amanda Rocha, 2016



Foto: Erivan Morais

Figura 59 – Detalhe de *Vestido de Despedida*, Amanda Rocha, 2016



Foto: Erivan Morais

12 - Vestido de Rosto:

Uma composição de fios transparentes, pérolas e conchas, este vestido foi feito para o rosto. Na parte de trás, há uma tira de algodão cru com a frase bordada “Um ou vários rostos”.

Quantas pessoas se encontram por trás de um rosto?

Figura 60 – *Vestido de Rosto*, Amanda Rocha, 2015



Foto: Erivan Moraes

Figura 61 – Detalhe de *Vestido de Rosto*, Amanda Rocha, 2015



Imagem: Erivan Moraes

Onde ficou perdida a minha face?³² Se todos os dias nos transformamos intimamente, no silencioso trabalho celular pele adentro, em que espelho, qual ilusão me embarcou – se é que há este espelho primeiro, pois do contrário, não havendo, minha verdadeira face é a única ilusão. Sendo assim, onde me acho e onde me perco é nos outros, é no mundo inteiro.

Se ponho o vestido de rosto, eu não vejo nada. É como um vestido-abismo.

Andar com vestido-abismo: Cada passo é em direção ao desconhecido. É preciso tocar as coisas, andar sentindo o chão, reconhecer as próprias dimensões. Enquanto os outros te veem, você nunca é vista.

Ludmila Pimentel realizou uma ação com o *Vestido de Rosto* na Escola de Dança da UFBA, na qual a artista vestindo-se apenas do *Vestido de Rosto* realiza movimentos pungentes de contração e expansão deitada, por vezes tateando o chão, e por vezes o ar, quando parece procurar por algo, entre a escuridão e a claridade do tecido que lhe cobre o rosto. Ao lado, uma manga se apresenta estática, porém sugestiva do aroma que exala, o qual envolve a artista numa busca etérea que culmina no ato de comer a manga.

Figura 62 – *Vestido de Rosto*, Ação de Ludmila Pimentel, 2015



³² Referência ao poema de Cecília Meireles, *Retrato*.



Imagens: Amanda Rocha

13 - Vestido das Sementes:

Figura 63 – *Vestido de sementes*, na exposição *Escritas Insignificantes*, RJ, Amanda Rocha, 2016



Imagem: Amanda Rocha

O Vestido de Sementes foi apresentado pela primeira vez em novembro de 2016 na exposição coletiva *Escritas Insignificantes*, no espaço A Mesa, no Morro da Conceição, Rio de Janeiro. A curadoria foi de Marcelo Reis de Mello, escritor, pesquisador e editor na editora Cozinha Experimental, que reuniu as artistas Leila Danziger, Joana César, Ana Hupe, Karla Gravina, Khalil Andreozzi, Malu Loeb, Nina Papaconstantinou, Rosana Ricalde e Vera Bernardes, Amanda Rocha. A proposta curatorial abarca trabalhos artísticos que abordam visualmente variações de escrita.

A aproximação dos diários visuais sonoros com a pesquisa de escritas insignificantes é tácita, pois Marcelo opera na fronteira da linguagem, na sua aproximação com o sensível.

O material utilizado no *Vestido de Sementes* foi tecido de tule e sementes de girassol. A transparência e delicadeza do tule confere ao vestido aparência evanescente e ambígua. Formado de bolsos, as sementes que neles se depositam configuram, de longe, uma escrita ilegível. As linhas escuras formadas pelas sementes de confundiam com a parede do fundo e a janela, já desgastadas pelo tempo, portanto composta de camadas de tempo, informação e matéria. Outros elementos no espaço dialogam entre si: Duas trouxas de terra com sementes de melão estão suspensas no vértice esquerdo do pequeno recinto. Na dobra entre duas paredes se insinua o devir-vida; abaixo uma cadeira de madeira antiga é ocupada por um livro grosso de onde brotam sementes num verde inaudito, o diário-jardim. Um pouco mais ao centro do espaço e abaixo do vestido, se encontra uma lumirária onde se lê na superfície uma imagem formada por raízes e brotos sobre livreto de papel manteiga. Há terra no vértice direito, como uma insistência da vida nos vértices, nos limites.

Figura 64 – *Vestido de sementes*, Amanda Rocha, 2016



Imagem: Amanda Rocha

4.2.1 Mostra de Vestidos-Diário

Nas linhas subsequentes, discorro sobre a experiência da Mostra de Vestidos-Diário realizada no dia 11 de maio de 2016, no café do Teatro Vila Velha, em Salvador-Bahia, fruto da minha pesquisa com diários íntimos, que se desdobrou na criação de diários em vestidos, ou, vestidos enquanto diários. O evento contou com a participação de integrantes da oficina de Vestidos-Diário oferecida às alunas da Universidade Livre do Teatro Vila Velha e de mais 4 artistas convidadas.

Discorro sobre o evento do ponto de vista do processo e do seu desenvolvimento, traçando alguns paralelos e reflexões a partir de algumas leituras.

Culminância de meses de produção de vestidos e registros em vídeo de momentos do meu cotidiano, o formato da mostra bem como a escolha do local são indicadores de um processo no qual reflexões acerca dos limites das artes visuais, a noção de autoria, intersubjetividade e intermedialidade foram levantadas. Tais reflexões, permeadas e originadas de desconfortos, muitas vezes alimentadas por encontros afetivos sem os quais, nenhum trabalho poderia ter sido realizado, foram norteadoras das escolhas feitas para esta ocasião - embora eu estivesse consciente, como ainda estou, de que nenhuma forma seria definitiva, e que a dúvida é uma constante num trabalho que tem como pontos cardeais o caos e a aleatoriedade.

Mais situada no campo fenomenológico da experiência, assume o termo “situação” como o mais adequado, em lugar de “exposição”. Até mesmo o termo “Mostra” torna-se insatisfatório, adotado apenas como meio de aproximação com o público, para a compreensão de que aquela situação seria, num nível elementar, a mostra de alguma coisa.

A situação constou de 8 vestidos-diário produzidos por mim e 6 vestidos produzidos pelas estudantes de teatro da Universidade Livre. O primeiro grupo de vestidos foi performado pelas cinco artistas convidadas e por mim, e o segundo grupo pelas próprias atrizes da UL.

Referente ao convite feito a cada artista, este partiu de um critério particular. Cada vestido traz consigo determinadas memórias e impressões de momentos da minha vida, e certas pessoas *cabiam* em determinados vestidos. O caber aqui não se trata de medidas físicas – não somente – mas de uma certa correspondência; da presença e lugar da pessoa naquele momento da minha vida. Cada artista é

personagem da minha vida e tem sua influência no meu diário-vestido, muitas vezes de modo decisivo, o que os coloca no lugar de coautores dos trabalhos.

A descentralização da autoria não foi uma escolha desde o início. Antes de ser uma escolha era um fenômeno que acontecia em maior ou menor grau e do qual fui me tornando consciente. A medida em que me tornava consciente de que algumas pessoas com as quais eu me relacionava influenciavam a minha produção e se conectavam afetivamente com os respectivos vestidos, fui abrindo espaço para que elas adentrassem mais nesta relação, e ativamente. Em dado momento entreguei os vestidos a cada uma, pedindo que se relacionasse com eles.

