

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

MARIANA DUARTE

DESLIZAR À VONTADE DE UMA COISA PARA OUTRA

Um processo de criação com base no fluxo de consciência

PORTO ALEGRE
2016

MARIANA DUARTE

DESLIZAR À VONTADE DE UMA COISA PARA OUTRA

Um processo de criação com base no fluxo de consciência

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais

Professora Orientadora:

Dra. Sandra Terezinha Rey

Banca Examinadora:

Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco

Dra. Niura Aparecida Legramante Ribeiro

UFRGS
PORTO ALEGRE
2016

CIP - Catalogação na Publicação

Duarte, Mariana

Deslizar à vontade de uma coisa para outra: um processo de criação com base no fluxo de consciência / Mariana Duarte. -- 2016.
95 f.

Orientadora: Sandra Terezinha Rey.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR- RS, 2016.

1. Fluxo de consciência. 2. Narrativas visuais. 3. Autorrepresentação. 4. Livro de artista. 5. Instalação. I. Rey, Sandra Terezinha, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Cesar e Liseli, que sempre me apoiaram nas minhas escolhas e trocas de percurso que por ventura ocorreram, que em nenhum momento mediram esforços para a realização dos meus sonhos. A eles devo a pessoa que me tornei e os conhecimentos que adquiri. Eles me ensinaram que devemos sempre lutar pelo que queremos. Obrigada por terem me mostrado o valor do amor e da família.

À minha irmã Marina, por sempre estar ao meu lado me apoiando na escolha de ser artista e por escutar minhas angustias em relação à profissão e à vida.

À minha querida orientadora professora Sandra Rey, que sempre me orientou para que eu fizesse o meu melhor, me deixando livre para seguir o meu percurso e respeitando meu processo de criação. Muito obrigada pela disponibilidade, pelas conversas, pela confiança e por ter abraçado a ideia deste trabalho desde o início.

Às professoras Elaine Tedesco e Niura Ribeiro, por terem aceitado participar do desenvolvimento deste trabalho e por terem contribuído de forma valiosa.

À Natalia Schul, minha artista favorita, e à Ananda França: sou grata pelo dia em que nós três resolvemos nos inscrever para o vestibular de Artes Visuais na UFRGS no mesmo ano. Obrigada pela grande amizade, pelo amor, carinho e atenção que vocês me dão. Sem vocês a vida não teria a mesma graça.

À todos os professores que tive o privilégio de ser aluna no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e na Leeds Beckett University.

Quero pensar com calma, em paz, espaçosamente, nunca ser interrompida, nunca ter de me levantar da cadeira, deslizar à vontade de uma coisa para outra, sem nenhuma sensação de hostilidade, nem obstáculo. Quero mergulhar cada vez mais fundo, longe da superfície, com seus fatos isolados, indisputáveis. Firmar-me bem, deixar-me agarrar a primeira ideia que passa...

Virginia Woolf
A marca na parede

RESUMO

Este trabalho trata da pesquisa do meu processo artístico através da estruturação do fluxo de consciência como método de criação. O fluxo de consciência pode ser conceituado como a consciência em movimento, ou seja, um fluxo de pensamentos encadeados. Virginia Woolf, em suas histórias, lança mão do fluxo de consciência como técnica literária para criar seus personagens, aproximando assim o leitor de suas características psíquicas. Partindo da seleção de três contos da fase mais experimental de Woolf, *A Haunted House* (Casa Assombrada), *Monday or Tuesday* (Segunda ou Terça) e *The String Quartet* (O Quarteto de Cordas), lanço mão do meu fluxo de consciência e o anoto em um diário de bordo para então criar imagens fotográficas. Essas imagens e os contos compõem o livro de artista *Deslizar à vontade de uma coisa para outra*. De forma instintiva, o trabalho teve seu seguimento, desdobrando-se na instalação *Através do espelho* e, posteriormente, na sequência de trabalhos: vídeo do processo de criação de desenho, o desenho propriamente dito e a pintura digital com base nesse desenho. Então, discuto a criação das imagens, a fotografia e as interações do espectador com os trabalhos, seja através da relação texto-imagem em livro de artista ou através do seu envolvimento no trabalho de instalação. Além disso, esta pesquisa aborda a questão do processo de criação como parte do trabalho e o fato deste permanecer em aberto, no qual um trabalho desencadeia outros sendo um processo infinito, autobiográfico e de autorrepresentação.

Palavras-chave: fluxo de consciência, narrativas visuais, autorrepresentação, livro de artista, instalação.

ABSTRACT

This work addresses my artistic process research through the structuring of the stream of consciousness as a creative method. The stream of consciousness may be conceptualized as moving consciousness, in other words, a stream of chained thoughts. Virginia Woolf, when was creating her stories, applied the stream of consciousness as literary technique to build up her characters, thereby Woolf could be able to bring the reader closer to their psychological features. Choosing three short stories of the Woolf's most experimental phase – Haunted House, Monday or Tuesday and The String Quartet – I take up my stream of consciousness and write it down in a journal, thus I create photographic images based on these notes. These images and short stories compose the artist's book *Deslizar à vontade de uma coisa para outra*. Instinctively, the work had its follow-up, unfolding into the installation *Através do espelho* and afterwards in a sequence of works: the video showing a drawing's creation process, the drawing itself and the digital painting based on this drawing. Moreover, I discuss the creation of images, photography and possible interactions of the viewer with the art works, whether through text-image relation in the artist's book or through their involvement in the installation work. In addition, this research deals with the issue of the creative process being an important part of the work and the fact that it remains open, in which a work unleashes others, setting up an infinite, autobiographical and self-representation process.

Keywords: stream of consciousness, visual narratives, self-representation, artist's book, installation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Tirinha</i> em quadrinhos da <i>Mafalda</i> . Quino.	5
Figura 2: <i>The Bogeyman</i> , Duane Michals, 1973.	8
Figura 3: <i>This photograph is my Proof</i> , Duane Michals, 1967.	9
Figura 4: <i>Violent Women</i> , Duane Michals, 1982.	10
Figura 5: Jackson Pollock, 1950.	18
Figura 6: <i>La Mariée mise à nu par ses célibataires même (Boîte verte)</i> , Marcel Duchamp, 1934.	22
Figura 7: <i>He Disappeared Into Complete Silence (Plate 1)</i> , Louise Bourgeois, 1947.	26
Figura 8: <i>He Disappeared Into Complete Silence (Plate 2)</i> , Louise Bourgeois, 1947.	27
Figura 9: <i>He Disappeared Into Complete Silence (Plates 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9)</i> , Louise Bourgeois, 1947.	28
Figura 10: <i>The Puritan (Plate 1)</i> , Louise Bourgeois, 1990.	29
Figura 11: <i>The Puritan (Plate 2)</i> , Louise Bourgeois, 1990.	30
Figura 12: <i>The Puritan (Plates 3, 4, 5, 6, 7 e 8)</i> , Louise Bourgeois, 1990.	31
Figura 13: <i>January 25, 1985, 2 a.m., room 261, Imperial Hotel – Exquisite Pain, New Delhi</i> , Sophie Calle, 2003.	33
Figura 14: <i>La Filature</i> , Sophie Calle, 1981.	34
Figura 15: <i>La Filature</i> , Sophie Calle, 1981.	35
Figura 16: <i>Série de pinturas Femme Maison</i> , Louise Bourgeois, 1945-47.	35
Figura 17: Acima à esquerda: Trecho do conto <i>Casa Assombrada</i> . Acima à direita: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante.	39
Figura 18: Acima à esquerda: Trecho do conto <i>Casa Assombrada</i> . Acima à direita: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante.	40
Figura 19: Acima à esquerda: Trecho do conto <i>Casa Assombrada</i> . Acima à direita: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante.	42
Figura 20: Acima à esquerda: Trecho do conto <i>Casa Assombrada</i> . Acima à direita: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante.	43
Figura 21a: À esquerda: Trecho do conto <i>Segunda ou Terça</i> . À direita: meu fluxo de consciência correspondente.	45
Figura 21b: Imagem resultante.	46
Figura 22a: À esquerda: Trecho do conto <i>Segunda ou Terça</i> . À direita: meu fluxo de consciência correspondente.	47
Figura 22b: Imagem resultante.	48

Figura 23: Acima à esquerda: Trecho do conto <i>Segunda ou Terça</i> . Acima à direita: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante.	49
Figura 24: Acima à esquerda: Trecho do conto <i>Segunda ou Terça</i> . Acima à direita: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante.	50
Figura 25: Acima à esquerda: Trecho do conto <i>Segunda ou Terça</i> . Acima à direita: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante.	51
Figura 26: <i>Things Are Queer</i> , Duane Michals, 1973.	52
Figura 27a: Trecho do conto <i>O Quarteto de Cordas</i>	54
Figura 27b: Acima: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: Imagem resultante..	55
Figura 28a: Acima: Trecho do conto <i>O Quarteto de Cordas</i> . Abaixo: meu fluxo de consciência correspondente.	56
Figura 28b: Imagem resultante.....	57
Figura 29: Acima à esquerda: Trecho do conto <i>O Quarteto de Cordas</i> . Acima à direita: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante.....	58
Figura 30a: Acima: Trecho do conto <i>O Quarteto de Cordas</i> . Abaixo: meu fluxo de consciência correspondente.	59
Figura 30b: Imagem resultante	60
Figura 31a: Trecho do conto <i>O Quarteto de Cordas</i>	60
Figura 31b: Acima: meu fluxo de consciência. Abaixo: imagem resultante.....	61
Figura 32a: Acima: Trecho do conto <i>O Quarteto de Cordas</i> . Abaixo: meu fluxo de consciência correspondente.	63
Figura 32b: imagem resultante	64
Figura 33: <i>Através do espelho</i> , instalação, 2016.....	68
Figura 34: <i>Sem título</i> , Still de Vídeo 2016.....	72
Figura 35: <i>Sem título</i> , Desenho, 2016.....	74
Figura 36: <i>Sem Título</i> , Pintura Digital, 2016.....	75

SUMÁRIO

1 PRÓLOGO	1
2 VIRGINIA E EU SONHAMOS ACORDADAS	4
2.1 Por que ela e o que é fluxo de consciência?	12
2.2 Woolf e fluxo de consciência: emprego e função.....	14
3 ENTRE DEVANEIOS, NARRATIVAS E AUTORREPRESENTAÇÃO	21
3.1 O Livro de Artista.....	21
3.2 A fotografia é a minha prova.....	23
3.3 O fluxo e a autobiografia.....	32
3.4 Deslizar à vontade de uma coisa para outra	38
3.4.1 Casa Assombrada	38
3.4.2 Segunda ou Terça	44
3.4.3 O Quarteto de Cordas.....	53
3.4.4 O que Barthes diria?	64
4 FLUXO INEVITÁVEL	66
4.1 A instalação <i>ready-made</i>	66
4.2 Square Roots	71
5 EPÍLOGO	78
6 FLUXO CONTÍNUO	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82

1 PRÓLOGO

Pensar a arte como pesquisa, no caso a pesquisa em arte, implica em instaurar um processo de criação artística e sua reflexão. No meu trabalho, esses dois eventos não ocorrem em momentos distintos – reflito durante todo o processo de idealização do trabalho, da concepção do artefato e em sua análise pós-produção. Colocar no papel todo processo tal e qual como ele se deu é uma tarefa utópica, para não dizer impossível, já que são diversos os fatores que contribuem para a criação artística. A ideia que nasce no artista depende de incontáveis fatores, exemplificando alguns posso citar sua vida durante a primeira infância, traumas de adolescência, música que ouviu na noite anterior ou momento político em que se encontra (ou que já viveu). Basicamente tudo o que a pessoa viveu, experiencia no presente e tem como expectativa de futuro constrói um acervo particular de visão de mundo que nos torna únicos.

Analisando dessa forma podemos perceber que é impossível captar e transmitir cada detalhe que influenciou a criação, cada referência que inspirou no processo. Partindo dessa constatação surgiu o questionamento sobre quais seriam outras possibilidades de influências durante a criação artística, além de referências artísticas e textos de estudiosos da área que fazem parte das reflexões acadêmica na pesquisa em arte e sobre arte. Como que nossos componentes conscientes e inconscientes podem interferir na concepção de uma ideia e nos rumos que um trabalho pode tomar?

Pesquisando sobre determinados pontos do meu processo de criação e buscando responder ao menos uma parte ínfima deste questionamento, Virginia Woolf e o *fluxo de consciência* adentraram de vez minha vida. A narrativa visual já fazia parte do meu trabalho há algum tempo e perceber que a obra de Woolf permite o leitor formar imagens mentais nítidas, além de envolver componentes psíquicos no seu processo de criação, ampliar o estudo para o campo da literatura foi o elo que faltava para estruturar minha pesquisa. O fluxo de consciência, como será melhor explicado mais adiante neste trabalho, é o nome dado à cinética da consciência, isto é, da consciência em movimento num dado tempo. Estes conceitos surgiram com os estudos no campo da psicologia no final do século XIX e início do século XX, influenciando também o trabalho dos artistas e, como é possível perceber, tais

paradigmas estão relacionados aos meus questionamentos sobre as possibilidades de influência da nossa vida na criação artística.

As questões internas das pessoas, de mim mesma, nossos abismos sentimentais e experiências de vida, assim como signos que compartilhamos enquanto comunidade passaram a fazer parte das minhas criações de narrativas visuais. Por mais único que cada indivíduo seja, compartilhamos dos mesmos sentimentos e algumas experiências e rituais marcantes. Levando isto em consideração, o fluxo de consciência me permitiu desenvolver um projeto de caráter autobiográfico, porém permite que cada espectador possa buscar se encontrar no trabalho da forma que suas experiências prévias o possibilitem.

Sendo assim, meu objeto de pesquisa é a estruturação do fluxo de consciência como método de criação artística, articulando as questões da fotografia e as interações do espectador com as imagens criadas, seja através da relação texto-imagem em livro de artista ou através do seu envolvimento no trabalho físico.

No segundo capítulo deste trabalho procurei traçar brevemente minha trajetória para chegar à idealização desta pesquisa, abordando minha inclinação à narrativa visual e Duane Michals como referência de trabalho em fotografia. Partindo do trabalho de Michals e de questionamentos sobre processos de criação, encontro relação de seu trabalho com o de Woolf. Busco conceituar teoricamente o fluxo de consciência, o trabalho de Virginia Woolf e explicar como ela aplica esse conceito da psicologia como técnica literária. Então crio uma metodologia de criação própria, baseada no meu fluxo de consciência, partindo de contos da Virginia Woolf e anotando-os em um diário de bordo. Obviamente que aproveitar devaneios e fluxos de pensamento para criação não é nenhuma inovação, entretanto a forma que eu estruturo o método de criação, seguindo uma ordem de processos, é particular. Esse método de criação faz tão parte do trabalho de uma forma geral que o considero parte da obra.

De forma instintiva a ideia de um trabalho bibliomórfico como primeiro trabalho físico surge. No capítulo três trato das questões do livro como artefato artístico e das possibilidades de interação e contato direto com o espectador que tal objeto oferece, mais especificamente a ressignificação do texto e da imagem pela busca de sentido.

O processo de criação através do fluxo de consciência leva o trabalho a uma fase seguinte. O capítulo quatro aborda a continuidade da produção artística.

Neste momento, busquei colocar o espectador fisicamente dentro do trabalho, criando o que chamo de instalação *ready-made*. Tratando desse processo como um fluxo de consciência também, o fluxo da minha produção que se baseia num trabalho desencadeado por outro, surgiu um novo trabalho que se trata de uma sequência de trabalhos: a fotografia presente na instalação da origem a ideia da criação de um desenho, esse desenho é criado e documentado num vídeo (que também é considerado um trabalho), o fim desse processo resulta em um desenho. Esse desenho por fim instiga o desdobramento da imagem feita a grafite e a carvão em uma pintura digital. Assim como no fluxo de consciência ocorre um pensamento que leva a outro, nessa *rede de criação*¹ ocorre o mesmo processo: um trabalho leva a outro.

Portanto, neste trabalho proponho a criação e reflexão de obras que dependam do espectador para o seu funcionamento, como o livro de artista (com o ato de folhear) e a foto instalação (por sua presença física na obra). Além disso, a relação texto-imagem, assim como a semiótica, vem sendo amplamente estudada na pós-modernidade, avaliando o quanto uma imagem carrega de significado cultural e social de uma determinada população em determinado período. Nas artes, essa interdisciplinaridade e transgressão das barreiras que as delimitam se tornaram muito importante no que tange a arte contemporânea. A questão da narrativa presente na(s) imagem(ns) deve ainda ser discutida levando em consideração e visando outros conceitos além de simplesmente transmitir uma história.

Por se tratar de pesquisa acadêmica, é importante ressaltar a investigação do processo e a gênese das imagens. Partindo do conceito de fluxo de consciência, tanto como técnica literária como fenômeno psicológico que ocorre em todos os seres humanos, vejo a interdisciplinaridade como uma possibilidade contemporânea de criação plástica, além de tratar do processo como parte fundamental da obra acabada.

¹ Redes de criação é o termo utilizado por Cecília Almeida Salles, em seu livro *Redes da criação*, para designar a "(...) criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas." (SALLES, 2006, p.17).

2 VIRGINIA E EU SONHAMOS ACORDADAS

Olho para a vida de forma sistemática. Relembro, comparo, analiso, desmembro pequenos acontecimentos para entender seus possíveis significados e impactos. Não posso falar que isso seja sempre positivo, afinal eu sou uma daquelas pessoas que pensa demais e muitas vezes isso me traz um desgaste desnecessário. Pelo menos é o que dizem.

Ocorre que avalio todos esses momentos de ações em sequência (ou em consequência de outros fatos) como partes de um todo construindo algo maior para chegar ao seu destino final, sendo este algo em aberto na minha concepção. Essas percepções e análises levaram-me a constatar que encaro a vida como diversas narrativas interligadas e que isso invariavelmente influencia na forma como eu vejo o mundo e sendo a arte uma forma de expressão de como percebemos a vida, torna-se mais claro que vai se delineando a narrativa como procedimento no meu processo de criação.

Meu processo geralmente envolve contar histórias, *storytelling*, que leva a produção de imagens com o intuito de produzir narrativas. Produzir narrativas sim, porque não me interessa a sua simples transmissão, mas contar uma história que será criada ao chegar ao receptor, o espectador da imagem. Como Francis Bacon em uma de suas entrevistas² afirma que existe uma grande diferença entre contar uma história e simplesmente transmiti-la. Ainda traz que no momento em que a história é elaborada, o tédio se instala, pois a história fala mais alto do que a imagem. Bacon não evitava contar uma história, mas visava fazer o que Valéry disse sobre dar a sensação sem o tédio de sua transmissão (SYLVESTER, 1985).

Existem inúmeras formas de narrativas, incontáveis possibilidades de contar uma história. Roland Barthes nos presenteia com sua belíssima análise sobre o assunto em *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*³, que trata justamente dessas possibilidades e dos elementos constituintes da narrativa, afirmando que entre os diversos veículos da narrativa estão a linguagem articulada, escrita ou falada, imagens, congeladas ou em movimento, gestos e uma possível mistura desses meios (BARTHES, 1975) .

² Entrevista com Francis Bacon cedida a David Sylvester e publicada em 1985.

³ Originalmente publicado no periódico francês *Communications* número 8 em 1966, como "Introduction à l'analyse structural des récits."

É inegável a possibilidade de contar histórias através de imagens, tendo como exemplo histórias em quadrinhos sem diálogo ou texto algum.

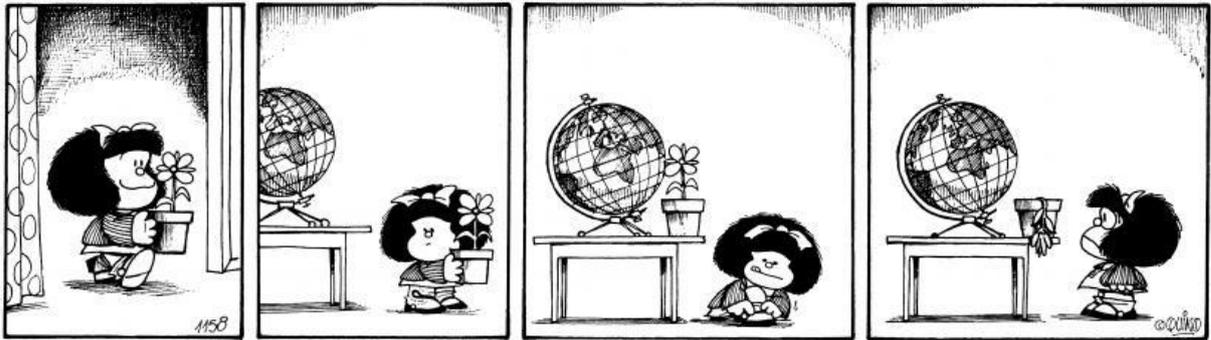


Figura 1: *Tirinha em quadrinhos da Mafalda. Quino*⁴.

Conforme vemos na **Figura 1**, uma tirinha de Quino da personagem argentina Mafalda, é possível haver narrativa somente através de imagens. Na tirinha em questão pode-se “ler” as imagens em sequência e obter a ideia clara do autor, sem se fazer necessária a palavra escrita para o entendimento da história.

Sim, existe essa possibilidade narrativa; porém, como já havia mencionado, não é de meu interesse transmitir uma mensagem precisa. Utilizando a fotografia como meio isso não é diferente. Pode-se identificar a presença de narrativa em uma imagem através de figuras ou personagens presentes no mesmo espaço, percebendo algum tipo de interação entre elas. Imagens em séries também podem sugerir continuidade espacial ou temporal implicando uma história. Outro fator importante é a ilusão de narrativa, gerada através de técnicas fotográficas ou pictóricas, e em outras mídias, indicando movimento. Segundo Bal (1997, p.7), sem movimento no tempo não há narrativa.

A imagem fotográfica se faz presente na minha pesquisa por diversas razões, que serão abordadas no decorrer deste trabalho. Entre elas existem dois fatos pontuais de extrema importância para a concepção da ideia do projeto: uma é a questão do paradoxo da fotografia, já abordado por Barthes em vários de seus

⁴ Fonte: http://espanol-comfenalco.blogspot.com.br/2011/06/leamos-y-analicemos-historietas-8_03.html

textos⁵ (BARTHES, 1976a, 2012). A fotografia é um recorte da realidade, devido a esse fato é um *análogo* do mundo real. Seria como a prova incontestável de que algo é real, existe ou ocorreu. Porém, nesse meio existe o que Barthes chama de *trucagem*, que nada mais é do que uma gama de truques possíveis de aplicar durante o processo fotográfico com o intuito de modificar a realidade. A outra questão tem um viés histórico do papel da fotografia na arte. Na década de 1960 houve indagações relevantes sobre a arte modernista. Não se pode dizer que foi um movimento, mas como todo “movimento”, surgiram com ideias questionadoras sobre o movimento anterior. A arte conceitual chega com o intuito de problematizar os meios da arte. A fotografia, raramente considerada arte até então, tem um papel importante nessas indagações, além de servir também como auxiliar, registrando a ideia artística que é a alma do trabalho, como alega Annateresa Fabris:

“Graças a um conjunto de fatores, dentre os quais a leveza e a frágil consistência material, o menor investimento manual requerido, o déficit de legitimidade artística, a fotografia satisfaz um fenômeno fundamental do fim dos anos 1960: o declínio do objeto em favor das atitudes e dos processos. Confrontado com o desafio de empregar a matéria ‘de maneira paradoxal’, de inventar uma arte baseada na maior economia de meios possível, o artista conceitual utiliza a imagem técnica de acordo com a proposição de Sol LeWitt de que é possível apresentar ideias ‘por meio de números, fotografias ou palavras, ou qualquer modo que o artista escolha’ (ROUILLÉ, 2005, p. 415-418), uma vez que a forma não tem importância. A fotografia é, portanto, usada pelos artistas conceituais porque sua materialidade e seu funcionamento a situam no extremo oposto daqueles valores pictóricos tradicionais que estavam sendo colocados em xeque.” (FABRIS, 2008, p. 21)

O mestre do *storytelling* através de imagens fotográficas e grande referência como artista conceitual para mim é Duane Michals. A partir de pesquisas em fotografia desenvolvidas durante o período da graduação, deparei-me com o trabalho de Michals e este trouxe bastante esclarecimento sobre o rumo que meu trabalho estava tomando naquele momento. Questões internas não desenvolvidas, quase inconscientes, passaram a fazer sentido e a ter significado. Consegui elucidar conceitos que existiam adormecidos dentro de mim, como se o trabalho de Duane

⁵ A Mensagem Fotográfica e A Câmara Clara.

Michals e suas questões conceituais e de *storytelling* traduzissem o que eu estava buscando desenvolver na fotografia.

Duane Michals prefere não ser definido como fotógrafo, e sim “contador de histórias”. Apropria-se da combinação de narrativas intimistas com certa teatralidade idealizada em seu universo fotográfico (**Figura 2**). São fotografias com alto teor sugestivo, tanto suas imagens únicas como suas sequências, que prendem o espectador e este realiza uma verdadeira leitura quadro a quadro.

Usa a mídia fotográfica de forma inusitada, uma vez que embarcou no fluxo contrário à ideia de que a fotografia tinha somente a função de documentar o visível. Ele busca tornar visuais os aspectos subjetivos, preocupando-se mais com a essência das coisas do que com suas aparências. Ao invés de buscar retratar de forma objetiva o que é percebido na realidade exterior ele usa a arte como meio de evidenciar seus pontos de vista particulares sobre a vida. Assim, Duane passou a inventar situações e cenas, exclusivamente para a câmera fotográfica, nas quais pudesse expressar aquilo que lhe interessava, mas que não podia ser apreendido, nem percebido, em aparências exteriores. Suas imagens contam verdadeiras histórias com grande sutileza em relação às temáticas, mas de forte impacto na espectadora que vos “fala”. São questões interiores do artista, porém de alguma forma faz parte da vida das pessoas em geral, como, por exemplo, vida após a morte, o mundo fantástico, sexualidade, ambiguidades como a aparência e o real, a juventude e a velhice, espírito e matéria. De forma geral, trata-se de uma busca constante por encontrar estratégias para abordar temas tão abstratos no meio fotográfico. O sentir é abstrato. O que não era possível dizer somente com a imagem, Duane lançou mão do texto escrito no papel fotográfico para complementar o que gostaria de contar, como na **Figura 3**, na qual acrescenta um texto para dar entendimento ao espectador que não é possível ter somente através desta imagem: “Esta fotografia é minha prova. Houve aquela tarde, quando as coisas ainda estavam boas entre nós, e ela me abraçou, e nós estávamos tão felizes. Isto realmente aconteceu, ela realmente me amava. Olhe veja por você mesmo!”⁶

⁶ Do original: “This photograph is my proof. There was that afternoon, when things were still good between us, and she embraced me, and we were so happy. It did happen, she did love me. Look see for yourself!”



Figura 2: *The Bogeyman*, Duane Michals, 1973.⁷

⁷ Fonte: http://66.media.tumblr.com/tumblr_m2m2zKwWCv1qzt15co1_500.jpg



THIS PHOTOGRAPH IS MY PROOF

This photograph is my proof. There was that afternoon, when things were still good between us, and she embraced me, and we were so happy. It did happen. She did love me, look see for yourself!

Figura 3: *This photograph is my Proof*, Duane Michals, 1967.⁸

Há muito que falar sobre Duane Michals, mas gostaria de não exaurir esse assunto aqui, nesse momento, porque várias abordagens sobre seu trabalho são de extrema importância para a análise do meu processo artístico e imagens resultantes. Sendo assim, voltando ao ponto em que me deparei com seu trabalho, pesquisando sobre sua obra muito sensível, entendi que o que tinha de tão atraente nisso para mim era a questão de contar uma história, e não somente transmiti-la, como Francis Bacon afirmou; histórias essas presentes não somente em suas sequências, mas também em suas fotos únicas (Figura 4). Suas imagens fotográficas são criadas partindo de um planejamento prévio. A obra é concebida de antemão, tendo em vista que a sequência fotográfica tem uma ordem, uma lógica. Ao desenvolver trabalhos em fotografia, esse planejamento já estava se

⁸ Fonte: <http://curiator.com/art/duane-michals/this-photograph-is-my-proof>

consolidando na execução dos meus projetos e, assim, Duane Michals tornou-se uma importante referência como artista para o meu trabalho.

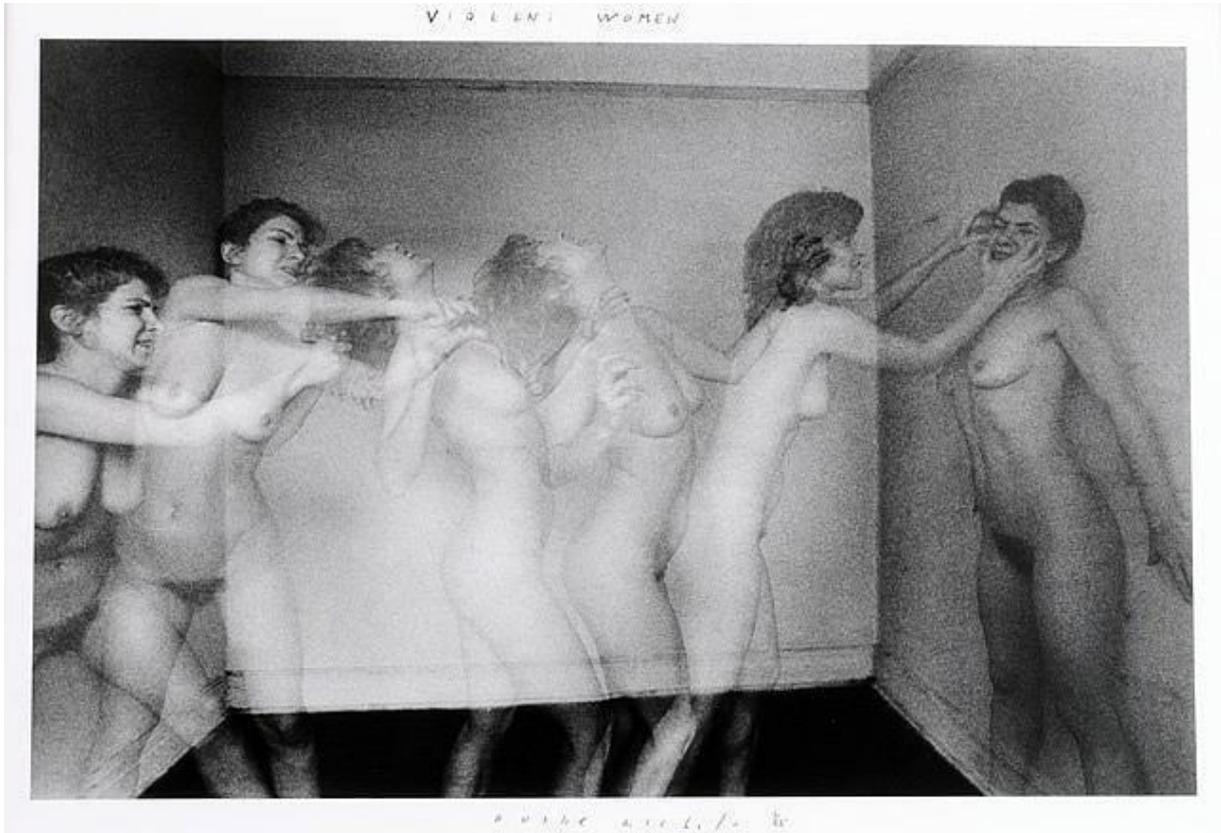


Figura 4: *Violent Women*, Duane Michals, 1982.⁹

Seguindo a cronologia da construção da ideia do presente trabalho, após ter percebido o significado da narrativa no meu processo e a forma como eu me identifico com o trabalho de Michals, passei a pensar como desenvolveria esses conceitos. Numa viagem para a casa da praia dos meus pais em Santa Catarina, num feriado de outubro de 2015, comecei a pesquisar todas essas questões. O tempo estava chuvoso, frio e cinza, tornando-se bastante convidativo para a introspecção necessária para este estudo. Duane Michals trabalha com narrativas circulares, ou não-lineares – narrativas onde a sequência de imagens da história, logicamente, não é direta (linear) e não apresenta início, meio e fim de forma ordenada. Dá voltas para chegar a um fim ou, então, o fim e o começo se

⁹ Fonte: http://www.artnet.com/artists/duane-michals/violent-women-s96dTGAd_dk1gRYCJOInHA2

confundem. O que mais poderia haver de parecido com isso? Essa forma tão fabulosa e fantástica de contar uma história, onde mais poderia encontrar referências sobre isso? “Pesquisa no Google *narrativa circular*, Mariana.” Falei comigo mesma. *Narrativa não-linear*, *nonlinear narratives*, entre outros termos de busca. A partir dessa última pesquisa, encontramos no *Wikipédia* a seguinte descrição:

“Narrativa não-linear, narrativa desconexa ou narrativa interrompida é uma técnica narrativa, por vezes utilizada na literatura, no cinema, em hipertextos e outras narrativas, onde eventos são retratados, por exemplo, fora da ordem cronológica, ou de outras maneiras em que a narrativa não segue o padrão de causalidade direto dos eventos em destaque, tais como linhas do enredo paralelas e distintas, imersões em sonhos ou narrar uma outra história dentro da trama principal. Frequentemente é usada para imitar a estrutura e a recordação da memória humana, mas tem sido aplicada também por outros motivos.”¹⁰

Tal definição é muito conveniente para explicar minha aproximação com o trabalho de Duane Michals. Primeiramente, voltando um pouco ao que eu já mencionei sobre o trabalho dele, Michals lança mão de temáticas subjetivas e sublimes. São sutis, delicadas e íntimas, porém, ao mesmo tempo, habitam o subconsciente das pessoas em geral. Outro ponto está no fato de usar com frequência a narrativa não linear, que, a meu ver, é mais uma forma de aproximação com o íntimo do ser humano já que é uma forma de mimetizar o sonho ou a forma que acessamos nossa memória e sentimentos em relação a determinadas coisas.

A narrativa não linear é bastante usada na literatura, justamente por essa capacidade de imitação dos processos mentais humanos, o que pode acarretar numa aproximação do leitor com o personagem. No final do século XIX e início do século XX, alguns escritores engajados com o modernismo e com a quebra dos paradigmas da época adotaram a narrativa não linear como uma nova forma autêntica de expressão. Dentre tais ilustres escritores encontra-se Virginia Woolf. Na elaboração de seus romances e contos suas histórias eram contadas pela não

¹⁰ Do original: “Nonlinear narrative, disjointed narrative or disrupted narrative is a narrative technique, sometimes used in literature, film, hypertext websites and other narratives, where events are portrayed, for example out of chronological order, or in other ways where the narrative does not follow the direct causality pattern of the events featured, such as parallel distinctive plot lines, dream immersions or narrating another story inside the main plot-line. It is often used to mimic the structure and recall of human memory, but has been applied for other reasons as well”. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Nonlinear_narrative>. Acessado em: 23 de outubro de 2016.

linearidade das suas narrativas, que ajudavam a construir personalidades mais complexas de seus personagens.