Sendo um trabalho autobiográfico, considero como orientadora a minha relação com as artistas. Depois de ter trabalhado em cada vestido, entrego-o à artista para que possa entrar em contato com ele, dando a liberdade para que ele possa ser alterado. Este é um dos momentos em que o exercício da espera e do desapego da obra é intenso e estimulante, pois é também um momento de autoconhecimento.

Cada artista tem particularidades e memórias que reverberam em mim, do mesmo modo que o fator da surpresa, do que não conheço. A relação de amizade é, portanto muito importante, pois existe um acordo de confiança que é subliminar.

Algumas pessoas relataram que sentiram algo diferente ao vestir, como numa espécie de incorporação; como vestir um “corpo-memória” e acessar certos estados. Houve também algumas pequenas modificações, acréscimos de elementos. Por fim essas modificações dialogavam com a ideia de cada vestido. Além destas relações estéticas, cada pessoa tinha modo de vestir e despir diferentes; um ritmo, densidade, profundidade e intensidade diferentes. Pude perceber que não só o vestido configura um modo de ação e estados de percepção, mas que também cada pessoa dá a ele a sua subjetividade. Estas relações estão além do meu controle; a obra acontece sozinha, e tudo que posso fazer é sugerir. De diversas formas de sugestão, por palavras, pela simples observação atenta, por gestos, enfim. A partir de certo momento, são as sugestões que compõem a obra, que é antes de tudo uma experiência.

Das convidadas: Laís Guedes, artista visual; Nina la Croix, cineasta; Ludmila Pimentel e Kiran Gorki, artistas da dança e Tainana Andrade, produtora cultural. Vindo de lugares diferentes, cada pessoa se move, se arrisca, ousa, enfim, age e reage de maneiras diversas. Talvez eu optasse por convidar apenas artistas visuais,

atrizes ou coreógrafas, mas o que realmente me interessava eram as variações. Durante o processo isto foi reforçado para mim ideologicamente quando, um dia, estava no ônibus e entrou um senhor vendendo salgadinhos. Os salgadinhos estavam fixados numa haste de plástico, e quando um passageiro o solicitava para comprar, o tal senhor arrancava os salgadinhos da haste com a qualidade de movimento de um agricultor, ou de um jardineiro. Aquele gesto tão subjetivo carregava de mistério e graça o hábito de vender salgadinhos. Foi então que percebi claramente que as histórias individuais são riquezas poéticas na construção de uma situação como a que eu estava por realizar.

De certa forma, isto me revela, pois não me considero unicamente artista visual, por ter uma formação acadêmica nesta área. A interdisciplinaridade é um aspecto mais frequentemente observado depois da década de 50. As artes – e não só as artes – vem se reconfigurando, permitindo-se intercâmbios maiores com outras áreas do conhecimento, deslocamentos, cultivando mais, enfim, os diálogos.

A escolha de que a Mostra acontecesse no café do teatro foi movida por uma inquietação em relação aos espaços instituídos para as artes visuais - os museus e as galerias – e também pela curiosidade de estabelecer diálogos com outros espaços³³ e outras áreas do saber.

Ao refletir sobre espaços lembro do mito da caverna, de Platão, e, fazendo uma associação, considero que o que nos levará a sair dos “cubos”, ou dessas cavernas institucionalizadas, é um mergulho interno, um pensamento crítico e reflexivo. O cubo branco ou o cubo preto são metáforas para a condição humana de separação e isolamento, pois para sonhar a liberdade o humano parece precisar de uma câmara secreta, da qual saímos ao final da sessão voltando para a mesma vida ordinária.

³³ Muitos artistas, no final da década de 60, no período do Alto Modernismo, a exemplo de Hélio Oiticica, tem se mostrado insatisfeitos com o modelo cubo branco. Brian O’Doherty, em seu livro *No Interior do Cubo Branco* (2002), nos fala que esses espaços sacralizados de arte terminam por nos distanciar da realidade do mundo. Ainda, segundo o autor, o espaço da galeria é equivalente ao de uma igreja medieval, pois conceitualmente seria construído de modo que não houvesse interferência do mundo exterior, observando-se a ausência de janelas abertas e as paredes pintadas de branco. Todo este contexto isolaria a obra de arte numa condição atemporal e até lhe conferindo certo status de eternidade, de validade histórica, póstuma, e, por que não, de morte. A obra de arte do cubo branco estaria morta afastada do tempo e suas intempéries. Algo semelhante acontece com o cinema, no interior do cubo preto.

Movida por este desejo de transbordamento, optei então por realizar a experiência no Café-Teatro do Vila Velha. Um ambiente pequeno e acolhedor, repleto de mesas redondas e cadeiras de madeira, com um pequeno palco e um café, onde se serve almoço de segunda a sexta, funcionando à noite quando tem algum evento. Do lado de fora, o Passeio Público: um parque com vista para a Baía de Todos os Santos, dentro do qual o teatro está situado.

Lugar de encontros para o almoço, para um café ou um drink, e ainda, reuniões, ensaios e passagens, o café era o ambiente ideal para, dizendo ao modo convencional, uma exposição de arte. Porém ideal exatamente pelo que ele não era. Não era um cubo, não tinha paredes brancas, lisas e homogêneas, não era restrito, não era especializado, não era silencioso, não tinha que pagar para entrar, não era fechado, não precisava ficar até o final. Enfim, há uma lista de “nãos” que me fizeram considerar o café-teatro.

O termo “situação” aqui me parece mais adequado, pois não é um fenômeno do qual eu tenha total controle; é uma proposta de experiência com referências estéticas e poéticas específicas, mas que se coloca num lugar de atravessamentos.

As alunas da Universidade Livre, frequentadoras do local nos dias comuns, participaram da Mostra performando com os vestidos feitos por elas mesmas na oficina. São elas: Milena Nascimento, Camila Castro, Beatriz Pinho, Bia Almeida, Gleidson Figueredo e Bella Oliveira. Apesar de bem mais jovens, seu envolvimento com a proposta foi surpreendente. Para mim, foi desafiador contar com pessoas que eu tinha acabado de conhecer e tão jovens, mas talvez ainda mais por serem atrizes. Meu conhecimento em teatro era quase nulo, portanto ao mesmo tempo que eu temia o cênico eu me seduzia por ele e pelas leituras possíveis de um teatro sem teatro, feito por uma pessoa ingênua no assunto. Tudo que eu podia fazer era compartilhar minha trajetória de vida, minha pesquisa em arte e possibilitar uma conversa; estar disponível a encontros que me mostrassem o que não sou, convertendo o que me é desconhecido e outro no que sou e no que eu poderia ser.

Da mesma forma, algumas pessoas que fizeram a oficina estranharam no início, ao se depararem com um trabalho de arte com vestidos que não tem nada a ver com moda, nem com figurino e que tem mais a ver com a vida do que com o que foi entendido por um tempo como arte. Não havia uma técnica a ser transmitida e eu tão pouco sabia costurar. O que eu sabia era unir partes com a linha e a agulha na

formação de algo que se veste. Despir-se de qualquer ideia de conhecimento era um desafio. Foi um aprendizado mútuo. Aos poucos tínhamos chegado à pessoa básica: a simples pessoa que ama, que sofre, se alegra, tropeça e levanta. Então cada uma podia ser o si mesmo momentâneo.