Nesse ponto eu identifiquei uma aproximação entre o trabalho de Virginia Woolf e de Duane Michals. Não somente na questão da narrativa, mas também na complexidade da temática por tratar do íntimo do ser humano. Essa ligação entre o trabalho deles por mim criada tornou-se um terreno muito fértil para a concepção do meu trabalho.

2.1 Por que ela e o que é fluxo de consciência?

Aparentemente, Woolf se deparou com a dificuldade de representar o mundo numa linguagem simples e sentiu a necessidade de explorar múltiplas perspectivas para construir a percepção que almejava. Como outros escritores modernistas da época a escritora testa novas modalidades de representação, buscando traduzir o sentimento de uma geração, seja dissolvendo a fronteira entre gêneros ou mesclando as questões de tempo e espaço. Esse passeio por caminhos inesperados acaba por desencadear o “estranhamento” como experiência estética. Segundo Rodrigues (2011), ocorre a crise da representação mimética devido “(...) as experimentações estéticas produzidas pelas vanguardas, a linguagem perde sua ligação com o real (no sentido material) e volta-se para si mesma, experimentando-se” (RODRIGUES, 2011, p.119).

Relacionando essas reflexões com o meu trabalho, tal desvinculação com o real e o mundo externo propicia a maximização do contato com meu *eu*, que se faz necessária para a minha produção. Da mesma forma, o voltar-se para si mesma da linguagem – proporcionar que a linguagem olhe para ela mesma – a metalinguagem e a experimentação trazem força para o escoamento dos meus sentimentos e tradução deles em imagens.

Nascida em 1882 em Londres, Virginia Stephen Woolf foi uma romancista, ensaísta e crítica literária pertencente ao grupo *Bloomsbury*, cuja importância para o modernismo inglês é inquestionável. Woolf sofria de depressão e viria a cometer suicídio em 1941 (ENCYCLOPEDIA, 2009).

O Grupo de Bloomsbury é considerado por muitos historiadores o responsável pelo movimento da vanguarda modernista na Inglaterra, no início do

século XX. O posicionamento ideológico-revolucionário da comunidade bloomsburyana baseava-se nas teorias de Platão e Kant, não surgindo ao acaso. O expansionismo do governo vitoriano, assim como outros impérios da Europa, não gerou apenas riqueza, mas propagou opressão, miséria e destruiu qualquer proposta de convivência igualitária e pacífica (FILHO, 2009).

As atividades intelectuais e pacifistas de Bloomsbury não se limitavam somente a manifestos isolados, mas também promoviam articulações culturais que, aos poucos, iam abalando as altas esferas do poder britânico. Estes intelectuais não aceitaram a opressão de classe, gênero e etnia, bem como a falta de liberdade de pensamento, e isto fica claro na produção cultural de seus integrantes. Bloomsbury reafirmava-se cada vez mais como um movimento modernista de confronto aos valores da tradição vigente.

Nesse contexto, a obra de Virginia Woolf surge trazendo os impasses com os quais tanto ela como outros escritores modernistas da época deparavam-se no início do século XX. Segundo David Harvey (2007), o artista moderno se definia, entre os séculos XVIII e XIX, pelo que Baudelaire afirmava ser alguém “ (...) capaz de concentrar a visão em elementos comuns da vida da cidade, compreender suas qualidades fugidias e ainda assim extrair, do momento fugaz, todas as sugestões de eternidade nele contidas” (HARVEY, 2007, p.29).

É possível identificar atrás de diversos elementos que Virginia Woolf assimila a ideia de modernidade de Baudelaire, uma vez que não consegue evitar sua ambivalência, o desejo de analisar o instante para extrair dele a eternidade. Para atingir seus objetivos, a escritora utilizava procedimentos literários que rompiam com a tradição literária do momento. Em diversos contos Woolf não traz ação ou personagens como nas narrativas naturalistas, por exemplo, convidando o leitor a participar de momentos de contemplação (RODRIGUES, 2011). Para atingir seus objetivos utiliza o fluxo de consciência como técnica literária, a princípio com caráter experimental, tornando-se uma das principais escritoras a utilizar essa técnica.

O termo “fluxo de consciência” foi utilizado primeiramente por William James, em 1890, como parte de sua definição de consciência em seu livro *Principles of Psychology*. James descreve o fluxo de consciência como sendo a forma que os seres humanos respondem a vida cotidiana através do pensamento e emoções. Com o intuito de melhor definir o conceito de consciência, utiliza o termo *fluxo de*

pensamento para, de forma metafórica, falar da qualidade dinâmica da consciência de sua atividade. Mais tarde ele troca o termo para *fluxo de consciência*. O fluxo de consciência é um complexo de atividades mentais que muda e flui no tempo, dependendo das experiências pessoais do indivíduo. Pode ser considerado um subproduto do funcionamento contínuo cerebral, onde ocorre o pensamento e a reação consciente a determinado evento (POPE; SINGER, 1978). De forma semelhante, o fluxo de consciência pode ser definido como uma sucessão contínua de experiências mentais, como um movimento de pensamentos, sentimentos, imagens, lembranças, ideias, sensações, emoções, entre outras questões de ordem subjetiva, partindo de um estímulo qualquer e ocorrendo de forma única em cada ser humano por depender de suas experiências prévias como indivíduo em uma determinada sociedade.

2.2 Woolf e fluxo de consciência: emprego e função

Dois importantes ícones do modernismo literário, o irlandês James Joyce e a inglesa Virginia Woolf, buscavam desenvolver sua própria linguagem para transmitir novas emoções e estados da mente. Embora apresentassem algumas diferenças em relação à temática abordada, ambos trabalhavam a experimentação, como a dilatação do tempo, isto é, o tempo cronológico não corresponde ao tempo interno apresentando *flashbacks* e a técnica de fluxo de consciência. (ATTIE; SILVA, 2013)

A maneira de criar de cada artista parte da subjetividade individual, ou seja, está diretamente relacionada com a sua consciência. De acordo com o psicólogo pesquisador Edward Titchener (1867-1927), consciência é a nossa experiência subjetiva e ao mesmo tempo estarmos cientes dela (POPE; SINGER, 1978). Com os avanços da pesquisa sobre consciência e sua dinâmica no início do século XX, não é surpreendente que tenha surgido, concomitantemente, uma vanguarda artística aplicando tais conceitos: o surrealismo. André Breton formula a principal motivação do surrealismo da seguinte forma:

“(...) um desejo de aprofundar os fundamentos do real, de trazer uma mais clara e ao mesmo tempo mais apaixonada consciência do mundo percebida pelos sentidos... Temos tentado apresentar a realidade interior e exterior como dois elementos em processo de unificação, de finalmente se tornar um. Essa unificação final é o objetivo supremo do surrealismo: realidade interior e exterior estando, na presente forma de sociedade, em contradição (e nesta contradição vemos a própria causa da infelicidade do homem, mas também a fonte de seu movimento) temos atribuído a nós mesmos a tarefa de confrontar essas duas realidades.” (BRETON, 1936 apud SAN JUAN, 2003, p39, tradução nossa¹¹).

Com os avanços das pesquisas no campo da psicologia e sua relativa popularização, o campo multidisciplinar da arte absorveu também essas novidades. Não somente Virginia Woolf, James Joyce e outros escritores lançaram mão do fluxo de consciência para compor suas narrativas, assim como artistas visuais, músicos, dramaturgos, cineastas – entre outros da categoria *artista* – que, passaram a fazer proveito das questões da consciência humana.

Trazendo essas questões da psicologia para o campo da arte, que é multidisciplinar, podemos perceber o quão importante são esses conceitos para definir e identificar e até aprimorar processos de criação. Morawski, pesquisador da estética marxista, nos traz em uma brilhante análise sobre a dialética do acaso e necessidade:

“A escrita automática (muito parecida com a *action painting* e improvisação no jazz) é, no fundo, uma expressão do fluxo de consciência; ela depende de acidente, e permite a personalidade sem limites de um artista (mais precisamente, o processo criativo imediato) vir a tona; em suma, testemunhamos a composição de estruturas cujos materiais de base são qualidades expressivas.” (MORAWSKI, 1974 apud SAN JUAN, 2003, p 43, tradução nossa¹²)

¹¹ [...] a desire to deepen the foundations of the real, to bring about an ever clear and at the same time ever more passionate consciousness of the world perceived by the senses... We have attempted interior reality and exterior reality as two elements in process of unification, of finally becoming one. This final unification is the supreme aim of surrealism: interior reality and exterior reality being, in the present form of society, in contradiction (and in this contradiction we see the very cause of man's unhappiness, but also the source of his movement) we assigned to ourselves the task of confronting these two realities.

¹² Automatic writing (much like action painting and jazz improvisation) is at bottom an expression of the stream of consciousness; it relies on accident, and permits the untrammelled personality of an artist (more precisely, the immediate creative process) to issue forth; in short, we witness the composition of structures whose basic materials are expressive qualities.

A técnica do automatismo empregada pelos surrealistas pode ser lida como análoga da técnica de fluxo de consciência utilizada por Woolf. Em ambas as técnicas os artistas produzem associações na tentativa de imitar os processos mentais. Porém, enquanto os surrealistas visavam acessar o subconsciente e liberar o estranhamento de imagens fantasiosas e relacionadas ao sonho e a loucura, Virginia Woolf em suas ficções, com poucas exceções, era realista na sua descrição de mundo, utilizando a imitação dos processos da mente para compor a personalidade de seus personagens.

Virginia Woolf utilizava a técnica literária de fluxo de consciência para trabalhar as características internas de seus personagens, descrevendo seus pensamentos, sentimentos e estado emocional. Isso se dá, normalmente, através de um monólogo no qual os personagens divagam livremente sobre suas questões deixando fluir emoções, lembranças, pensamentos, dúvidas, entre outros, de forma que o leitor tenha livre acesso à sua mente e possa compreender de forma indireta suas características psicológicas. Essa estratégia literária consiste na tentativa de reproduzir a atividade da consciência humana ao lidar com a combinação vertiginosa de pensamentos originais e o bombardeamento de impressões sensoriais do mundo exterior. Como resultado se obtém reflexões semi-coerentes, observações do mundo material e outras reações a essas observações, que são expressas de forma simultânea ao que são experimentadas. Além dessa mistura usualmente também se apresentam fragmentos e trivialidades da vida cotidiana.

É importante diferenciar aqui a escrita automática da qual os surrealistas lançavam mão para criar seus textos – nesse caso o fluxo de consciência se dá na mente do escritor e não do personagem. Entretanto, podemos extrapolar a técnica literária do fluxo de consciência utilizada por escritores para as artes visuais, concluindo que, como Virginia Woolf coloca o leitor imerso nos pensamentos e sentimentos de seus personagens, é possível colocar o espectador dentro da obra, por vezes até participando dela.

Para os escritores adeptos, esta técnica permite criar a ilusão de que o leitor está ciente de sensações e pensamentos do personagem de forma irrestrita, antes mesmo que o personagem tenha os ordenado em uma forma racional de entendimento. O narrador desaparece e emergem os pensamentos como um monólogo interior direto, como se o ou a personagem estivesse falando em voz alta.

Dessa forma, o leitor tem as ferramentas para adquirir pistas do intelecto, da estabilidade emocional ou da condição mental do personagem em questão (POPE; SINGER, 1978), como podemos ver no exemplo abaixo retirado do conto A Marca na Parede de Virginia Woolf:

“Foi talvez em meados de janeiro deste ano que olhei pela primeira vez para cima e vi a marca na parede. Para fixar uma data é preciso lembrar o que se viu. Por isso eu penso agora no fogo; no inalterável véu de luz amarela sobre a página do meu livro; nos três crisântemos na jarra de vidro redonda na lareira. Sim, deve ter sido no inverno, e tínhamos acabado de terminar nosso chá, pois lembro que eu estava fumando quando olhei para cima e vi a marca na parede pela primeira vez. Olhei para cima, através da fumaça do cigarro, e meu olhar foi alojar-se por um momento nas brasas, e aquela velha fantasia da bandeira carmesim tremulando na torre de um castelo me veio à mente, e pensei no cortejo de cavaleiros vermelhos subindo pelo penhasco negro. Mas, para meu alívio, a fantasia foi interrompida pela visão da marca, porque é uma fantasia antiga, uma fantasia automática, constituída talvez na infância. A marca, negra na parede branca, era pequena e arredondada, a uns quinze centímetros acima do parapeito da lareira.” (WOOLF, 2015)

A técnica de fluxo de consciência passou também a ser aplicada em trabalhos artísticos como a poesia, a ficção, artes visuais e música. No caso das artes visuais, diferentemente do caso da literatura na qual o fluxo de consciência ocorre no personagem, a técnica ocorria no artista. Nesse caso, partindo de determinado estímulo, o artista deixaria fluir as emoções geradas e as memórias a que isso retoma. Como exemplo podemos citar os artistas surrealistas, como já mencionado, e o trabalho de *action painting* do pintor Jackson Pollock (**Figura 5**). O fluxo de consciência é pessoal, está sempre mudando e é contínuo. Trata de objetos independentes da consciência, além de ser seletivo – escolhe os assuntos que serão admitidos no fluxo e os que serão rejeitados. Importante também é a sensação de relação que os objetos apresentam entre si (POPE; SINGER, 1978).



Figura 5: Jackson Pollock, 1950.¹³

2.3. Fluxo de consciência como método de criação nas artes visuais e o processo como obra

Os momentos mais simples da vida são geralmente os mais carregados de emoções. Talvez não sejam emoções explícitas a ponto de percebê-las no momento em que acontecem, mas partem daquele tipo de situação que ao pararmos para recordar e refletir sobre ela ocorre o desencadeamento uma cascata de sentimentos e associações gerando a sensação de compreensão da vida. Assemelha-se bastante ao que sentimos quando ouvimos uma música e ela atinge nossa alma, ou apreciamos uma obra de arte e ela fala tudo que temos em nosso repertório, mas que de alguma forma não conseguimos juntar todas as informações e conectá-las daquele modo – um modo tradutor de sentimentos e ideias.

Essas sensações e emoções causadas pelo entendimento de situações tão simples e tão sublimes ao mesmo tempo são o meu maior objetivo. Pequenos momentos ou narrativas cotidianas, que traduzidas em imagens, possam causar em quem se identificar a mesma sensação de contentamento – ou felicidade, por que não? – que sentimos quando descobrimos que alguém compartilha da nossa ideia.

¹³ Fonte: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/jackson-pollock-blind-spots>

Como forma de acessar minhas questões íntimas – e tendo os contos de Virginia Woolf como ponto de partida – busquei estruturar o fluxo de consciência como método para criação, resultando em um trabalho pessoal, autobiográfico e rico em memórias. O fluxo de consciência, ou seja, as possibilidades de onde meu pensamento consciente pode ir a partir do texto lido, foi registrado em um diário de bordo – o registro se dá durante o fluxo dos meus pensamentos, ou seja, o registro é o fluxo em si. A partir desses registros o trabalho visual foi criado. Dessa forma, considero o trabalho a totalidade de seu processo de criação, desde a leitura dos contos e posterior fluxo de consciência e seu registro, a tradução desses registros em imagens, e a construção do trabalho físico. O que fica visível é a ponta do *iceberg*, porém para mim é muito importante e lógico o não desmembramento das partes do trabalho. Além disso, como trabalho de pesquisa acadêmica, vejo o processo todo e sua reflexão tão relevante quanto os trabalhos físicos que surgiram. Assim, para o espectador o trabalho acaba sendo o produto final, porém para mim é impossível conceber outra coisa senão o trabalho como o processo de criação e seus resultados.

A pesquisa acadêmica em arte tem como prerrogativa a produção de um corpo de trabalho através de um determinado processo, assim como uma reflexão sobre essa produção e o processo desenvolvido. Uma forma válida de pensar na produção artística é ter como ideia central *o que se está a fazer*, e não necessariamente somente o resultado, o produto final, acabado. Isso estabelece o princípio de que *o processo é o produto* e vem ao encontro da ideia de arte como pesquisa.

A crítica genética pesquisa e debate sobre a criação artística. A pesquisa dos percursos da ideia do artista até a concepção da obra é uma fonte rica para o entendimento do trabalho e do funcionamento do próprio autor. O mundo do artista deixa vestígios na sua história de vida e tais marcas podem ser aproveitadas e serem passíveis de sofrer um processo de transformação ao penetrar o mundo fictício criado. Esses elementos do mundo real do artista sofrem transformações e passam a compor o mundo ficcional em criação e, a partir desse momento, ganham originalidade (SALLES, 1998). Salles (1998), ainda acrescenta:

“Todo esse universo sociomaterial, que é produto da imaginação de seu autor, é baseado na elaboração e estruturação de suas experiências, diz Johansen (1987). Embora concorde com Peirce que o homem passa a maior parte de seu tempo em fantasia, para ele toda fantasia é baseada na teimosa insistência do mundo ao seu redor. O laço que une a realidade externa à obra e a realidade da obra em construção é, assim, atado.” (SALLES, 1998, p. 103)

O ato de considerar o processo parte do trabalho final vem do fato de que esses vestígios e marcas da minha história de vida, do meu passado, presente ou expectativas de futuro sofrem transformações para compor um mundo ficcional (talvez nem tão ficcional assim) e, mais do que isso, não só o mundo ficcional, o objeto acabado dessa cadeia de processos, é o trabalho, mas o processo de deixar o fluxo de consciência ocorrer, sua transcrição simultânea para o papel e sua tradução em imagem também considero o trabalho em si. Não existe uma obra final, acabada. O trabalho é todo o processo. A obra é aberta.

Como Salles aponta, o processo de concepção do trabalho e seus registros não se dão necessariamente na linguagem na qual o objeto final será concretizado, ocorrendo um movimento tradutório contínuo. O percurso da criação é intersemiótico e de natureza híbrida. Como no meu trabalho, cada parte do processo se da em uma linguagem e estas se convertem de uma para outra, por exemplo, memória transforma-se em palavras, palavras são convertidas em cenas, apropriações, trabalhos tridimensionais, fotografias, bordados, desenhos e qualquer meio que me pareça apropriado para o momento. Após essa conversão, ainda crio imagens dessas mídias, uma última tradução para adaptar o trabalho à linguagem final.

Todas as questões descritas e trabalhadas no presente capítulo foram maturadas de modo que, de acordo com a cronologia dos fatos, resultou na ideia inicial da criação de um livro de artista. O desenvolvimento deste trabalho e posterior reflexão se encontram no capítulo a seguir.

3 ENTRE DEVANEIOS, NARRATIVAS E AUTORREPRESENTAÇÃO

3.1 O Livro de Artista

Toda narrativa conta uma história. Virginia Woolf em seus contos conta histórias, descreve ambientes, sentimentos, lembranças. Duane Michals é um contador de histórias. O berço da ideia desse trabalho é baseado no *contar histórias*. A forma que Woolf veiculou suas obras foi através dos livros. O objeto *livro* é uma forma tradicional de contar histórias, assim como também o é a narrativa verbal, entre outros. Com isso em mente, de forma praticamente automática, surgiu a ideia do livro como mídia desse trabalho.

O conceito de livro de artista não tem uma definição clara, já que existe uma divergência entre os autores sobre os limites do que é um livro de artista e o que não é (CASTELMAN apud SILVEIRA, 2001, p.36). Tal desacordo surge da pluralidade dos livros de artista, que podem apresentar-se como exemplares únicos ou múltiplos (BRITTO, 2009). Segundo Castleman (apud SILVEIRA, 2001, p.36), o livro de artista contemporâneo “(...) é a obra do artista cujo imaginário, mais do que estar submetido ao texto, supera-o por traduzi-lo dentro de uma linguagem que tem mais significados do que as palavras sozinhas podem transmitir”.

A própria estrutura de uma obra de arte ser bibliomórfica já é o suficiente para se supor uma sequência, seja de imagens ou palavras, ou ambos. Tal sequência pode evocar uma narratividade, já que é bastante difícil eliminar o componente cinético do ato de folhear. O uso combinado de palavras e figuras estabelece um relacionamento direto entre imagem e texto, no qual ocorre uma ilustração mútua entre esses componentes, constituindo normalmente uma narrativa linear. Os livros de artistas aproveitaram esses paradigmas, imitando-os, alterando-os, transgredindo-os, parodiando-os e assim subverteram esses conceitos iniciais.

Existe a hipótese de que o livro de artista surgiu como uma insatisfação dos artistas com as possibilidades formais a partir da segunda metade do século XX, embora se possam encontrar possíveis exemplos dessa categoria bem antes dessa data como, por exemplo, a *Caixa Verde* (**Figura 6**) de Marcel Duchamp (1934) e os cadernos de Leonardo da Vinci do século XV. Os artistas da década de 1960 e 1970 procuravam ampliar e encontrar novos caminhos para a produção artística e a arte,

ao mesmo tempo questionando os espaços expositivos convencionais e propondo novas experiências estéticas com uma contemplação restrita à visualidade vinculada aos espaços de arte já consagrados.



Figura 6: *La Mariée mise à nu par ses célibataires même (Boîte verte)*, Marcel Duchamp, 1934.¹⁴

O livro de artista, originalmente, traz a característica de poder ser manuseado pelas pessoas, retirando da obra os conceitos de aura, preciosidade, contemplação e de ser restrito para um público privilegiado ou da fruição através de vitrine (PANEK, 2005). A partir disso, muitos artistas subverteram o uso comum do livro através de novas experimentações estéticas, transformando-os em obras de arte contendo palavras, fotografias, colagens, desenhos, gravuras e tantos outros elementos (BRITTO, 2009).

Isso nos leva a pensar sobre as possibilidades de interação entre texto e imagem no trabalho de artes visuais. Muito já foi escrito sobre poéticas visuais e a relação texto-imagem, a correspondência entre as artes ou as chamadas artes irmãs. Lessing (1998) em *Laocoon* (1766) se preocupou com a pureza e a delimitação entre as artes, trazendo conceitos de espacialidade das artes visuais e de temporalidade das artes verbais (escritas ou faladas). Paradoxalmente, esses conceitos geraram inter-relações positivas entre as artes na pós-modernidade. Barthes (1976b, 1990), por outro lado, sustenta que tudo, desde objetos a práticas, pode ser estudado como texto e que através da semiologia podemos entender as culturas e práticas sociais e suas relativas expressões em imagens.

¹⁴ Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-green-box-t07744>

O fato de um trabalho de arte espacial não “falar” pode ser interpretado de duas maneiras: por um lado se tem a ideia de seu absoluto silêncio e que é completamente heterogêneo (avesso) as palavras. Por outro lado, podemos receber esse trabalho e lê-lo ou interpretá-lo como um discurso em potencial, ou seja, tal silêncio na verdade é falante, repleto de discursos visuais (SAGE, 2003).

3.2 A fotografia é a minha prova

Este momento do trabalho teve como ponto de partida contos da fase mais experimental de Virginia Woolf (1917 – 1921). Três contos foram escolhidos para serem trabalhados – *A Haunted House* (Casa Assombrada), *Monday or Tuesday* (Segunda ou Terça) e *The String Quartet* (O Quarteto de Cordas).

Ao ler os contos, registrei meu fluxo de consciência em um diário de bordo e, a partir desses registros, as imagens foram criadas e dispostas na forma de livro de artista, lado a lado com o texto de partida do qual foram geradas e uma tensão foi estabelecida pela relação não óbvia entre imagem e texto, surgindo um ciclo de resignificação entre eles. O livro de artista pode por si só induzir a uma análise do trabalho como uma sequência, na qual as imagens dependem umas das outras para o corpo de trabalho possuir o sentido desejado. Ou ainda levar a busca de uma relação entre as imagens como ocorre, por exemplo, em uma série.

A fotografia é repleta de narratividade e seria um engano não reconhecer esse fato, assim como suas possibilidades ilustrativas, pouco importando a sua apresentação. Entretanto, nos livros de artista baseados na exploração da imagem fotográfica, não essencialmente por fotógrafos, ocorreu a transformação do uso meramente ilustrativo para outras funções, participando da composição do todo, passando a ser responsável por uma narrativa, já não mais só função da palavra escrita (SILVEIRA, 2008).

Barthes (2012, p. 79) em *A Câmara Clara* menciona que “(...) nenhum escrito pode me dar essa certeza. O infortúnio (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma”, e então contrasta afirmando que “(...) a Fotografia, por sua vez é indiferente a qualquer revezamento: ela não inventa; é a própria autenticação; os raros artifícios por ela permitidos não são probatórios; são, ao contrário, trucagens: a fotografia só é laboriosa quando trapaceia.”

Considerando uma imagem e um texto lado a lado e a falta de confiança que a palavra apresenta, podemos recorrer à imagem, fotográfica nesse caso, para constatar se a palavra *mente* ou não. Porém, a imagem fotográfica, principalmente nos dias atuais, permite trapacear. Então, voltamos para a palavra no intuito de encontrar as comprovações de que a imagem está sendo sincera. Entretanto, segundo Barthes, a fotografia pode ser tendenciosa, mas jamais poderíamos duvidar da sua existência. Sua força é maior do que tudo que os seres humanos podem conceber para nos dar a garantia da realidade, embora seja uma contingência.

É sabido que a arte contemporânea dá ênfase às questões ambíguas da fotografia, como o registro de uma realidade que pode ser manipulada. De fato, seria um tanto ingênuo pensar que se pode apreender uma verdade única e incontestável, já que existe uma subjetividade no ato de cada artista fazer o enquadramento da realidade que deseja apresentar.

Nesse trabalho, a disposição das fotografias lado a lado com seu texto de origem tem o intuito de abordar essas questões. Amarra o início e o fim de um processo, que é contínuo. Além disso, colocar o texto de origem das fotografias, que são imagens criadas após o fluxo de consciência, provoca uma busca por parte do espectador em encontrar o sentido do texto na imagem e da imagem do texto, ressignificando-os. A experiência prévia particular de cada um se incorpora no que é visível, criando significados únicos que existem somente no mundo de quem experimenta a fruição.

A artista plástica francesa Louise Bourgeois (1911 – 2010) possui dois grandes trabalhos em que mistura pequenos contos e gravuras. Um deles é chamado *He disappeared into complete silence* (**Figuras 7, 8 e 9**). Publicado pela primeira vez em 1947, é composto por nove gravuras, cada uma acompanhada por um pequeno texto. São histórias melancólicas, às vezes até um pouco mórbidas. Bourgeois (2000) afirma “Toda a tendência deste livro é a de um rebaixamento de auto-estima. É uma descida... uma descida à depressão. Mas eu acredito na ressurreição na manhã seguinte” (BOURGEOIS, 2000, P. 49). O outro trabalho de Bourgeois, *The puritan* (**Figura 10, 11 e 12**), pela primeira vez publicado em 1990, é um texto dividido em oito partes, cada parte complementada por uma gravura. As imagens são desenhos geométricos, ainda menos literais ao texto. Bourgeois (2000) justifica: “Com *The puritan*, analisei um episódio quarenta anos depois de acontecido. Pude ver as coisas a distância... esquematizei-as. A geometria era uma

ferramenta para entender... era um prazer... havia ordem. Em vez de me sentir uma pessoa se afogando, passei a refletir sobre a situação com objetividade, cientificamente, sem emoções. Estava interessada não em ansiedade, mas em perspectiva, em ver as coisas de ângulos diferentes. Olhando e vendo... olhando como queremos olhar... vemos o que podemos ver.” (BOURGEOIS, 2000, p. 54).

A relevância do trabalho dela em relação ao meu encontra-se no fato de que as gravuras não estabelecem uma relação óbvia ou literal com o texto, precisam ser decifradas. Apesar das histórias serem narrativas na terceira pessoa, as gravuras são imagens geometrizadas, vagamente figurativas, apresentando objetos com características arquitetônicas, os quais não apresentam função de ilustração clara do texto.

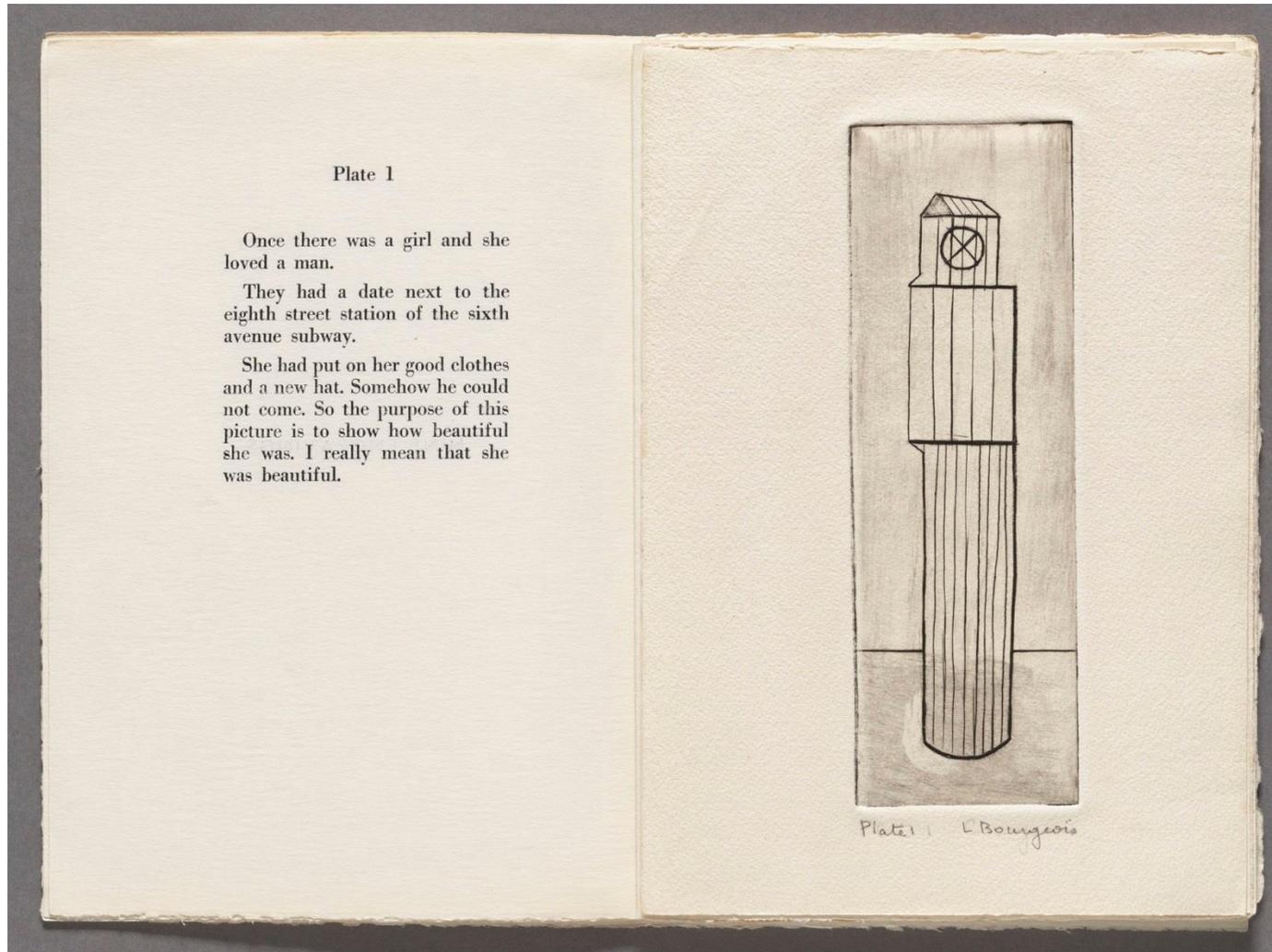


Figura 7: *He Disappeared Into Complete Silence* (Plate 1), Louise Bourgeois, 1947.¹⁵

¹⁵ Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/illustratedbooks/15383?locale=en&page=1&direction=>

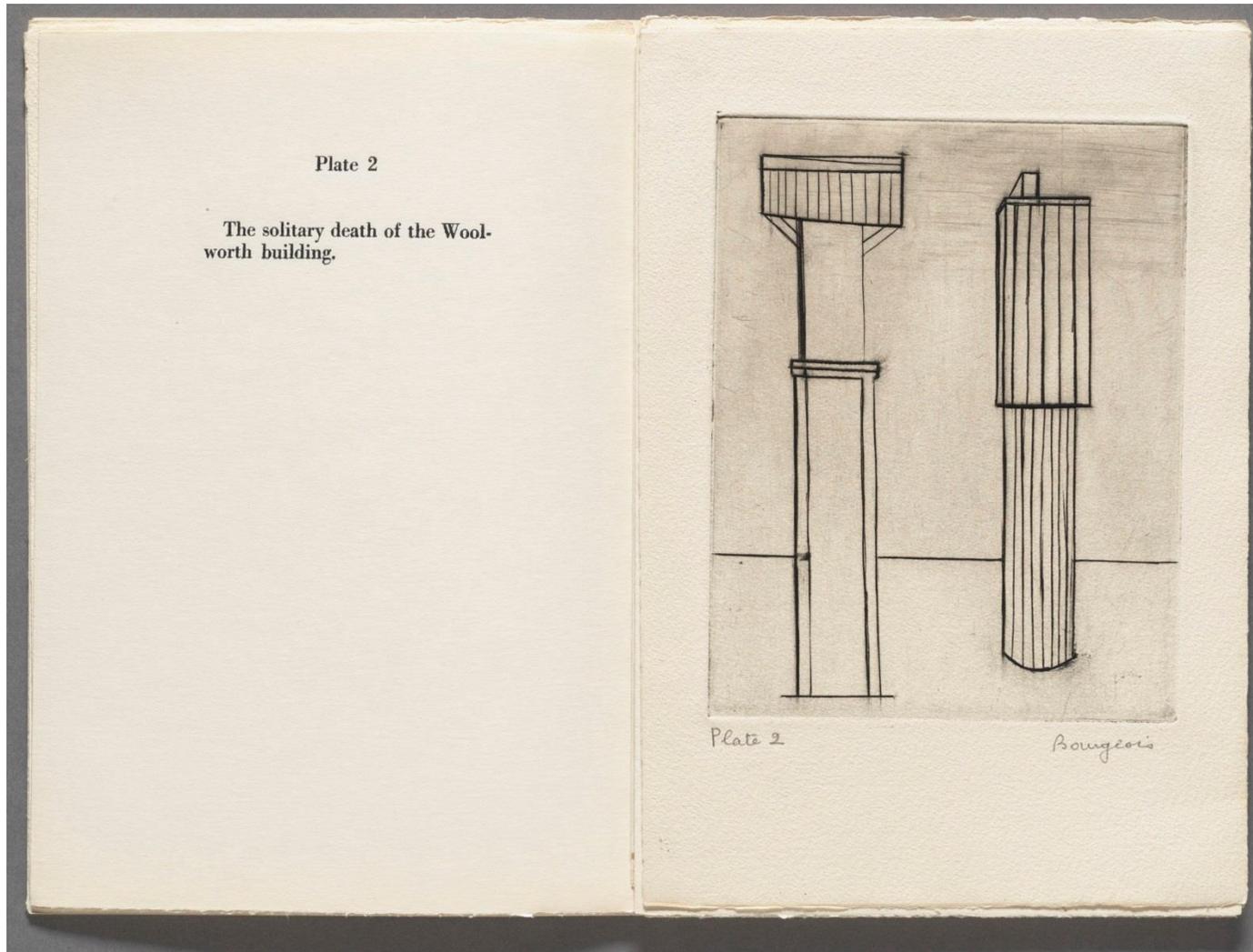


Figura 8: *He Disappeared Into Complete Silence* (Plate 2), Louise Bourgeois, 1947.