Quanto a mim, enquanto atriz de mim na situação, não podia não ser eu mesma - que já era uma outra no exercício de reconhecimento e superação das minhas limitações frente à exposição a um público - e ao mesmo tempo eu era uma reinvenção, uma estrangeira. Algumas ficam apreensivas ao expor o corpo nu, outras ficam apreensivas ao expor as emoções, outras, ao expor a própria história, etc. Os níveis do despir dizem respeito a camadas de memória a serem reconhecidas.

Não tivemos ensaio, só encontros e conversas presenciais ou por e-mail. Portanto, fomos como estávamos: umas sem cortar o cabelo, outras sem concluir um detalhe do vestido que se queria concluído, umas sem entender, outras sem ter tido tempo para pensar que havia alguma coisa faltando, outras sem ter conseguido amenizar o frio na barriga. Portanto, não me interessava se umas achavam por bem usar tênis, sapato de festa e ou ficarem descalças – ainda que isso fosse um desafio – mas que fossem como estavam ou como queriam estar.

Algo muito importante para o andamento da performance foi uma curta meditação em grupo, onde seria estimulado um estado de escuta e atenção mútuas. O objetivo era acessar um lugar mais profundo e sutil com o próprio corpo e com as outras.

Assim começamos. Cada uma foi se preparando, tomando banho, escovando os dentes, se vestindo e se perfumando como se fosse para uma festa, ou para encontrar alguém. Aos poucos fomos chegando no Café e sentando esparsamente em torno das mesas, enchendo nossas taças de vinho ou água, ou nada. Lá estavam os vestidos no palco, suspensos em cabides. Os vestidos eram iluminados por refletores de luz pontual e cálida, e ao redor era penumbra intercalada pelas luzes do balcão do Café e da área externa.

Uma projeção de vídeos com imagens de arquivo de momentos do meu cotidiano e do processo com os vestidos se relacionavam com os vestidos expostos e era direcionada para o fundo do palco. Momentos do cotidiano filmado se tornam

superfície de mergulho quando transpostos numa tela, num procedimento de arqueologia de camadas que vão sempre remeter a outras camadas de realidades.

A paisagem sonora era de conversas gravadas, áudio-diários e experimentações musicais com amigos. O dispositivo de gravação era, na maior parte, um gravador analógico que conferia um ruído e textura característicos de antigas gravações. Mais ou menos no centro do ambiente, uma mesa mais alta apoiava um outro projetor, que mostrava na parede lateral um vídeo de captura em tempo real por uma câmera móvel que era operada por Nina. Com o espaço pequeno e o ambiente intimista, reforçado pela penumbra com focos de luz pontual sobre cada suporte de vestido, as projeções e os áudios acontecendo simultaneamente às performances, compunham uma atmosfera de múltiplas realidades, configurando o que se poderia chamar de cinema expandido.

Até então, era um ambiente cinematográfico e uma instalação de vestidos.

Aos poucos as pessoas começam a chegar e a sentar nas mesas. Artistas e espectadoras coabitavam o mesmo espaço. Então Kiran é o primeiro a se levantar em direção ao vestido-árvore. Ele se despe lentamente e se veste deste outro corpo, permanecendo de pé e no mesmo lugar variando em movimentos lentos e precisos durante toda a noite.

Em seguida eu me levanto da mesa e vou em direção ao vestido *Sangração da Primavera*; me dispo e visto-o. Vou em direção a Nina que estava sentada, ela se levanta e trocamos de roupa. Ela veste o meu vestido, eu visto o dela e cubro o seu rosto com um chale vermelho. Nina permanece com o rosto coberto durante quase todo o tempo, filmando o acontecimento que é transmitido em tempo real numa projeção na parede lateral direita.

Eu volto a sentar. Outras trocam de roupa, e ao se trocarem parece que dão relevo a um gesto banal, que o extraem do cotidiano e da invisibilidade para repeti-lo inúmeras vezes. Simultaneamente nos vestimos e nos despimos. Observamos, agimos.

Laís senta-se nua numa cadeira ao lado de um convidado vestido. Ela bebe vinho e observa o entorno. Liga um pisca-pisca e continua a observar depois de ter passado um longo período esquentando água num candeeiro do lado de fora para fazer chá de hibisco.

Algumas pessoas estão do lado de dentro filmando ou tirando fotos. Algumas estão sentadas na escada do lado de fora sem descolar o olhar do aparelho celular. Algo como a extensão do próprio cotidiano, entre contemplação e virtualidade. Já não se sabe para quem ou para o quê as coisas acontecem. As coisas acontecem, simultaneamente, formando um tecido complexo feito em conjunto.

O corpo humano compõe-se de muitos indivíduos (de natureza diferente), cada um dos quais é também altamente composto[...] O corpo humano tem necessidade, para conservar-se, de muitos outros corpos, pelos quais ele é como que continuamente regenerado. (ESPINOZA, 2009, p.66)

Baruch Espinoza aborda em seu tratado sobre ética a centralidade do corpo nos processos de percepção e relacionamento com o que nos cerca. O filósofo desfaz a separação corpo-mente, afirmando que não é possível conhecer algo verdadeiramente sem que isto passe pelos sentidos, e sendo a mente um dos sentidos, ela não pode ser soberana aos outros.

Nesta linha de raciocínio, um corpo é composto de muitos outros corpos, e diversos, que por sua vez são formados de tantos outros. É neste sentido que a performance com os vestidos-diário se desenvolve, num espaço afetivo, no sentido de afecção do qual nos fala Espinoza, enquanto potência de ação, da qual o seu oposto é o padecimento.

E assim Espinoza compreende afeto, como afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, pela potência de estimular ou reprimir. (ESPINOZA, 2009, p.98)

De onde os sujeitos se tocam, se entremeiam, se refletem e se transformam, como numa sinfonia, cada nota musical compõe os acordes. A situação se desenha como uma sinfonia concreta, presentificada na materialidade dos corpos, das vestes, das imagens e dos sons. Cada artista compartilha de um espaço de escuta atenta em relação ao outro; cada ação - e aí se incluem os silêncios e imobilidades - constitui uma informação neste jogo polissêmico.

O que estava posto era uma provocação de encontros: uma disposição para o devir-outra.

As artistas e o público se reconhecem e se misturam. No último momento da situação-performance o público também veste os vestidos, vai ao palco, sente a obra com o corpo inteiro e é a própria obra.

Passados esses momentos iniciais de estranhamento frente a novos modos da arte, hoje sabemos que se vive um momento de diálogo interartístico, interdisciplinaridade e intermedialidade nas artes e que este fenômeno já não é mais visto como uma ameaça a valores estéticos, e sim, denota um momento de reflexividade e expansão do conhecimento. Na ciência, o movimento de dissolução de fronteiras e a realização de diálogos mais abrangentes também acontece e coaduna com as teorias de filósofos pós-estruturalistas.

Reflexões posteriores, tanto de críticos do teatro quanto de críticos das artes visuais, apontam para uma indistinção entre encenação e vida real, quando não-atores se tornam atores quando inseridos numa situação de arte.

Antonin Artaud, foi um multiartista francês e diretor de teatro que falando do lugar de formação em teatro, por sua vez questionou o modelo hegemônico de teatro no século XX e propôs em seu teatro da crueldade um completo atravessamento do teatro pela vida, chegando a propor a substituição da arte pela vida. Percursos como os de Artaud nos levam a refletir sobre um retorno à vida, em toda sua potência de caos, acaso, imprevisibilidade, afetos e atravessamentos, como o lugar da experiência da arte, e não como duas coisas distintas.