Figura 9: *He Disappeared Into Complete Silence* (Plates 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9), Louise Bourgeois, 1947.¹⁶

¹⁶ Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/illustratedbooks/15383?locale=en&page=1&direction=>

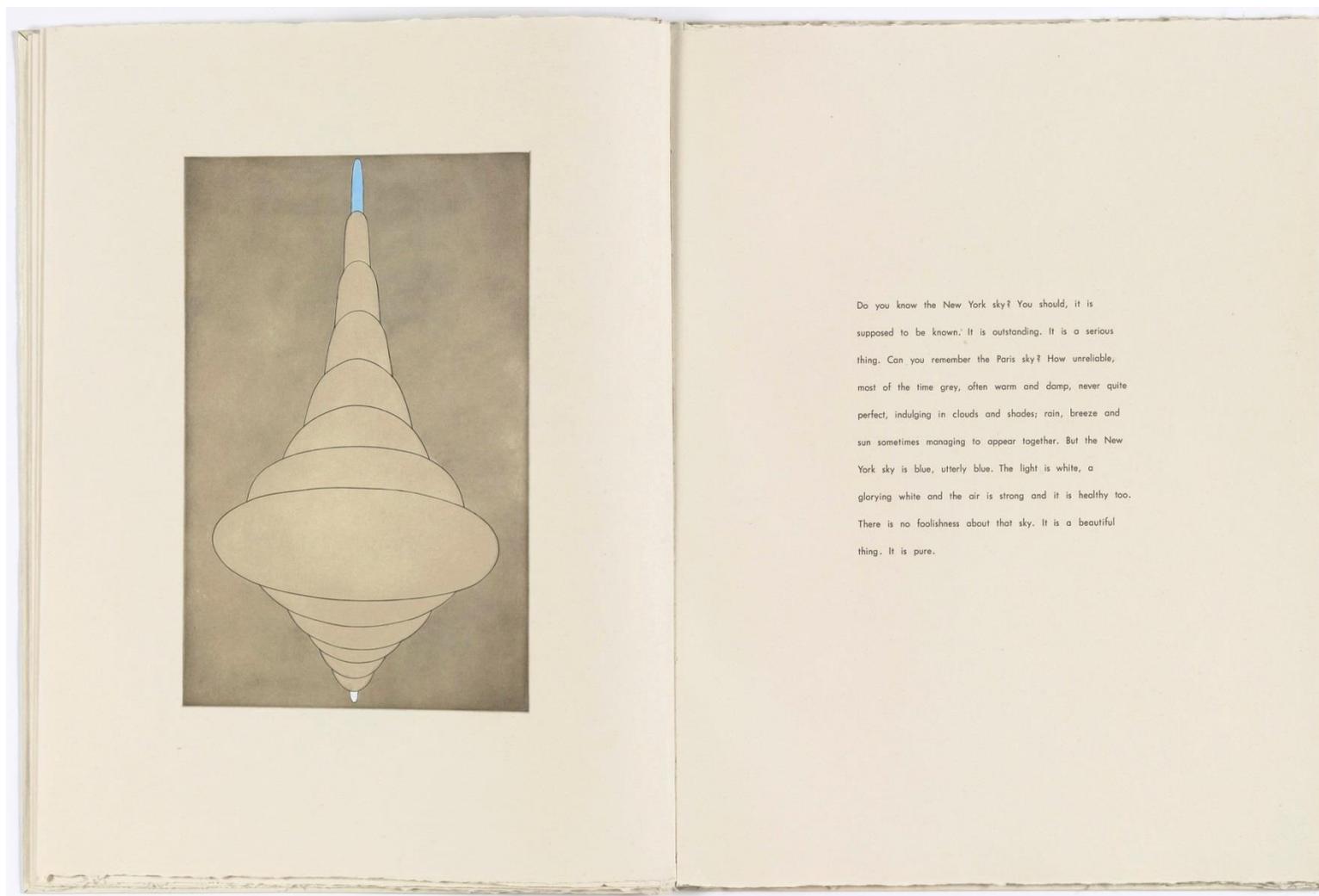


Figura 10: : *The Puritan* (Plates 1), Louise Bourgeois, 1990.¹⁷

¹⁷ Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/illustratedbooks/12130?locale=en>

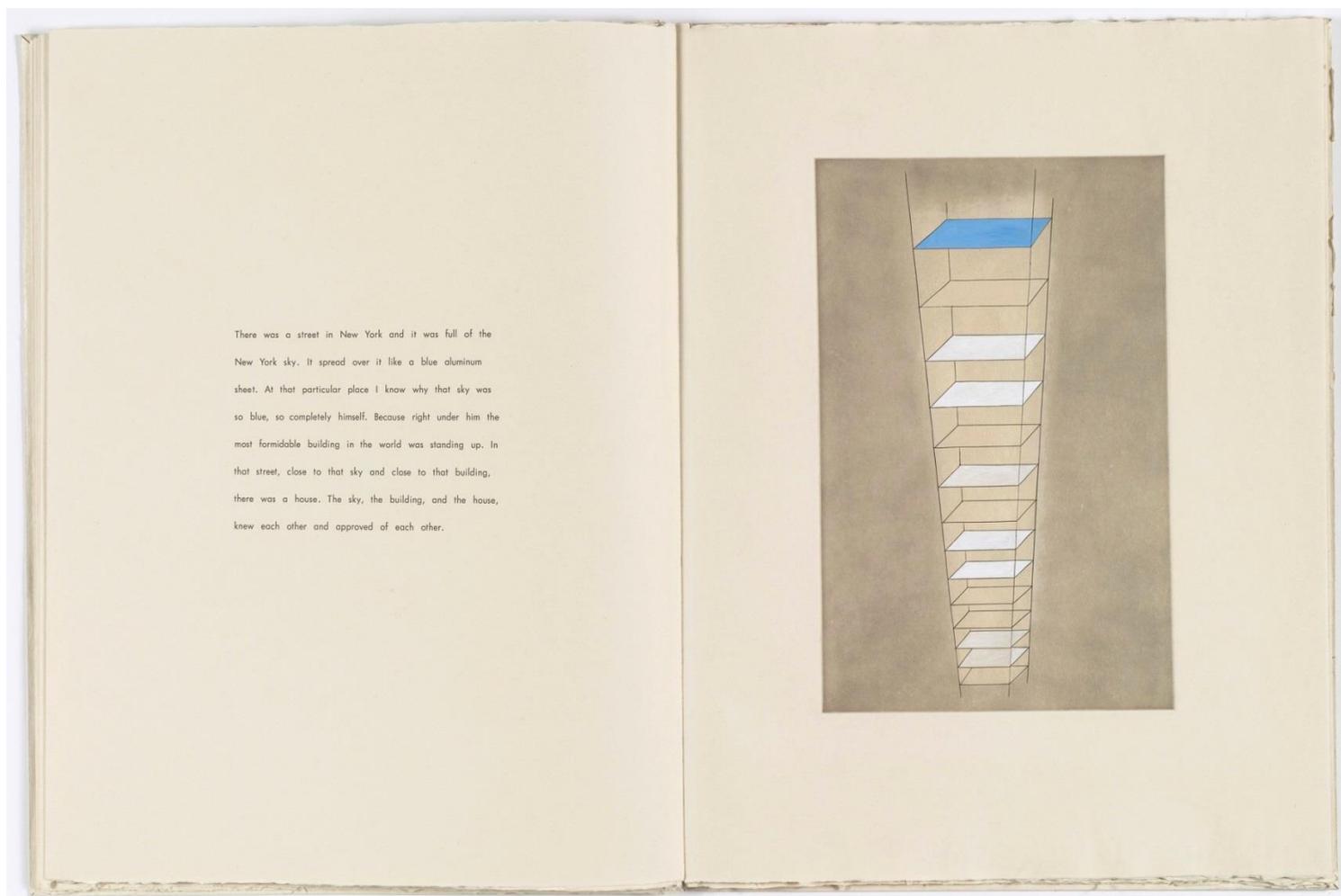


Figura 11: *The Puritan* (Plate 2), Louise Bourgeois, 1990.¹⁸

¹⁸ Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/illustratedbooks/12130?locale=en>



Figura 12: *The Puritan* (Plates 3, 4, 5, 6, 7 e 8), Louise Bourgeois, 1990.¹⁹

¹⁹ Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/illustratedbooks/12130?locale=en>

3.3 O fluxo e a autobiografia

Durante a concepção do processo desse trabalho, durante a pesquisa sobre narrativas e depois me deparar com o trabalho de Woolf, busquei levar em consideração que Virginia Woolf empregava o fluxo de consciência como técnica para composição da personalidade de seus personagens perante o leitor. Parti do ponto que, através de seus contos, usaria também este conceito da psicologia como método de criação das minhas imagens. Nesse caso, são as minhas memórias envolvidas, minhas experiências vividas guardadas em alguma gaveta do meu subconsciente, a forma como o cotidiano interfere nos meus ideais e sentimentos diversos que sinto em relação a diversos aspectos da vida.

Na série Art Safari²⁰ da rede de televisão BBC (Reino Unido), o entrevistador Ben Lewis acompanha a artista francesa Sophie Calle em sua exposição *Exquisite Pain*, que constitui uma grande instalação em duas partes: a primeira apresenta a viagem de Calle ao Japão que precedeu sua catástrofe – um rompimento amoroso. A segunda aborda a história de Calle contada repetidamente por diversos ângulos, pareada com histórias de sofrimento e rompimentos de pessoas anônimas. No episódio em questão, Sophie Calle conta que 92 dias após sua partida para o Japão, no dia 1 de sua contagem regressiva, estava combinado de encontrar-se com seu amante em Nova Delhi, Índia, mas ele não apareceu. No hotel faz uma ligação telefônica para o homem que amava que se encontrava em Paris. Foi um diálogo rápido: Calle perguntou se ele havia conhecido outra mulher. Ele respondeu que sim.

²⁰ A primeira parte do programa pode ser assistida no *site* https://www.youtube.com/watch?v=IYF_FnxJ-h8.



Figura 13: *January 25, 1985, 2 a.m., room 261, Imperial Hotel – Exquisite Pain, New Delhi*, Sophie Calle, 2003.²¹

Calle trabalha a fotografia e a escrita para contar suas histórias sobre decepções amorosas, homens que partiram seu coração e suas perdas (**Figura 13**). Num dado momento do programa o entrevistador pergunta se a artista não acha que está revelando seus segredos, por ser uma obra tão íntima e autobiográfica. Ela responde que não há segredos no trabalho para serem revelados, que seu trabalho fala sobre algo banal: o sofrimento. Embora Calle afirme que tudo no seu trabalho vem de seus sentimentos e relações, essas emoções e histórias são comuns e podem ser vivenciadas por qualquer ser humano.

Calle toma sua biografia de forma explícita e literalmente a transforma em arte. Nesse trabalho expõe imagens de objetos que fizeram parte desses 92 dias; num outro trabalho (*La Filature*, 1981) (**Figura 14 e 15**) solicita para sua mãe contratar um detetive para segui-la e fotografa-la, além de pedir para um amigo também fotografá-la e ela também obter suas fotografias, comparando os três pontos de vista. Podemos perceber que seu trabalho conceitual questiona o contraponto entre a vida privada e pública. Partindo disso e somando seu posicionamento sobre não estar revelando seus segredos, ainda faço uma breve análise sobre o coletivo: questiono-me até que ponto a rotina comum à maioria das pessoas, suas angústias e aflições, seus medos, sentimentos de afeto e amores são privados ou públicos, já que por serem universais todos os seres humanos

²¹ Fonte: <http://art14b.blogspot.com.br/2009/11/exquisitely-painful.html>

compartilham. Beira o inconsciente coletivo. É claro que cada indivíduo tem suas particularidades e não questiono o direito à privacidade, mas até onde a dor de uma desilusão amorosa é um segredo se praticamente todos nós sabemos de uma forma ou de outra como ela é?



Figura 14: *La Filature*, Sophie Calle, 1981.²²

Louise Bourgeois também é uma artista que parte de sua biografia para produzir seus trabalhos. Sua infância está em constante presença nas suas obras, como *Maman* (1999). Bourgeois transita entre os temas da infância, sexualidade, medo e trauma. Intimamente ligada à relação corpo-memória-espço, cria obras como as *Femme Maison* (**Figura 16**), que faz analogia a expressão *dona de casa*, ou uma mulher trancada em casa. São várias obras criadas ao longo da vida onde essa mulher permanece presa a casa, e também tem a casa como parte de seu corpo. A artista pessoalmente confessou que a mulher-casa é um autorretrato. Trata

²² Fonte: http://www.revue-textimage.com/02_varia/ulmeanu1.htm

da antropomorfização do habitat e tem como foco experiências pessoais em um lugar concreto, sendo um objeto de autorepresentação (MADRID, 2010).



Figura 15: *La Filature*, Sophie Calle, 1981.²³



Figura 16: *Série de pinturas Femme Maison*, Louise Bourgeois, 1945-47.²⁴

²³ Fonte: http://www.revue-textimage.com/02_varia/ulmeanu1.htm

²⁴ Fonte: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/oct/07/louise.bourgeois>

Com os fluxos de consciência registrados no papel, um novo fluxo se dá para a criação das imagens. O resultado são cenas interpretadas por mim. Já que considero um trabalho que reflete o meu íntimo, não teria como não ser eu a pessoa que atua nas cenas. São cenas de acontecimentos idealizados, que tiveram ponto de partida em textos de teor íntimo produzidos por mim. Essa tradução de consciência e sentimentos que se dá durante o processo e a transformação de uma mídia para outra depende profundamente da minha pessoa.

Não considero que sejam registros de uma *performance*, ou uma *fotoperformance*. Se considerarmos a atuação uma *performance*, temos algo nesse sentido, mas acredito que seja muito superficial e não abrange as questões do processo e autobiográficas do trabalho. Entretanto, eu considero fotografia encenada e autorrepresentação. Fotografia encenada porque a maioria das imagens são fotografias de cenas que representam meu fluxo de consciência; autorrepresentação porque, obviamente, é a representação de mim mesma. Partindo do meu fluxo de consciência, crio uma cena correspondente, alguma situação cotidiana alterada a fim de criar um universo que joga com realidade e ficção,

Contudo não busco somente falar de mim. Procuo criar narrativas em forma de metáforas que represente meu consciente e minha história, mas também busco promover imagens e situações nas quais o espectador possa ver sua história refletida ali. Christian Boltanski recupera memórias verdadeiras ou falsas, próprias ou de outros, para construir trabalhos onde a vida e obra se confundem. Boltanski cria uma obra que conta sua vida de forma ficcional, na qual cada um se reconhece, e afirma que “Os bons artistas não têm mais vida, sua única vida consiste em contar a cada um a sua própria história” (BOLTANSKI, 2007 apud SALVATORI, 2010, p. 137)

Assim, este é um trabalho autobiográfico, ficcional ou não, no qual não poderia ocorrer outra *performance* senão a autorrepresentação. Há quem diga que esse tipo de trabalho seja egocêntrico, entretanto não o vejo dessa forma. Primeiro que qualquer trabalho artístico é mais ou menos autobiográfico, já que de alguma forma parte de alguma ideia própria do artista. Segundo, a vida do próprio artista é uma fonte rica de inspiração para a criação de seu trabalho. Nesse caso, mesmo que esse trabalho seja um reflexo do meu ser e da minha história, também tem como objetivo que o espectador se reconheça nas cenas, já que se trata de

sentimentos comuns a todos os seres humanos, como efetivamente ocorre nos trabalhos de Sophie Calle e Louise Bourgeois.

O processo desse trabalho é fluido, solto e aberto. O conto é escolhido, os pensamentos passeiam sobre o papel sem nenhum controle. A partir disso a imagem começa a se configurar, utilizando metáforas, simbolismos e movimentos. Tais imagens são minhas pequenas narrativas. São as narrativas resultantes do processo de tradução de sentimentos em algo visual e essas histórias estão em uma única imagem ou em imagens em sequência.

Esse é o momento do trabalho onde as coisas são planejadas e controladas. Após a concepção da narrativa, monto a cena, escolho a iluminação, ensaio movimentos, determino figurinos e objetos. Ajusto foco, velocidade e abertura do obturador da câmera e enceno meus pensamentos.