Por outro lado, nas artes visuais, na década de 50, artistas como Allan Kaprow, Jim Dine, Red Grooms, Robert Whitman, Claes Oldenburg, Al Hansen, George Brecht, Yoko Ono, Carolee Schneemann, realizavam o que foi denominado de *Happening*, ou simplesmente, um acontecimento. Uma das características principais de um acontecimento é sua singularidade e efemeridade. Como dispensa roteiro, os *happenings* não se repetem, portanto estão estreitamente relacionados com a vida e tencionam gerar algum deslocamento da percepção.

É impossível para o espectador ver tudo o que acontece. O seu olhar é único, assim como o lugar que ele ocupa no espaço. Assim sucede a situação-performance, na relatividade do olhar.

Retornamos aos minimalistas, que começam a deslocar a observadora e a provocar uma mudança da zona de conforto com a utilização de materiais diversos incorporados a objetos utilitários, ou mesmo a produção de obras monumentais que perversamente se inserem na arquitetura como não-esculturas e não-paisagens, incitando o deslocamento e a mudança de perspectiva da espectadora que aos poucos abandona o lugar de passividade.

Nesta transição, a utilização de determinados materiais e deslocamento simbólico de conceitos e objetos tem influência decisiva. Desse modo, a primeira instância performativa está na visualidade. Os materiais são determinantes na relação público-obra, sendo o campo intertextual que se oferece à leitura e eles mesmos convidam a determinadas interações. O vestido, que é um vestível, é como um livro que se lê dentro.

É preciso ter um espectador que olhe o jorro imagético e objetual da ideia e o leia: com efeito, essa escritura, que toda instalação é, abrange um saber escondido, um sentido oculto. Enquanto dispositivo alegórico, uma instalação seria, portanto, a escritura de uma imagem sem código ou, sim, com um código velado, secreto. Ela seria uma comunicação inabarcável, até pervertida. (HUCHET, 2006, p.30)

O estado de presença e percepção em que se coloca o leitor é também material da arte, e isto não se situa em uma disciplina ou outra, talvez seja algo que se aproxima do que Dewey falou a respeito da Arte como experiência.

Nenhum suspense ou momento dramático é planejado. Estes momentos chegam ou não por escolhas deliberadas das artistas e cada ação parte de um agenciamento coletivo. Como na ideia de matilha enunciada por Deleuze e Guattari. A matilha que é a multidão que não suprime a voz dos indivíduos. Os autores tomam como exemplo o comportamento dos lobos, que estabelecem uma relação de interdependência uns com os outros, já que um lobo sozinho não sobrevive sem sua matilha, e a matilha inteira depende de um único lobo.

A situação que começa como se estivesse no meio ou como se parecesse ter começado há um tempo indeterminado, instaurada na atmosfera de um tempo suspenso, apenas não termina. Quando a duração subjetiva da experiência transborda os limites institucionais e impregna o viver de uma consistência poética, talvez estejamos aí experimentando o terreno escorregadio entre a arte e a vida.

Figura 65 – Tainana Andrade em Mostra de Vestidos-Diário, 2015



Figura 66 – Kiran em Mostra de Vestidos-Diário, 2015



Imagem: Nina la Croix

Figura 67 – Laís Guedes em *Mostra de Vestidos-Diário*, 2015



Figura 68 – Ludmila Pimentel em *Mostra de Vestidos-Diário*, 2015



Imagem: Nina la Croix

Figura 69 – Projeção ao vivo de Nina la Croix em *Mostra de Vestidos-Diário*, 2015



4.3 Vídeos-diário

Diário I: 2'24'', 2015

Figura 70 – Frames de Diário I, Amanda Rocha, 2015

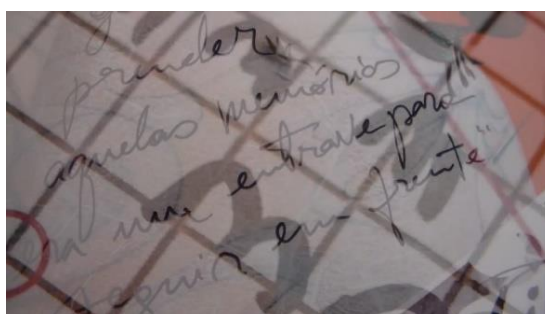




Imagem: Amanda Rocha

Este vídeo foi feito a partir de um experimento com uma revista, que recebia alguns escritos pessoais em piloto preto. Algumas imagens da revista foram filmadas, como a cena de um casamento, o momento em que a noiva joga o *bouquet* enquanto uma outra mulher abre as mãos para pegá-lo; uma criança sozinha numa floresta escura; partes do corpo da imagem de mulheres.

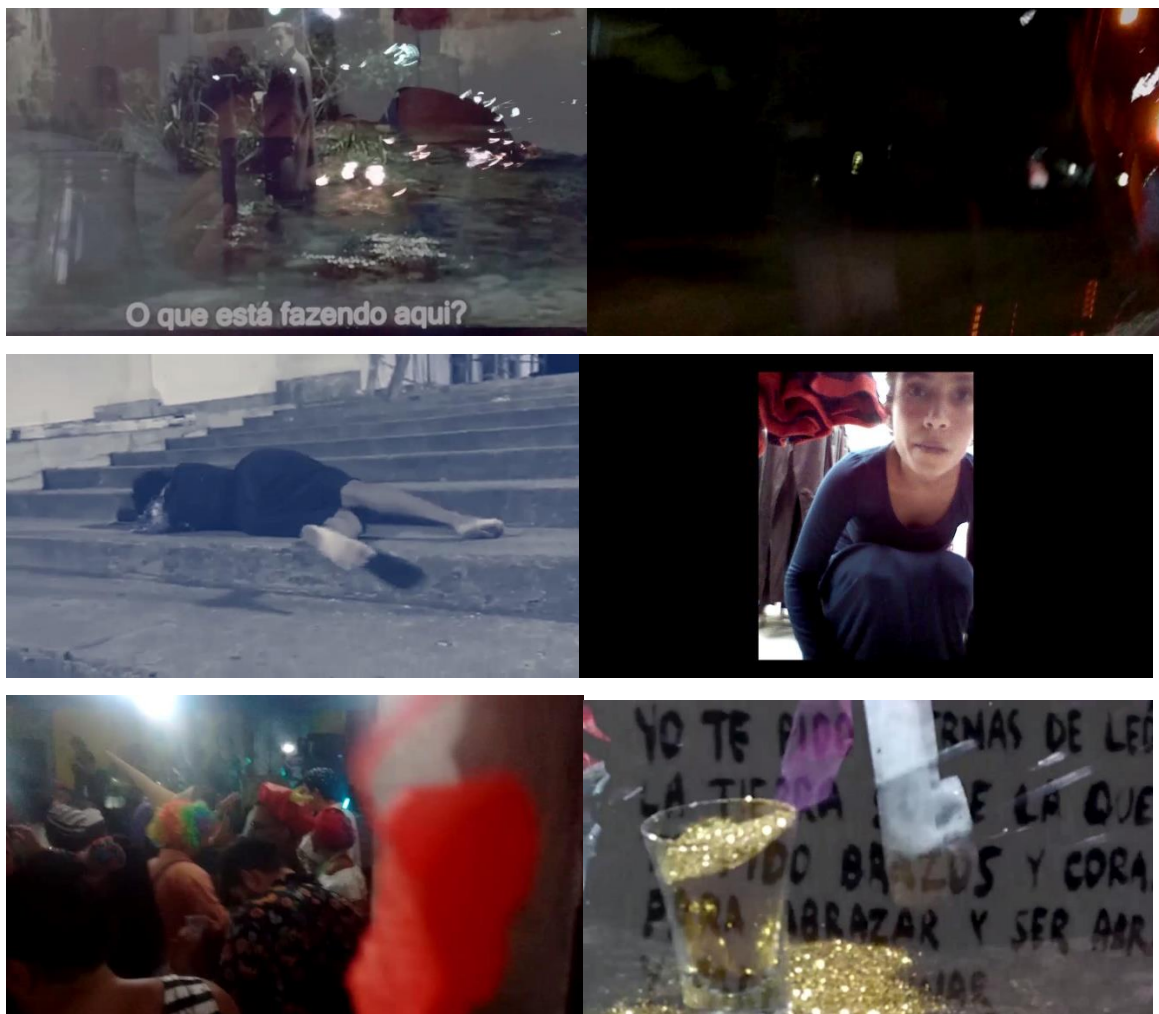
O vídeo começa com o som de um líquido sendo despejado, como um café caindo na xícara; em seguida um trecho da música *O meu sangue ferve por você*, de Sidney Magal e trechos de áudios-diários. No plano de fundo, há uma conversa de telefone gravada entre mim e uma amiga psicóloga, onde ela falava sobre conceitos de psicanálise.

É usado o recurso de sobreposições abundantes de imagens e áudios e transparências. Palavras escritas sobre folhas de papel e sobre o corpo, por sobreposição na edição do vídeo.

Aqui, as imagens de arquivo são entrelaçadas, sob efeitos de vídeo, gerando imagens experimentais.

Diário II: Diário de transição para o azul, 4'53'', 2016

Figura 71 – Frames de Diário II: Diário de transição para o azul, 2016



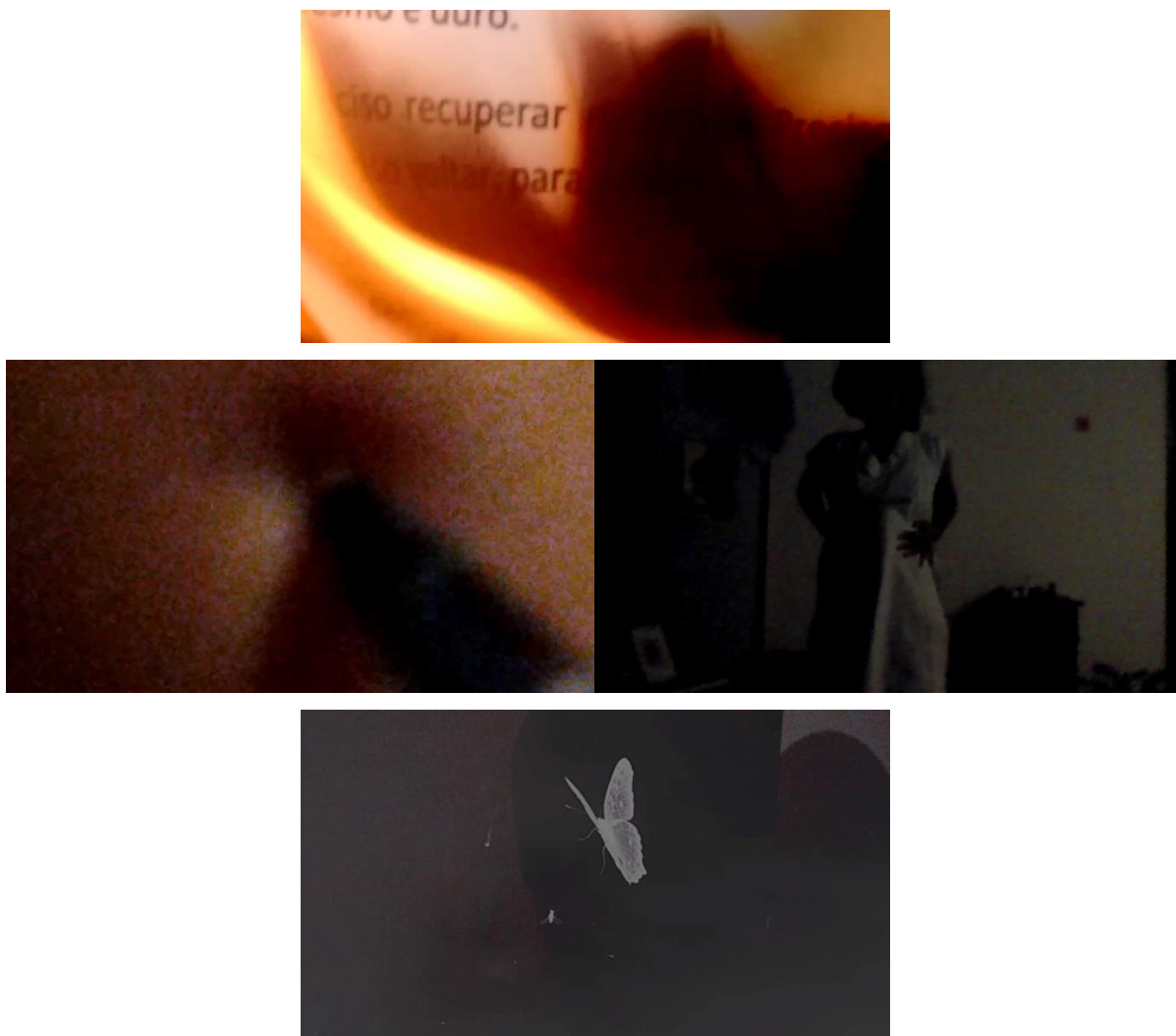
Neste vídeo, misturaram-se imagens do filme *O Espelho*, do cineasta Andrei Tarkovski com minhas imagens de arquivo. Depois dando lugar só às imagens de arquivo, e por fim um recorte do vídeo-dança *Hatsu*, de Alikí Chiotaki e Virginia Alizioti.

Neste vídeo-diário, eu descrevo uma cena de um vídeo que assisti enquanto passam imagens em movimento das luzes da cidade numa noite de chuva; digo que é carnaval em Salvador; estou escolhendo um vestido azul numa loja de departamento; imagens do carnaval; eu digo que quero uma peruca. Caio lentamente de uma escada larga, estou vestindo um vestio azul longo. Imagens de

um diário, e no fundo um áudio-diário. Uma borboleta bate as asas contra o vidro da janela da minha casa; estou no carnaval, há um copo de cachaça com *glitter* dourado sobre a mesa.

Diário III: 3'27" 2016

Figura 72 – Frames de Diário III, Amanda Rocha, 2016



Sons de bateria de carnaval misturam-se ao som da máquina de escrever. Intercalam-se as imagens: eu andando na praia segurando conchas que estão escritas com caneta azul e queimando um texto que escrevi. Folhas secas unidas dão lugar a um super *close* de uma pele, que é percorrida por uma caneta que não

escreve. Uma mancha numa página de um diário lembra a tonalidade da cor da pele. Eu faço movimentos usando uma peruca. O miado de um gato, uma manequim sem cabelos. Trechos de áudio-diário. Em efeito negativo, uma borboleta bate asas.