Por mais que o processo de criação seja pré-estabelecido, o que pode ser criado fica em aberto, dependendo do dia, do clima, da hora ou qualquer outro fator circadiano, posso ter um resultado completamente diferente. Entretanto, após a idealização da imagem resultante do processo, a imagem que vai compor o livro, essa se torna fixa. Nesse momento considero adequada essa fixação para parar com o processo, nesse trabalho e nesse momento da minha pesquisa, e para tal necessito de planejamento e controle da cena a ser criada, nos casos em que isso é exigido. De forma semelhante, o ponto de partida da criação de Duane Michals é a ideia de seu trabalho, pensada anteriormente ao momento da captura da imagem. Michals não espera que o momento específico aconteça diante da câmera, mas sim ele mesmo cria suas situações e sua realidade. Não é o disparo da câmera e o momento certo que é exaltado, mas todo o processo, tanto o que vem antes como o que vem depois do momento em que fotografa. Esse processo amplia as possibilidades criativas do meio fotográfico para além do documental e passa a ser um sistema significante potencial (AGRA, 2016).

3.4 Deslizar à vontade de uma coisa para outra

Para iniciar a concepção do livro de artista, decidi que iria dividi-lo em três capítulos, cada capítulo baseado num conto de Virginia Woolf. Levando em consideração o caráter acadêmico desse trabalho, optei por contos da fase mais experimental da Virginia Woolf, que se deu entre os anos 1917 até 1921. Dividindo o conto em parágrafos, deixei correr meu fluxo de consciência enquanto o registrava em um diário de bordo. Cada página compreende o fluxo originado de cada parágrafo do conto. Finalmente, cada página deu origem a uma narrativa, seja ela composta por várias fotografias ou somente uma imagem, como na **Figura 17**, oriunda do primeiro conto trabalhado. Esse mesmo processo se deu para a realização dos três capítulos. Conforme já explanado anteriormente, no livro de artista a imagem é disposta lado a lado ao trecho do conto que a original, sendo omitido o texto do fluxo de consciência, que aqui se encontra para explicar o processo e como complemento. Durante a leitura de diversos contos de Virginia Woolf para estudos e posterior escolha de quais deles comporiam esse primeiro trabalho, obviamente acabei lendo *A marca na parede*. Esse conto é, particularmente, uma relíquia tratando-se de fluxo de consciência além da riqueza por sua narrativa e conteúdo. A certa altura da leitura me deparo com a frase, que tem forte relação com os devaneios dos pensamentos, *Deslizar à vontade de uma coisa para outra*. Ao ler esse conto e chegar nessa frase eu soube que ela seria o título do trabalho do livro de artista e deste projeto de graduação.

3.4.1 Casa Assombrada

O primeiro conto escolhido foi *A Haunted House* (Casa Assombrada), publicado pela primeira vez em 1921. Esse conto trata de um casal de fantasmas que revisita sua antiga moradia em busca de um tesouro. Procuram por toda casa e quando chegam ao quarto do casal com os atuais moradores dormindo encontram, finalmente, o tesouro que procuravam: a felicidade que experimentaram durante suas vidas refletidas nos atuais moradores da casa (WOOLF, 2015).

A qualquer hora que você acordasse havia alguma porta batendo. De quarto em quarto eles iam, e de mãos dadas, erguendo aqui, abrindo ali, certificando-se — um casal de fantasmas. “Deixamos aqui”, ela disse. E ele acrescentou: “Oh, mas aqui também!”. “No andar de cima”, murmurou ela. “E no jardim”, sussurrou ele. “Silêncio”, disseram ambos, “porque senão vamos acordá-los”.

A busca, minuciosa. Pois sabemos aonde vimos pela última vez, porém onde está? Como se perde? Tava tudo lá, forte e intenso e desaparece assim. Dias de angústia e espera pelo retorno. Por um sinal. Tristeza e dor. E o que dizer dos bons momentos? Vem forte com intensidade, que machuca. Melhor guarda-los em uma caixinha, por enquanto.



Figura 17: Acima à esquerda: Trecho do conto *Casa Assombrada*. Acima à direita: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante.

Não convém explicar meus processos psicológicos, traumas, lembranças e o porquê deste conto levar ao fluxo de consciência gerado. Entretanto, é importante ressaltar que as temáticas de morte, casal, unidade, busca pela felicidade combinadas com o momento da minha vida afetiva me fez buscar imagens mais difusas, de cores mais escuras e com baixa saturação. Nenhuma imagem nesse capítulo foi feita com manipulação digital, ou seja, todas as fotografias são feitas utilizando recursos da câmera e luz, como a longa exposição (**Figura 18**).

Na sala de visitas o encontraram porém. em que alguém pudesse vê-los jamais. As vidraças refletiam maçãs, refletiam rosas; todas as folhas eram verdes no vidro. A maçã se limitava a virar seu lado amarelo, se as folhas se mexessem na sala. Entretanto, no momento seguinte, se a porta fosse aberta, estendia-se no chão, descia pelas paredes, pendia do teto — o quê? Minhas mãos estavam vazias. A sombra de um tordo atravessou o tapete; dos poços de silêncio mais fundos a pomba da mata extraiu sua bolha de som. “Em segurança, em segurança”, suavemente bate o pulso da casa. “O tesouro enterrado; o quarto...” para o pulso de repente. Oh, então era o tesouro enterrado?

Estava em todo lugar. Todo lugar que olho, estava. Mas onde está? “My hands were empty” I might say. E essa é a verdade. Busco em mim. Olho em mim onde possa estar. Já que não encontro mais, quem sabe a culpa buscar? Olhar para dentro de mim.



Figura 18: Acima à esquerda: Trecho do conto *Casa Assombrada*. Acima à direita: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante.

Essas imagens apresentam enquadramentos incomuns. Essa escolha se deu praticamente de forma inconsciente, mas depois de avaliar as razões dessas escolhas percebi que, como as imagens são cenas imaginadas a partir do fluxo de

consciência, o meu foco se dá na cena em si, como por exemplo na **Figura 19**. É como se ao escolher o enquadramento, determinada parte da cena é mais significativa para mim e puxa meu olhar de forma magnética. Esse tipo de enquadramento persiste nas imagens dos três capítulos do livro de artista.

Tais questões de enquadramento muitas vezes cortam minha cabeça da imagem (**Figura 20**). Como já mencionado, essas cenas são provenientes de um processo mental meu, de forma altamente autobiográfica, e não consideraria outra pessoa representando a não ser eu mesma. Mas essa atuação faz parte da cena, como se meu corpo fosse um objeto dessa cena, e por ser uma cena do meu mundo, particular, não poderia ser outra pessoa-objeto representando. Assim, além da escolha do enquadramento por vezes acabar cortando minha cabeça, algumas outras vezes isso se dá de forma intencional, para não haver uma fixação da ação ligada somente à pessoa que a executa. Já que se trata de emoções que os seres humanos compartilham, pode ser a história de qualquer pessoa, qualquer espectador.

Um momento depois a luz se apaga. Talvez lá fora no jardim? Mas as árvores protelam a escuridão por causa de um peregrino raio de sol. Tão fino, tão raro, cravado tão friamente sob a superfície, o raio que eu sempre procurei queimava além da vidraça. A morte era o vidro; a morte estava entre nós dois; primeiro indo à mulher, há centenas de anos, deixando a casa, lacrando todas as janelas; os quartos se escureciam. Ele as deixava, mulher e casa, ia para o Norte, ou para o Leste, viu o giro das estrelas no céu do Sul; procurou pela casa, achou-a afundada na região dos Downs. “Em segurança, em segurança”, batia alegremente o pulso da casa. “O tesouro é seu.”

A morte chega para todos. E para tudo. Mas sempre há um reencontro de coisas perdidas. Onde se pode dizer que tudo está? Está a salvo em algum lugar do tempo. Ou naquela caixa que guardei. Mais uma vez alguém nasce e morre em mim. Causou um buraco. Se aninhou. E deixou o vazío. A dor do nada.



Figura 19: Acima à esquerda: Trecho do conto *Casa Assombrada*. Acima à direita: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante.

Dobrando-se, mantendo acima de nós seu lampião de prata, longa e profundamente eles olham. Longa é a pausa que fazem. O vento impele certo; a flama enverga fragilmente. Fachos fortes de luar cruzam pelo chão e a parede e, ao se encontrarem, mancham as faces que se dobram; as faces que ponderam; as faces que revistam os dormentes e buscam sua oculta alegria. “Em segurança, em segurança”, bate orgulhoso o coração da casa. “Muitos anos...”, suspira ele. “De novo você me achou”. “Aqui”, murmura ela, “dormindo; no jardim, lendo; rindo, rolando maçãs no sótão. Foi aqui que nós deixamos nosso tesouro...”. Dobrando-se, sua luz ergue em meus olhos as pálpebras. “Em segurança! em segurança! em segurança!”, bate descontrolado o pulso da casa. E eu, despertando, grito: “Oh, é isto o seu — tesouro enterrado? A luz no coração”.

Buscar nos outros o exemplo do que consideramos feliz. Paradoxal isso. O encontro do que buscamos não é fácil, mas sabemos o que queremos e buscamos exemplos no mundo. Visão distorcida da realidade. Vemos o que queremos ver. Encontramos quando queremos encontrar. Tudo está lá. A nossa espera. Temos que abrir a caixa novamente. Mas talvez não seja a hora.



Figura 20: Acima à esquerda: Trecho do conto *Casa Assombrada*. Acima à direita: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante.

3.4.2 Segunda ou Terça

O segundo conto trabalhado foi *Monday or Tuesday* (Segunda ou Terça). Nesse conto Woolf faz uma reflexão sobre o cotidiano na cidade de Londres, onde a consciência de um narrador indefinido reflete sobre fragmentos da vida num dia comum. A história começa com uma ave no céu e a análise de formas das nuvens. A consciência reflete sobre sua própria busca por sentido, ao passo que registra sons e imagens do cotidiano e passagem do tempo, assim como a vida social num ambiente urbano. Por fim, a história termina com a pessoa, de quem se pensa ser a consciência, lendo diante da lareira, fechando o dia com o retorno da ave e o anoitecer (WOOLF, 2015).

O texto desse conto apresenta diversos monólogos internos que são muito ricos para esse processo de fluxo de consciência. Através da análise do dia a dia, do ver as pessoas, me voltei para mim e para a reflexão de como me vejo no mundo (**Figura 21**). Como eu sou, como eu me vejo e como as pessoas podem me ver, assim como qual meu papel nisso tudo, são indagações que permeiam meu consciente.

Preguiçosa e indiferente, arredando espaço de suas asas com a maior facilidade, e sabendo o caminho, a garça passa embaixo do céu por sobre a igreja. Branco e distante, absorto em si mesmo, infinitamente o céu cobre e descobre, fica e se afasta.

Um lago? Apague logo sua margem! A montanha? Oh, é perfeita — dourando ao sol sua encosta. Ora desce, descai. E depois samambaias, ou penas brancas, incessantemente...

A busca pela verdade. Tudo veio tão de repente, e tudo ficou embaralhado que não se entende. Uma coisa que se transforma em outra. O que fazer quando se está perdido e não se sabe para onde ir? Fica-se esperando uma resposta da vida?

Figura 21a: À esquerda: Trecho do conto *Segunda ou Terça*. À direita: meu fluxo de consciência correspondente.

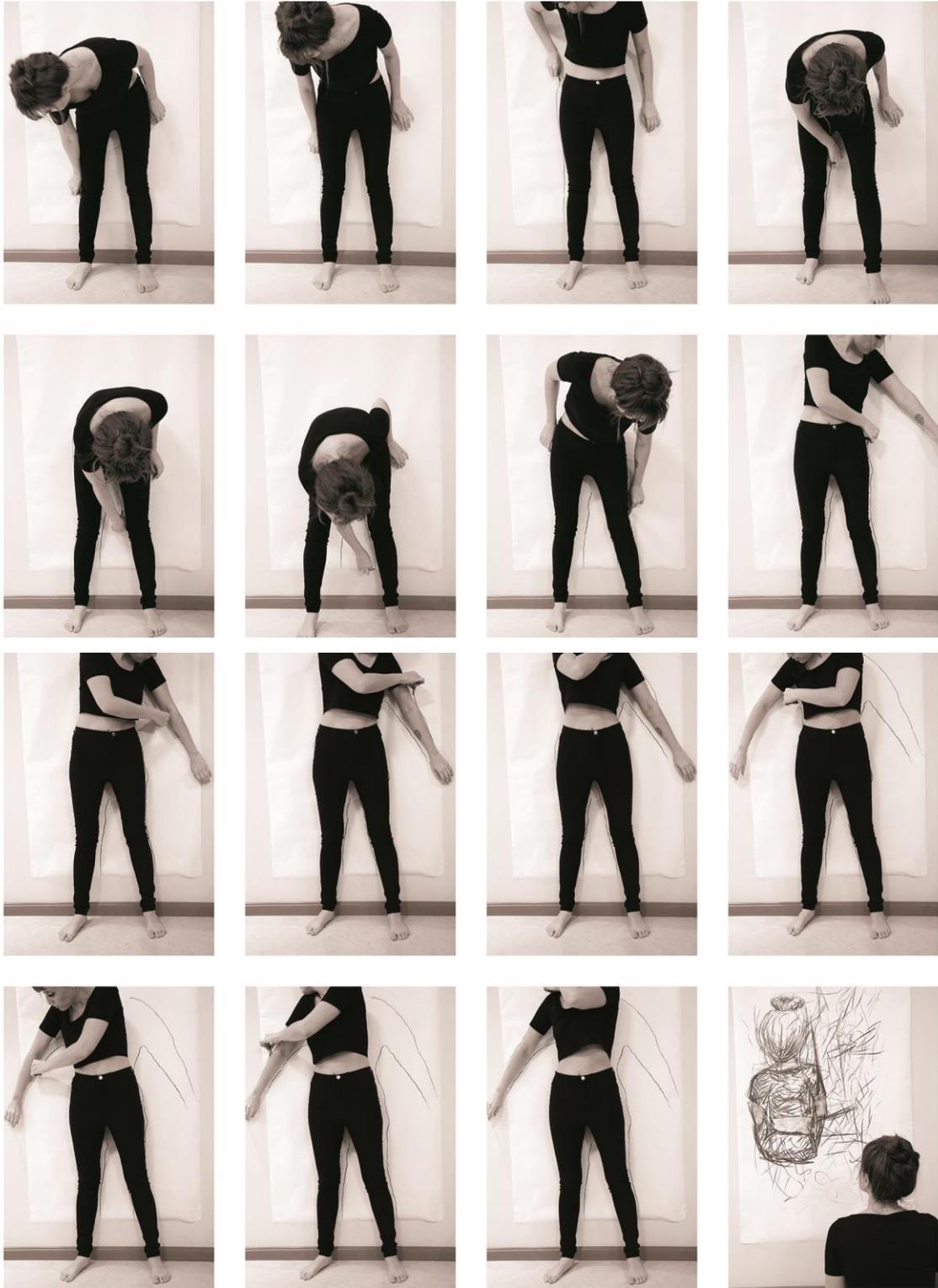


Figura 21b: imagem resultante.

Nesse capítulo utilizo mais intensamente a sequência de imagens para dar a ideia de passagem do tempo e atuação no tempo para contar uma história. Utilizo esse recurso narrativo, como na **Figura 21** e **Figura 22**, porque sem ele não seria possível narrar acontecimentos em função da passagem do tempo, o que não ocorre na **Figura 23**, já que nesta imagem única a narrativa dos acontecimentos se dá internamente e não em função da ligação de uma imagem a outra em sequência.

Propagando-se até um ponto nos pés de homens e mulheres, com incrustações douradas ou negras — (Esse tempo nevoento — Açúcar? Não, obrigado — A comunidade do futuro) —, a luz do fogo se arremessa e avermelha toda a sala, exceto as figuras negras e seus brilhantes olhos, enquanto lá fora um carro descarrega, Miss Thingummy toma chá à sua mesa e casacos de pele são preservados em vidro...

Aquela fácil convivência. Afinal, era real? Por que tudo some assim? Eu deveria ter cuidado para não manchar as coisas, tudo foi indo de forma rápida e estranha. Não pensei nas minhas verdades. Buscava algo. O que me incomoda? Eu pensava. Não era normal isso. Porém, eu que quebrei o que podia ser com minha obstinada busca pela verdade perfeita.

Figura 22a: À esquerda: Trecho do conto *Segunda ou Terça*. À direita: meu fluxo de consciência correspondente



Figura 22b: Imagem resultante.

Agitada, folha-luz,
 levada pelas esquinas,
 soprada por entre as
 rodas, salpicada de prata,
 em casa ou fora de casa,
 juntada, espalhada,
 derramada em separadas
 escamas, varrida para lá e
 para cá, dilacerada,
 deprimida, reunida — e a
 verdade?