4.4 Livros-Experimento

O livro é um prolongamento do olho. (Marshall McLuhan)

Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito. (Gilles Deleuze e Félix Guatarri)

Depois de demasiadas palavras, lavar livros, cavar livros, plantar livros, eram gestos que me traziam paz. São diários sobre livros também. Os diários que me salvam de ecos insistentes. Os livros por fim não estão para serem entendidos, mas para serem sentidos.

4.4.1 Escrita poética

[...] E cada coisa que me ocorra eu anoto para fixa-la. Pois quero sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já e que me reaja esse nervo como buliçosa veia. E que se rebele, esse nervo de vida, e que se contorça e lateje. (LISPECTOR, 1973, p.19)

Experimento número 1:

Possui 48 páginas de escrita em datilografia utilizando uma máquina de escrever. Durante 7 dias me propus escrever um diário “sem parar”, compulsivamente, utilizando uma máquina de escrever. Como um monólogo que tende ao infinito, a escrita transcorre como, apesar da profusão de palavras, se buscasse por um esvaziamento, por chegar num lugar de serenidade que vem da pura contemplação sem angústia.

Livre do compromisso com a língua portuguesa, e ao mesmo tempo utilizando-a para me expressar, o texto é produto da experiência e do acaso. Não há

planejamento algum sobre o que vou escrever e os acontecimentos externos e internos, ou seja, estes do meu imaginário, são a matéria principal.

A escrita consiste num gesto quase escultórico, como se cada toque firme dos meus dedos sobre as teclas fosse o desbastar de uma matéria informe. A energia mecânica necessária para tingir o papel com letras, em relação com o som e a instantânea materialidade das páginas configuram um trabalho sensorial. Escultura verbal de instante a instante, o diário quer para si cada segundo, para que a vida não passe despercebida.

4.4.2 - Livro-Jardim

A palavra *página* vem do latim *pagus*, que quer dizer o campo do agricultor.

Cavando buracos em livros descobri escrever com ausências, silêncios. A terra escura que surge das páginas de antigas enciclopédias e tratado de psicologia parece ser a saturação do que há de preto no papel, como se reunisse em si a possibilidade de toda a escritura, de toda a informação, que ali se manifesta viva, num broto verde de girassol.

E se o diário fosse um campo a ser cultivado? Como fazemos com as palavras, cultivando o texto com sementes de significado, esperando o broto, a flor e o fruto - não é assim o trabalho de uma jardineira?

Figura 73 – Livro-Jardim, Amanda Rocha, 2016



Imagem: Amanda Rocha

Figura 74 – Livro-Jardim, na exposição Escritas Insignificantes, 2016



Imagem: Amanda Rocha

Figura 75 – *Livro-Jardim*, Amanda Rocha, 2016



Imagem: Amanda Rocha

Figura 76 – *Livro-Jardim*, Amanda Rocha, 2016



Imagem: Amanda Rocha

4.4.3 Livro de Esquecimento

Figura 77 – Livro do Esquecimento, Amanda Rocha, 2017



Imagem: Amanda Rocha

Aquela caneca que ganhei em 2013 estava por aqui ainda. Tinha fotos do meu pai estampadas, e o seu nome bem grande. Foi neste mesmo ano que ele morreu. Nas imagens ele olhava sério, e de um olhar distante, melancólico.

Já tentei fazer da caneca um porta-escova-de-dentes, um porta-lápis, aparador de talheres e por último deixei junto com as xícaras e copos, acreditando que se não eu, algum visitante poderia utiliza-la para sua função. Eu mesma nunca a usava e até evitava olhar. Desviava dela como se fosse uma barata guardada no fundo do armário. Mas ali o que estava já era um inutilidade doméstico, como diria Manoel de Barros.

O seu futuro era fingir uma invisibilidade impossível; era opaca e dura como uma pedra.

Cheguei à conclusão de que às vezes se torna necessário destruir. Para isto, é preciso guardar coisas, cultivar, gestar, ou deixar que elas estejam ali, que elas se façam sozinhas como uma goteira surge aos poucos. Permitir que as coisas caiam, se estilhacem ou que vão embora nas mãos de outra pessoa.

Precisei passar um tempo longe de casa para voltar e quebrar a caneca.

Me esquivei da sensação de ter que explicar este gesto, e limitei-me a dizer até onde podia.

Do objeto restaram fragmentos cortantes que ora eram memória, ora esquecimento. De repente, tudo que eu queria ter escrito sobre o meu pai estava ali em forma de silêncio agudo, o cristal de um processo.

O livro branco surge como o livro do esquecimento. Os cacos parecem se enterrar naquele nada, ao mesmo tempo parecem emergir. É na folha em branco que as histórias se escrevem, e é nela que elas se apagam.

4.4.4 Diário das violências

Um pergaminho de tecido, enrolado num rolo de pizza. Nele estão bordadas em vermelho vivo histórias de violências atuadas por homens contra mulheres próximas a mim ou não. Estão também alguns comentários e aliterações.

Esse objeto veio do extremo incômodo com a condição de ser mulher nesta sociedade ainda patriarcal, onde o ser biológico homem é naturalmente colocado

numa condição superior, conferindo à mulher um lugar de subjugação sendo alvo de violências diversas cotidianamente.

As memórias de violência, por mais incômodas que possam ser, não devem ser esquecidas, pois se não são encaradas e informadas a outras mulheres, meninas e meninos, como também aos homens, o absurdo da brutalidade se perpetua como um fato natural e corriqueiro.

A proposta é que o diário de violências seja visto e manuseado.