*Será que preciso escolher entre duas
 dores? A dor do vazio ou a dor da
 constante insatisfação? Muitas
 perguntas. E a resposta ninguém pode
 me dar. Está em mim. O que não
 entendo, afinal, sou eu. Numa busca
 insana por algo que nem sei. Achando
 falsidade, ou falsificação, onde não
 tem. Que mudanças acontecem em
 mim, para que de calmaria surja toda
 essa confusão turbulenta?*

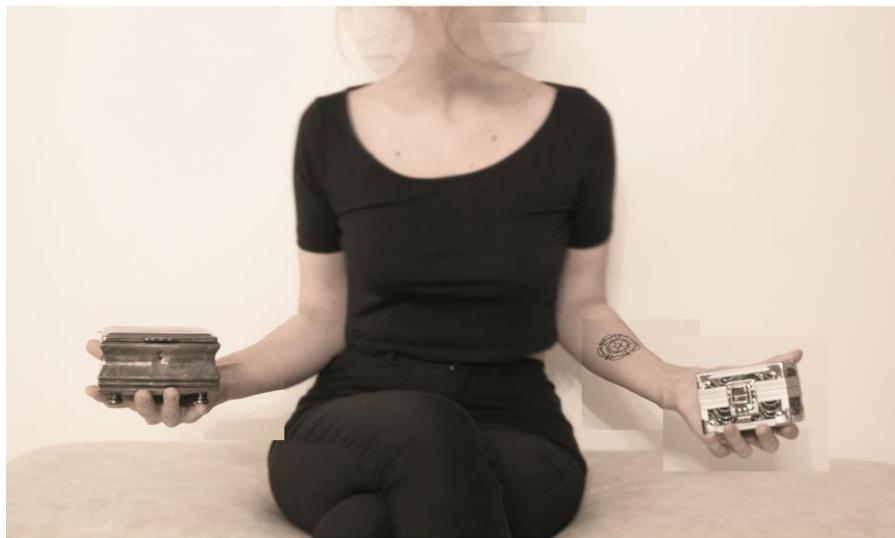


Figura 23: Acima à esquerda: Trecho do conto *Segunda ou Terça*. Acima à direita: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante.

Além disso, o desenho criado para a última imagem da sequência da **Figura 21** reaparece na **Figura 22** num processo de destruição da figura desenhada. A reutilização do desenho de mim mesma, por mim realizado, e sua parcial destruição num ato por mim executado, surgiram de um fluxo de consciência e a concepção da cena foi assim criada. O desenho da minha pessoa se

estabeleceu como processo de criação e de autoimagem nesse capítulo, vindo a surgir novamente, conforme **Figura 24**.

Desejando a verdade, à espera dela, destilando laboriosamente algumas palavras, desejando sem parar — (parte um grito da esquerda, depois outro à direita. Movem-se rodas que divergem. Ônibus se conglomeram em conflito) — sem parar desejando — (o relógio assevera com doze badaladas distintas que é meio-dia; escamas de ouro se desprendem da luz; crianças se embolam) — desejando eternamente a verdade. Vermelha é a cúpula; há moedas penduradas nas árvores; a fumaça se espicha pelas chaminés; clamam, berram, gritam “ferro à venda” — e a verdade?

A vida não para. O mundo não para. Essa necessidade de algo verdadeiro que responda nossas indagações não para o relógio. Não entendo o mundo. Onde vamos parar? O que leva a tanto sofrimento? Tudo acontece e ninguém parece se perguntar por quê.



Figura 24: Acima à esquerda: Trecho do conto *Segunda ou Terça*. Acima à direita: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante.

A imagem da **Figura 25** é composta por duas fotografias: a primeira é a encenação de uma mulher (eu) olhando para uma caixa de joias aberta, a segunda é o ponto de vista de quem está olhando para a caixa, finalmente mostrando seu conteúdo. Dentro dessa caixa se encontra uma fotografia: a fotografia correspondente a primeira imagem. Dessa forma se dá uma narrativa visual circular que força o espectador a voltar para a primeira imagem, porém nesse caso talvez denominar de “narrativa circular” seja um pouco equivocado porque se trata de uma narrativa composta por somente de duas imagens na qual o espectador fica trocando o olhar de uma para outra, sendo literalmente de forma linear. Porém o que me interessa é esse retorno a primeira imagem e é uma forte influência de Duane Michals.

Agora refazer-se ao lado do fogo no quadrado branco de mármore. Vindas de eburneas profundidades, palavras soltam seu negrume ao se erguer, florescem, penetram. Caído o livro; na chama, na fumaça, nas fagulhas momentâneas — ou agora viajando, o quadrado de mármore pendente, por baixo minaretes e os mares da Índia, enquanto o espaço corre azul e as estrelas cintilam — a verdade? ou, agora, satisfação com a reclusão? Preguiçosa e indiferente a garça retorna; o céu cobre com véu suas estrelas; depois desnuda-as.

Muitas são as dúvidas que me deixou. Tentando entender fui daqui até lá e de volta. Nada fez sentido. Nada mais faz sentido. Na verdade, nada do que foi faz mais sentido. Talvez eu nunca vá entender. Talvez eu já nem queira mais entender, porque naquele lugar onde era para estar a paz, houve guerra, devastando-o. Matando tudo que crescia. Ou poderia crescer.

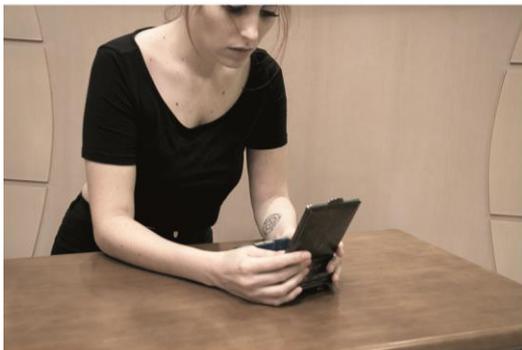


Figura 25: Acima à esquerda: Trecho do conto *Segunda ou Terça*. Acima à direita: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante.

Duane não utilizava a fotografia como forma de dar respostas, mas sim para causar questionamentos sobre o que há de mais profundo em nós mesmos e nas relações com o mundo. Suas imagens buscam contrariar as expectativas do espectador e essa tendência a desconstrução pode ser encontrada na sequência *Things are queer*, de 1973 (**Figura 26**)

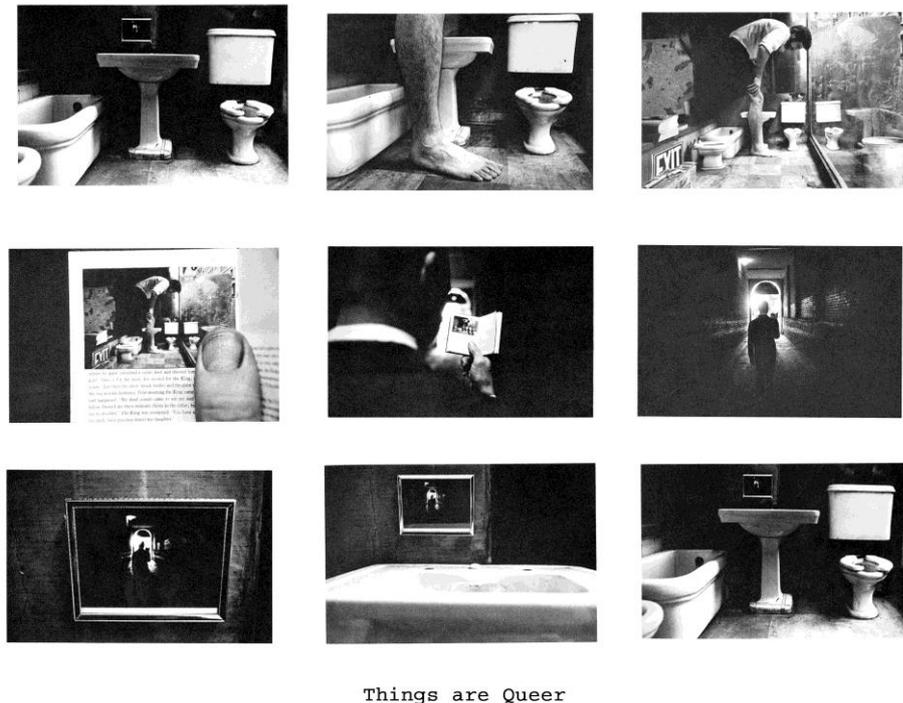


Figura 26: *Things Are Queer*, Duane Michals, 1973.²⁵

Essa sequência de imagens se estrutura de forma que cada fotografia causa uma ideia de contradição à imagem anterior. É o tipo de estrutura conhecida como *mise em abyme*, que propõe o desdobramento de uma imagem em outras, de modo que uma imagem é parte da imagem seguinte, proporcionando um retorno à primeira imagem, tornando o discurso circular. No meu trabalho (**Figura 25**) ocorre uma aproximação do objeto para causar esse retorno a primeira imagem, pelo fato de conter somente duas fotografias. Já no trabalho de Duane na sua sequência de nove fotografias ocorre um *zoom out* (afastamento), onde, em uma narrativa com

²⁵ Fonte: <https://artsinspiration.wordpress.com/2012/10/14/duane-michals/things-are-queer-series/>

estrutura de abismo, cada quadro ressignifica o anterior e vai dando sentido a sequência até que se retorna ao primeiro e o sentido da narrativa se torna completo.

3.4.3 O Quarteto de Cordas

O terceiro e último conto escolhido para essa parte do trabalho é *The String Quartet* (O Quarteto de Cordas). Esse conto é bastante experimental e muito estimado por mim, uma vez que o fluxo de consciência é bastante evidente e trata da música de forma, a meu ver, com genialidade. A história, resumidamente, trata de uma narradora, sem nome, que chega a um recital de música no centro de Londres e reflete sobre as enxurradas de pensamentos que ocorrem devido ao fenômeno trivial da vida cotidiana. Então, conversas sociais acontecem entre os membros da audiência e, sob a trivialidade, há uma busca por algum sentido ou significado. Um quarteto de cordas entra e toca o que aparenta ser uma composição de Schubert (fato que tomei conhecimento ao estudar o conto), mas falam que é Mozart. As emoções da narradora são libertadas com a música e a distração da audiência. Uma segunda peça de música é traduzida num imaginário medieval romântico, absorvendo completamente o narrador, até que a peça acaba e é hora de voltar para a rua e ir para casa (WOOLF, 2015)

Em *O Quarteto de Cordas*, é nos dada uma ideia completa dos sonhos disparatados e extravagantes da narradora a ponto da história, paradoxalmente, não parecer ser absolutamente sobre música propriamente dita ou ser musical, já que seu estilo discursivo não parte das estruturas e sintaxes narrativas tradicionais. O conto pode parecer ser essencialmente sobre a sequência de imagens e sentimentos que flutuam partindo da música, mas não deixa clara a natureza da música que está sendo executada, uma vez que tem como foco uma mente transbordando de cenas e memórias.

O que não é tão clara a primeira vista, então, é a forma que o conto aborda a musicalidade em si. Estudando o conto mais profundamente pude compreender que as sequências das divagações da narradora correspondem a características musicais da peça, seguindo passo a passo os momentos musicais, desde o floreio inicial dos arcos, o ostinato sustentado e as linhas melódicas entrelaçadas até à delimitação e estruturas internas dos próprios movimentos:

Allegro, Moderato, Minuetto e Sonata-Rondò. As palavras são escolhidas para descrever o tempo, velocidade e texturas da música. Um *tempo* rápido é usado para significar felicidade e um movimento mais lento expressa melancolia, entre outros mínimos detalhes que um estudo mais aprofundado é capaz de revelar (CRAPOULET, 2011).

É claro que estudar o conto e saber sobre esses detalhes influenciou na leitura e no meu fluxo de consciência, mas não tenho nenhuma objeção quanto a isso. As narrativas visuais frutos dessa história se dão na forma de imagem única, como na **Figura 27**, ou em sequência como na **Figura 28**.

Bem, cá estamos, e se você correr os olhos pela sala verá que bondes, metrô e ônibus, não poucas carruagens particulares e até, ousado crer, landaus puxados por cavalos baios participaram de tudo, trançando fios de uma à outra extremidade de Londres. No entanto, começo a ter minhas dúvidas...

Se de fato for verdade, como estão dizendo, que a Regent Street está fervilhando, que o Tratado foi assinado, que para a época do ano o tempo não está frio, que nem por muito de aluguel se arranja apartamento e que o pior da gripe são as consequências; se me ocorre pensar ter esquecido de escrever sobre a goteira na despensa, e que deixei minha luva no trem; se os laços de sangue mandam-me, a mim que me dobro à frente, aceitar cordialmente a mão que se oferece talvez com hesitação...

“Há sete anos não nos víamos.”

“A última vez foi em Veneza.”

“E onde você está morando agora?”

“Bem, para mim é melhor no fim da tarde, se bem que, se não fosse pedir muito...”

“Mas eu logo a reconheci.”

“É, a guerra abriu uma brecha...”

Se é a mente varada por tais insignificantes flechinhas, e se — pois que a tanto compele a sociedade humana — assim que uma é disparada, já outra pressiona à frente; se isso gera calor e se, em acréscimo, acenderam a luz elétrica; se dizer uma coisa, em tantos casos, deixa por trás uma necessidade de rever, de melhorar, revolvendo além do mais nos lamentos, prazeres, vaidades, desejos — se são todos os fatos a que me refiro, os chapéus, os boás de pele, as casacas dos cavalheiros e os alfinetes de gravata de pérola que vêm à superfície — qual é a chance?

Figura 27a: Trecho do conto *O Quarteto de Cordas*



Nesse vai-e-vem de acontecimentos mundanos, tudo zunindo em minha mente, e minhas dúvidas ressoam freneticamente me tirando o ar e a calma. Talvez nunca quisesse ter a calma mesmo. Difícil crer. Duas pessoas, eu digo. Só pode ser. Não fecha. Ou sou muito cega. Não é normal, ou eu que sou fraca.

Figura 27b: Acima: imagem resultante. Abaixo: meu fluxo de consciência correspondente.

De quê? A cada minuto se torna mais difícil dizer por que, a despeito de tudo, sento-me aqui acreditando que agora eu não posso dizer de quê, em mesmo me lembrar da última vez em que isso aconteceu.

“Você viu o desfile?”

“O rei parecia tão frio.”

“Não, não, não. Mas o que era mesmo, hein?”

“Ela comprou uma casa em Malmesbury.”

“Que sorte, achar uma!”

A mim, pelo contrário, parece mais que certo ela estar, seja ela quem for, é desgraçada, já que é tudo uma questão de casotas e chapéus e gavotas, ou assim parece ser para a centena de pessoas bem-vestidas, emparedadas, empelicadas, repletas que aqui tomaram assento. Não que eu possa me gabar, pois também passivamente me sento numa poltrona dourada, e apenas reviro a terra, como fazemos todos nós, sobre uma memória sepulta, pois há sinais, se não me engano, de que todos estamos lembrando de uma coisa, furtivamente à procura de uma coisa. Por que se inquietar? Por que tanta ansiedade sobre o acerto das roupas; das luvas — desabotoá-las ou não? Observe a seguir o rosto idoso, em destaque na tela escura, há um momento cortês e enrubescendo; agora triste e taciturno, como que na sombra. Era o som do segundo violino a se afinar na antes-sala? Aí vêm eles; quatro negras figuras com instrumentos, que se sentam de frente para os quadrados brancos sob a torrente de luz; pousam as pontas de seus arcos na estante de música; com um movimento simultâneo os levantam; bem de leve os mantêm em suspensão e, olhando para o instrumentista à sua frente, o primeiro violino conta um, dois, três...

A vida de todos parece seguir tão bem. Ou é o que eles querem que eu pense. Ele ao menos é óbvio que quer. E a vergonha? Já passa. Todo mundo nessa de aparência de estar tudo ok. Eu também, afinal, tenho que estar né? Sou obrigada, é assim que se faz. Tem que estar bem, tem que aceitar. Tem que seguir em frente, quanto mais fácil eu mostrar que é, mais forte e aceitável eu sou. Se não for assim, sitem desprezo travestido de pena.

Figura 28a: Acima: Trecho do conto *O Quarteto de Cordas*. Abaixo: meu fluxo de consciência correspondente.



Figura 28b: Imagem resultante

A **Figura 27** apresenta sua narrativa baseada no movimento causado pela sobreposição de imagens. Na **Figura 28** a narrativa se dá tanto pela sequência de imagens como na presença de movimento em uma delas, também provocado pela sobreposição de fotografias.

A **Figura 29** e a **Figura 30** também são estruturadas em forma de sequência; na primeira não há nenhum recurso fotográfico mais elaborado, somente a captura do instante que indica o momento de elaboração de uma frase específica: *O não saber e sua não grandiosidade com todas suas negativas regem, sobretudo, os que pensam que sobre tudo sabem*; Essa frase foi criada a partir da leitura do meu fluxo de consciência relacionado ao parágrafo do texto adjacente a fotografia. A segunda sequência (**Figura 30**) utiliza recurso de longa exposição fotográfica, na qual busquei a ideia de movimento, continuidade entre os quadros e a qualidade etérea do pensamento.

Em um trecho do conto obtive um fluxo de consciência que, ao lê-lo, recordei-me de uma imagem já criada por mim anteriormente. A **Figura 31** é uma sequência narrativa de imagens, baseada na fotografia analógica e dupla exposição, que já havia criado antes de iniciar o processo desta pesquisa. Não pude deixar de pensar nessa imagem, que narra a queda de um vaso de flores, e não poderia haver outra em seu lugar. Este é o único caso em que uma imagem não é criada especialmente para o trabalho.

O rio da melancolia nos leva. Quando a lua penetra por entre os ramos pendentes do salgueiro, vejo seu rosto, ouço sua voz e os passarinhos cantando ao passarmos pelo canteiro de vime. O que dizem seus murmúrios? Aflição, aflição. Alegria, alegria. Trançadas juntas, inextricavelmente mescladas, ligadas pela dor e juncadas de sofrimento — até se romper!