Figura 78 – Diário das Violências, Amanda Rocha, 2017

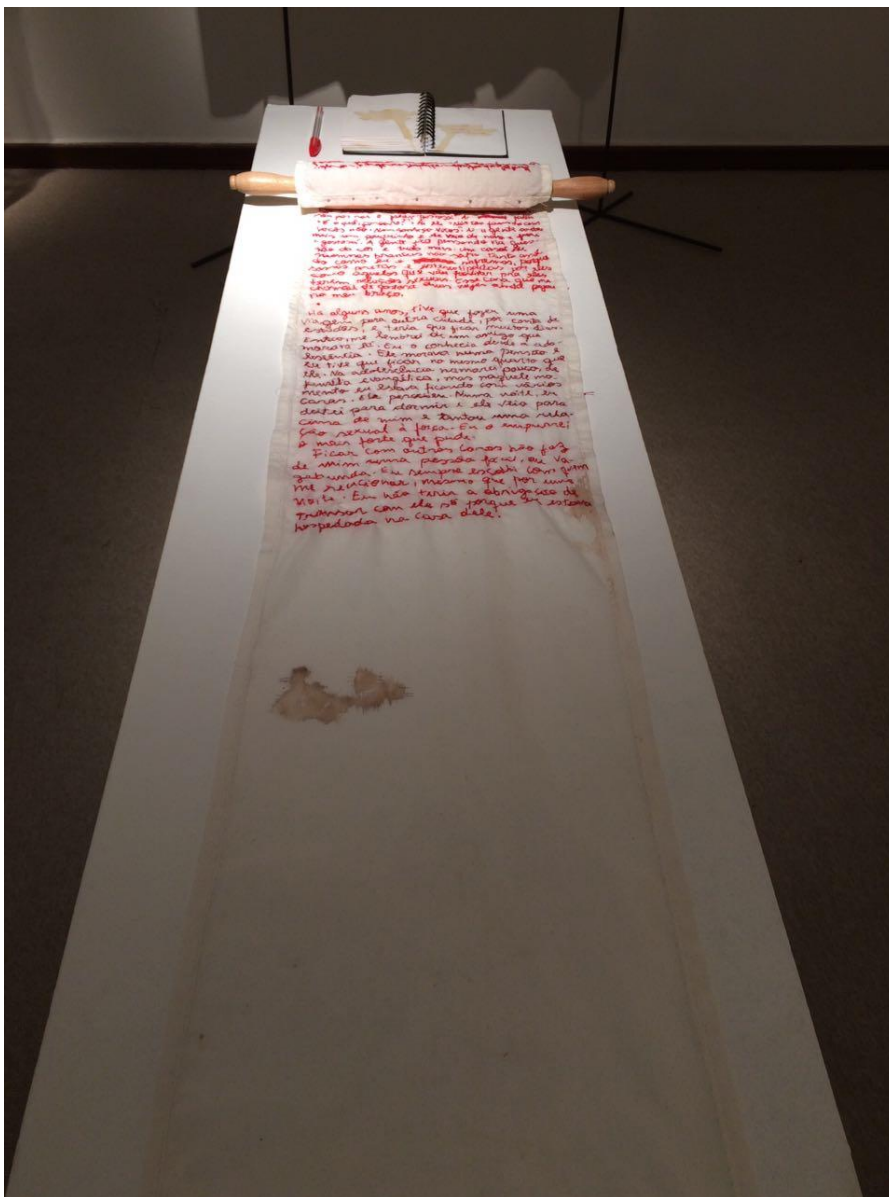


Imagem: Amanda Rocha

Figura 79 – Diário das Violências, Amanda Rocha, 2017



Imagem: Amanda Rocha

CONSIDERAÇÕES

Quadro nenhum está acabado,
disse certo pintor;
se pode sem fim continuá-lo,
primeiro, ao além de outro quadro

que, feito a partir de tal forma,
tem na tela, oculta, uma porta
que dá a um corredor
que leva a outra e a muitas outras.

(João Cabral de Melo Neto - A Lição de Pintura)

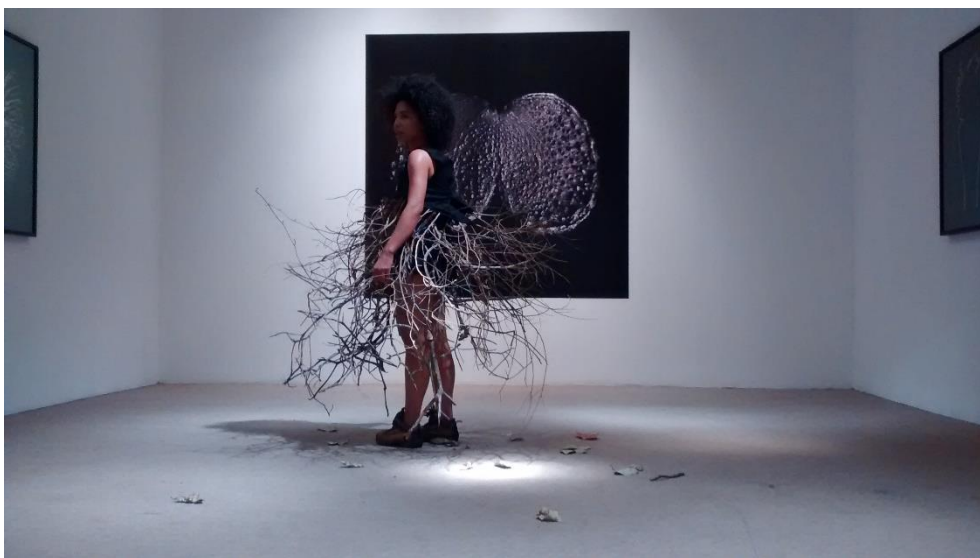
Diários Visuais Sonoros, partindo do campo de pesquisa com diários reais, meus e de outras artistas, passando pela revisão do conceito de escrita, aponta para a possibilidade de uma escrita íntima que, desvinculando-se de compromissos com a verdade-confissão e com antigos formatos, se lança no campo experimental da invenção, ou reinvenção de si mesma. Conceito limítrofe, *Diários Visuais Sonoros* está na borda da escrita, da escultura, do livro, da arte, na borda do tempo. Escorregadio, é o sumo de experiências singulares que se furtam a uma única linguagem; é instrumento afetivo onde se transborda.

Cada linguagem utilizada nesta pesquisa em processos criativos é um universo, com suas particularidades técnicas, seu nível de maciez ou dureza. Lidar com diversas linguagens foi uma dificuldade, ao tempo que foi uma escolha da pesquisa, a criação de diários em diferentes dimensões, ou, as várias possibilidades de corpo que o diário pode assumir. Num processo que acolhe desvios e rasuras, foi difícil também parar e atender a demandas de cada obra em particular. Produzi alguns vestidos que superam em quantidade as outras produções, mas não menos importantes. Filmar, por exemplo, é para mim um gesto espontâneo no dia-a-dia, e é como uma videografia cotidiana. No decorrer do período do mestrado produzi três vídeos editados, entre uma infinidade de filmagens diárias. É uma pesquisa que segue, depois de reflexões e achados.

Da mesma forma, os vestidos-diário, que antes tinham pálido contorno, agora são realidades e apresentam quase infinitas formas de se fazer, tantas quantas forem as experiências. Adquiri um gosto especial pela vestimenta enquanto

expressão artística, o que me levou a um desdobramento na performance *ARvorAR*, concebida por Ludmila Pimentel e performada por Sinha Guimarães, primeiro realizada na exposição da artista Alba Vasconcelos no Museu de Arte da Bahia, e depois na Assembleia Legislativa da Bahia, ambas em 2017.

Figura 80 – *ArvorAR*, Ludmila Pimentel com vestível de Amanda Rocha, 2017



Fiquei instigada para pesquisar materiais diversos na criação de vestíveis.

No viés das reflexões feministas que atravessam esta pesquisa, os *diários visuais sonoros* foram pouco-a-pouco também ganhando corpo político. Fiquei contente e satisfeita com esta escolha, que me proporcionou um contato maior com as teorias e práticas feministas e me despertou para a necessidade premente de mais reflexões feministas no espaço da academia e fora dela. Reconheço que o que foi trazido nesta dissertação foi um despertar, mínimo diante de um campo epistemológico tão profundo e rico.

Fruto de uma pesquisa de transformações íntimas, estes diários são também crisálidas, pois a cada diário vivo uma mudança, um passo em direção a uma nova forma, a uma nova disposição, um modo de estar no mundo. Para isto foi importante uma escolha feita logo no início do período, quando decidi que não iria trabalhar com memórias do passado, e que o meu tempo seria o presente. Sem associações

psicológicas, gostaria que os diários fossem eles mesmos, enquanto que eu gostaria de me descobrir sempre outra.

De certo, eu tenho uma questão com a escrita. Escrevo nos momentos em que me apraz. Gosto de poesia, gosto de palavras, elas que sempre estiveram de alguma forma integradas no meu trabalho. Nesta pesquisa refleti sobre o espaço fértil entre a literatura e as artes visuais, entre o signo literário e o não-literário; o que vem antes ou depois do que é dito, o imaginário, as criações mentais. A performatividade da matéria expressiva, convoca o corpo a uma leitura sensória; é o gesto escritural de obras polissêmicas.

Tive encontros felizes, com a dança, com o teatro, com a literatura, com a filosofia, com outro estado, com o budismo, com a umbanda, com os outros e comigo mesma. Estes felizes encontros foram possíveis porque há um espaço generoso em cada lugar. A generosidade, disposição e disponibilidade para a troca foram observadas como características de potência transformadora nas artes, e na espécie humana de modo geral. Estou certa de que futuramente mais diálogos poderão ser aprofundados e estabelecidos.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita**. Trad. Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BAUMAN, Zigmund. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.
- BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica, singularidade, multiplicidade**. 1.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Edusp, 2010.
- DANZIGER, Leila. Diários Públicos, Visualidades. In: **Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual**. Universidade Federal de Goiás, v.5, nº2, jul/dez de 2007, p.78 – 91.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, Vol.1. 1ª edição. Rio de Janeiro: Ed.34. 1995. 96 p. (Coleção TRANS)
- DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes)
- FRIED, Michael. Arte e objetividade. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/Arte-e-objetividade-Michael-Fried.pdf>>. Acesso em 20 de outubro de 2016, às 14h17m.
- GOLDIN, N. **The ballad of sexual dependency**. Nova York: Aperture Foundation, 1986.
- HANISCH, Carol. **The Personal Is Political: The Women's Liberation Movement classic with a new explanatory introduction**, fev.-jan., 1969-2006. Disponível em: <<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>>. Acessado em: 7 mar. 2017, às 23h50m.
- HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, T.F.N; VIEIRA, A.S. (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. v. 2. Belo Horizonte: Rona: FALE/ UFMG, 2012. p. 41-50.
- HUCHET, Stéphane. A Instalação em Situação. In: NAZARIO, Luiz & FRANCA, Patrícia. **Concepções Contemporâneas da Arte**. Belo Horizonte, UFMG, 2006.

IHDE, Don. **Embodied Technics**. 1.ed. Estados Unidos da América: Automatic Press, 2010.

IKEDA, Marcelo. Os filmes-diários de Jonas Mekas: as memórias de um homem que se filma. **Revista Rumores**. São Paulo, edição 11, ano 6, número 1, jan-jun,2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/>. Acesso em: 6 de mar 2017, às 2h33m.

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo**: um auto-retrato íntimo. Intr. Carlos Fuentes; comentários Sarah M. Lowe; trad. Mário Pontes. 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LEITE, Janaina. **Autoescritura performativa**: do diário à cena. Universidade de São Paulo: Resvista aSPAs, v. 2, 2012.

LEJEUNE, Philippe. Diários de Garotas Francesas no século XIX: constituição e Transformação de um gênero Literário. In: **Cadernos Pagu**, nº 8/9, 1997. pp.99-114.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva**: por uma antropologia do ciberespaço. 4.ed. São Paulo. Loyola, 2003.

LIPPARD, Lucy R. **The Pink Glass Swan: Selected feminist essays on Art**. U.S.A: WW Norton, 1995.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem** (Understanding media). 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios são as mensagens**. São Paulo: Record. 1969.

MELLO, Marcelo R. Escritas ilegíveis. **Todas as Musas**. Rio de Janeiro, ano 7, número 2. Jan/jul 2016. Disponível em: <http://www.todasasmusas.org/14Marcelo_Reis.pdf>. Acesso em: 19 de set. 2016, às 8h40m.

MIGUELOTE, Carla. Intermidialidade e “efeito cinema” na poesia contemporânea. **Revista Eco Pós**. v.18, No1. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1974/2029>. Acesso em: 27 de mar. 2017, às 15h10m.

MOURÃO, Patrícia. **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco**: A Ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção A).

PARENTE, André. **Cinema em Trânsito**: Cinema, Arte Contemporânea e Novas Mídias. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PEREIRA, Hiáscara Alves. Memórias de Nazareth Pacheco: Do corpo à obra. In: **Anais do X Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética**. 2012, p.280-292.

PEREIRA, Hiáscara Alves. Um olhar sobre a obra de Nazareth Pacheco. In: **Anais do 19º Encontro Nacional da ANPAP – “Entre Territórios”**. 2010, p.447-459.

PLATÃO. O banquete. In: PLATÃO. **Diálogos**. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p. 7-59.

RESTANY, Pierre. **Hundertwasser: O pintor-rei das cinco peles**. Alemanha: Taschen, 2002.

SALES, Cecília. **Gesto inacabado: Processo de Criação Artística**. 2.ed. São Paulo: FAPESP, 1998.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SICHEL, Berta et al. **Cinema sim: narrativas e projeções: exposição / Núcleo de Audiovisual**. – São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

SILVERMAN, J. Hugh. **Intermedialities: Philosophy, Arts, Politics**. Estados Unidos da América: Lexington Books. Reino Unido, 2011.

SOUZA, Guilherme. **Cinema Expandido: Uma perspectiva intermediática**, 2012, 249 f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, Goiás.

SPERLING, David. Corpo + Arte = Arquitetura. As proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. In: BRAGA, Paula (Org.). **Segundo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica**. Edição especial da Revista do Fórum Permanente (ed.) Martin Grossmann.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Parte II: Da natureza e da origem da alma. Tradução de Tomaz Tadeu. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

T ROLNIK, Suely. **Arquivo para uma obra-acontecimento**. Ativação da memória corporal da poética de Lygia Clark e seu contexto. 2011. [artigo] (21p.). Disponível em:
<http://desarquivo.org/sites/default/files/rolnik_suely_arquivo_para_uma_obra.pdf>. Acesso em janeiro de 2017.

TIBURI, Márcia. **Filosofia Prática: Ética, vida cotidiana, vida virtual**. 2.ed. Rio de Janeiro: Record. 2014.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. Artes Visuais – Método Autobiográfico: Possíveis Contaminações. In: **Anais do 15º Encontro Nacional da ANPAP**, 2006. p.52-59.

_____. **Paisagens sígnicas** – uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2010.

Entrevista com Joana Cesar. Rio de Janeiro, agosto de 2014. Disponível em: <<https://revistausina.com/2014/08/16/entrevista-com-joana-cesar/>>. Acessado em: 26 set. 2016, às 20h03m.

FILMES

O Livro de Cabeceira (Título original: **The Pillow Book**). Direção de Peter Greenaway. Produção de Kees Kasander. Roteiro de Peter Greenaway, adaptado da obra O Livro do Travesseiro, de Sei Shônagon. 1996 (produção); s/d (DVD). 1 filme (120min), DVD, son., color.

Ao caminhar entrevi lampejos de beleza (Título original: **As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty**). Direção, produção, edição e roteiro de Jonas Mekas. EUA, 1970-99/2000. Música: Auguste Varkalis. 1 filme (288 segundos), 16 mm, son., color.

APÊNDICE

QR Code Vídeos-diário