O barco afunda. Soerguendo-se, as figuras ascendem, mas finas como folhas agora, e gradualmente se reduzem a um nevoento espectro que, com as extremidades em fogo, arranca-me do coração sua paixão dobrada. Para mim ele canta, deslaca minha dor, induz à compaixão, inunda de amor o mundo sem sol, não reprime, cessando, sua ternura, mas ágil e sutilmente tece para dentro e para fora, até que neste padrão, nesta consumação, venha unificar as fendas; voar, soluçar, afundar em repouso, aflição e alegria.

Não dá para negar que o futuro novo me empolgou. Até parece que gosto de tudo errado para renascer das cinzas. Recomeços. Sou feita de recomeços. E como tomar fôlego para mais um tempo de vida. Daqui a pouco invento outra coisa pra estragar. Então recomeçar.



Figura 29: Acima à esquerda: Trecho do conto *O Quarteto de Cordas*. Acima à direita: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante

O cavalheiro responde com tal rapidez à dama, e ela sobe na escala com tão espirituosa troca de atenções, a culminar agora num apaixonado soluço, que as palavras são indistinguíveis, embora seu significado seja bastante claro — amor, riso, arroubo, perseguição, ventura celestial — tudo flutuando às claras no mais alegre encrespar-se de carinhosa estima — até que o som das trompas prateadas, a princípio muito distante, pouco a pouco adquire cada vez mais clareza, como se houvesse senescas saudando a aurora ou proclamando ominosamente a escapada dos amantes... O jardim verde, poça enlustrada, os limoeiros, os namorados e os peixes estão todos dissolvidos no céu de opala, pelo qual, quando as trompas se juntam a trompetes e são acompanhadas por clarins, sobem arcadas brancas apoiadas firmemente em pilares de mármore... Caminhar e clarinar. Clangorar e clangor. Firme estabelecimento. Fixas fundações. Marcha de miríades. Confusão e caos postos por terra. A cidade para a qual viajamos não tem pedra nem mármore; mas paira duradoura; permanece inabalável; nenhum rosto, nenhuma bandeira para saudar ou dar as boas-vindas. Deixe então perecer sua esperança; e minha alegria esmorecer no deserto; avance nua. Há nudez nos pilares; jamais auspiciosos; jamais lançando sombras; resplandecentes; severos. Caio pois de regresso, não mais ansiosa, desejando apenas ir, achar a rua, marcar bem os prédios, cumprimentar a vendedora de maçãs, dizer para a empregada que vem abrir a porta: Uma noite estrelada.

“Boa noite, boa noite. Você vai para lá?”

“Ah, não! Vou para cá.”

*É para passar e parar de remoer.
Por quê? Porque sim. Porque é
assim. Tem que ser. Seguir em
frente. Sem maiores razões ora.
Não foi bem resolvido e tu não
deixa ir. É, pode ser. Nem sei se
quero resolver. Deixar ir sim. Já
foi. Já fui. Resolver não quero.
Não tem solução. Perdão. Nem
nada disso. Tá tudo em mim. E
nem quero esquecer. Sou feita
disso.*

Figura 30a: Acima: Trecho do conto *O Quarteto de Cordas*. Abaixo: meu fluxo de consciência correspondente.



Figura 30b: Imagem resultante

Então, por que se atormentar? Pedir o quê? Continuar insatisfeita? Digo que tudo está resolvido; sim; posto para descansar debaixo de uma colcha de folhas de roseira caindo. Caindo. Ah, mas elas param. Uma folha de roseira, caindo de enorme altura, como um pequeno paraquedas lançado de um balão invisível, vira-se, adeja indecisamente. Não conseguirá alcançar-nos.

“Não, não. Não notei nada. O pior da música é isto — estes sonhos absurdos. O segundo violino se atrasou, é?”

“É a velha Mrs. Munro, sentindo que está no fim — cada ano mais cega, coitada — neste piso escorregadio.”

Velhice sem olhos, esfinge de cabeça grisalha... Lá está ela na calçada, fazendo sinal, na maior austeridade, para o ônibus vermelho.

“Como foi bom! Como eles tocam bem! Como — como — como!”

Figura 31 a: Trecho do conto *O Quarteto de Cordas*.

Ainda dói. Tá lá, quieto. Mas a vida é assim. Provações Fazer e desfazer dos pensamentos. Hoje tenho certeza absoluta, amanhã, eu sei lá. Tudo é estranho. Preciso controlar os pensamentos, para pensar desenfreadamente. O que fazer, que decisão eu tomo? Sempre escolhi sofrer. Porque era mais viver.



Figura 31b: Acima: meu fluxo de consciência correspondente. Abaixo: imagem resultante

Outra imagem que traz a palavra escrita é a que consta na **Figura 32**. Em um trabalho que trata do sentimento de decepção, vali-me da metáfora conhecida da *pirita* que é conhecida como o *ouro dos bobos*. Aqui o trabalho em si é o objeto, mas

está na forma de fotografia em virtude do suporte, assim como várias ações de autorrepresentação, que são os trabalhos, constam como fotografias por serem os registros. O bordado em ponto cruz foi escolhido por uma razão específica: o bordado é feito de forma lenta – mais lenta que a escrita – e foi feito diretamente no pano, sem modelo gráfico ou estudos prévios. Essa escolha se deu com o intuito de criar uma analogia entre o tempo lento do processo de bordar com o tempo que ficamos processando e revivendo uma decepção e sentimentos de traição. Assim como a tipografia não teve um modelo, cada decepção e seu processo de internalização e cura não tem uma forma pré-estabelecida ideal para se resolver.

Ao estudar Michals, percebi que tinha muita afinidade com o tipo de trabalho que ele executa assim como seus objetivos enquanto artista. Como forma de traduzir fotograficamente suas questões filosóficas, Michals explora o uso de sombras, espelhos, múltiplas exposição e longa exposição, desfoque de imagens e efeitos que geram contornos fluidos. Essas técnicas já estavam presentes no meu trabalho com fotografia e a fim de construir uma imagem que tratasse de coisas abstratas, assim como Michals, não utilizo esses recursos de forma gratuita ou como floreio. Essas temáticas não são palpáveis e por isso preciso criar cenas que representem sentimentos, ou como o próprio Michals afirmou em uma entrevista em 1985:

“As coisas que me interessavam eram todas invisíveis, questões metafísicas: vida após a morte, a aura do sexo – sua atmosfera em vez da mecânica – essas são coisas que você nunca vê na rua. Então eu tive que inventar e fazer situações para expressar e explorar essas coisas.”²⁶

²⁶ No original: “The things that interested me were all invisible, metaphysical questions: life after death, the aura of sex – its atmosphere rather than the mechanics – these are things you never see on the streets. So I had to invent and make situations to express and explore these things”. [Tradução da autora]. Entrevista concedida a Tom Evans e publicada em “Art and Artist” em agosto de 1985.

A língua não passa de uma matraca. A própria simplicidade. As penas do chapéu a meu lado são reluzentes e deleitam como um matraquear de crianças. A folha do plátano cintila em verde pela fresta da cortina. Muito estranho, muito emocionante.

“Como — como — como!” Chega! Estes aqui são os namorados na grama.

“Se aceitar minha mão, madame...”

“Bem que eu lhe confiaria, senhor, meu coração. Mas acontece que deixamos nossos corpos no salão de banquete. São as sombras de nossas almas que se estendem na grama.”

“São nossas almas então que assim se acariciam.” Os limoeiros acenam em concordância. O cisne se desloca da margem e, sonhador, vai nadando para o meio da água.

“Mas, para voltar. Ele me seguiu pelo corredor abaixo e, quando dobramos a esquina, pisou nas rendas da minha anágua. O que eu podia fazer senão gritar ‘Ah!’ e parar para ajeitá-las? Nisso ele desembainhou sua espada, deu alguns golpes como se a fosse cravar para matar e gritou: ‘Louca! Louca! Louca!’. Tendo eu aí dado um berro, o Príncipe, que estava escrevendo no grande livro em velino à janela em sacada, saiu com seu gorro de veludo e seus chinelos forrados para arrancar da parede uma espada de dois gumes — presente do rei da Espanha, sabe — e foi nessa que escapei, me enrolando bem na capa para esconder os estragos na minha saia — para esconder... Mas ouça! as trompas!”

Já não sabia o que pensar. Foi muita insistência. Eu até que tentei ser lúcida. Parecia seguro. Achei que devia. Não parecia que ia me quebrar. Insistência. Muita. Convencimento, promessas. Tudo vazio. Como pode ser por tão pouco. Tenho que parar de usar minha honestidade como parâmetro para os outros.

Figura 32a: Acima: Trecho do conto *O Quarteto de Cordas*. Abaixo: meu fluxo de consciência correspondente.



Figura 32b: imagem resultante

3.4.4 O que Barthes diria?

A forma como esse trabalho está disposto coloca lado a lado imagem e texto. Dessa forma a comunicação não se dá isoladamente pela imagem, se dá pela imagem e texto. Barthes (1976a) afirma que a totalidade da informação nesses casos se dá por essas duas estruturas diferentes, que são convergentes, porém, por serem constituídas por unidades diferentes, não podem se misturar. Texto é composto por palavras e a fotografia por linhas, texturas, cores. Além disso, as duas estruturas ocupam cada uma os seus espaços e a análise de seus conteúdos deve-se dar primeiramente em cada estrutura separada. Então, quando o estudo de cada uma delas se esgotar, é possível entender a maneira como se completam.

Tais conceitos técnicos de semiologia e mensagem podem parecer muito “duros” a primeira vista ao se tratar de um trabalho no campo das artes visuais. A própria palavra *mensagem* pode ter uma conotação pejorativa no sentido de que estamos a falar de imagens *artísticas*, sensíveis, com ambiguidades, não importando

de fato a forma como o espectador irá processar essa informação e sim que ele processe da forma que assim o convém. Não se trata de uma imagem com uma mensagem pré-estabelecida e pronta com intuito direto de transmitir uma informação, como no caso das imagens publicitárias por exemplo. Entretanto, *A Mensagem Fotográfica* de Roland Barthes (1976a) além de tratar da fotografia de imprensa, também aborda questões sobre o texto pareado a imagem que podem ser bastante interessantes para esse trabalho.

Barthes alega que “o texto constitui uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, a ‘insuflar’ um ou vários significados segundos.”, ou seja, a imagem não é nesse caso uma mera ilustração de um texto. No presente trabalho, a imagem relacionada ao texto não funciona como uma ilustração do que está escrito. A imagem é relacionada ao texto de forma subjetiva, implícita, e eu acrescentaria *secreta*. Então, segundo Barthes, nesse caso o texto enxerta a imagem de uma cultura, moral e imaginação. Quando ocorre uma mera ilustração do texto, ocorre uma redução do texto à imagem. Porém, o que ocorre nesse caso é uma ampliação de significados.

Esse jogo de conotação da imagem, em que ocorre o entendimento do texto e da imagem e então se busca entender o sentido e a forma como se complementam levam o espectador a um ciclo de ressignificação. Não se trata de um caso em que o texto somente amplia o conjunto de conotações que já está incluso na imagem, mas sim de que “(...) o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo e que é de algum modo projetado retroativamente na imagem, a ponto de parecer denotado”²⁷ (BARTHES, 1976a, p. 27).

²⁷ Do original: (...) the text produces (invents) an entirely new signified which is retroactively projected into the image, so much so as to appear denoted there.

4 FLUXO INEVITÁVEL

4.1 A instalação *ready-made*

No trabalho literário de Virginia Woolf, como já foi mencionado, pode-se encontrar exemplos da exploração da consciência. A escritora trabalha as características internas e os sentimentos dos seus personagens através de seus fluxos de consciência (pensamentos) e, dessa forma, o leitor é inserido na mente de quem está praticando esse monólogo interior.

Com isso em mente e seguindo o fluxo de desdobramento do meu trabalho, se construiu a ideia de extrapolar esse pensamento para as artes visuais, concluindo que, como Virginia Woolf coloca o leitor imerso nos pensamentos e sentimentos de seus personagens, é possível colocar o espectador dentro do trabalho, por vezes até participando dele.

A criação das imagens para o livro, baseadas em metáforas idealizadas em decorrência do meu fluxo de consciência, envolveu o uso de alguns cenários e objetos que se tornaram constantes no trabalho. A caixa de joias de prata é um deles. O aparecimento e reaparecimento de alguns objetos inspirou um trabalho no qual o espectador pudesse participar, fizesse parte efetivamente e fisicamente.

A questão da participação (ou contribuição) do espectador na obra de arte vem sendo ampliada desde o início do século XX com o trabalho de artistas como László Moholy-Nagy, que pinta um quadro por telefone em 1922, e Marcel Duchamp que diz: “O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.” (DUCHAMP apud OSÓRIO, 2011, p 220)

Entretanto, esses questionamentos vieram a ser mais aprofundados e difundidos no meio artístico na década de sessenta, ocorrendo no mundo todo e gerando produções que convergiam para uma intenção de desmaterialização da arte e de uma arte criada em parceria com o espectador (PLAZA, 2000). Além disso, passou a se buscar que o espectador tivesse consciência da sua presença física dentro da obra e que, assim, participa dela, conforme Tedesco:

“A experiência da percepção corporal passou a ser explorada por muitos artistas em suas proposições plásticas a partir dos anos 60. Durante essa década, os convites à participação física dos observadores nas propostas dos artistas difundiram-se e, ao mesmo tempo, diversificaram-se. A arte não era mais só para ser vista, passou a ser experimentada, vivida. A consciência desse outro modo de perceber a arte influenciou as poéticas dos artistas, os observadores e a crítica.” (TEDESCO, 2004)

Os artistas passaram a propor criações tridimensionais compostas por objetos e espaços onde os espectadores poderiam interagir com a obra e que, além de olhá-la, poderiam adentrar seu espaço. Esse tipo de produção artística recebeu o nome, primeiramente, de *ambiente* e atualmente é denominado de *instalação*.

Assim, partindo da tentativa de aproximar o espectador do meu mundo, que se encontra em imagens no livro de artista, surgiu a ideia de integrá-lo fisicamente nesse espaço. Para isso criei uma espécie de ambiente onde utilizo o móvel aparador e a caixa de joias de prata que compõem os cenários criados no primeiro trabalho. Levando em conta que me aproprio de objetos criados previamente para outra utilidade que não um *trabalho artístico*, denomino essa composição do ambiente de “instalação *ready-made*” (**Figura 33**).



Figura 33: *Através do espelho*, instalação, 2016

A instalação constitui-se de um móvel de madeira sobre o qual se encontra, no lado direito, a caixa de joias de prata. Logo a frente da caixa existe um espelho fixo a parede. Ao lado esquerdo do espelho, também sobre o aparador e fixa a parede, está uma fotografia, em tamanho real, da minha pessoa colocando as mãos sobre a caixa sobre o aparador. A intenção aqui é dar a ideia de que essa imagem seria um modelo do que se veria no espelho caso se toque na caixa, também sendo uma representação do que ocorreria, porém do lado “de dentro” da parede. Aqui se tem a ideia de continuação do espaço de forma virtual e que, além da figura na fotografia estar numa dimensão outra, a imagem virtual formada no espelho também está. Ocorre a interação entre dois mundos, separados por vidros, vistos por duas janelas, porém um mundo não tem acesso ao outro.

No que tange a fotografia, a instalação pode combinar os recursos da criação da imagem fotográfica com diversos meios e suportes, podendo ser então chamada de *instalação fotográfica* ou *foto-instalação*. Segundo Philippe Dubois, além da fotografia em si, com sua mensagem e valor, a foto-instalação sempre implica em um tempo-espço bem definido, como um lugar, um quadro ou um ambiente, assim como no autor do dispositivo que não necessariamente seja o autor das fotografias. Também se faz necessário um espectador, que pode estar integrado à obra ou ser seu próprio objeto. A fotografia não é considerada aqui mais somente uma imagem, mas também um objeto, uma obra tridimensional, com consistência, densidade, matéria e volume.

Mesmo que o espectador não faça parte do trabalho ativamente, a constituição da foto-instalação proporciona deslocamento pelo trabalho, tratando de fornecer diversos pontos de vista da obra, ou mesmo este ser necessário para seu funcionamento, conforme Dubois afirma:

“Em presença da obra exposta numa parede da galeria ou nas páginas de uma publicação, o espectador encontra-se de certa forma *interpelado* pelo dispositivo. Ao mesmo tempo que permanece fisicamente exterior a própria obra (ele não está integrado nela, não pode nela intervir materialmente, permanece um observador), está em condições de construir intelectualmente jogos de sentidos entre as fotos de acordo com balizas que lhe são fornecidas pela montagem. E às vezes, dadas as eventuais grandes dimensões da obra, essa leitura relacional exige um verdadeiro deslocamento do espectador, que descobre no decorrer de seu percurso visões variadas e articuladas da obra, exatamente como as visões que se pode ter com relação a uma escultura em torno da qual se daria uma volta.”
(DUBOIS, 1998, p. 293)

Assim, pode-se criar uma tentativa de trazer o espectador para dentro do trabalho, como participante (integrado) ou como se percebendo presente, como no caso da instalação por mim criada, já que a presença do espelho induz o espectador a enxergar-se constituindo o trabalho. Não se pode afirmar a certeza das percepções do espectador, uma vez que cada um tem suas experiências prévias e pontos de vistas variados. Como é tratado no livro *O Espectador Emancipado*, de Jacques Rancière, a noção de que a ação do espectador é pré-determinada pelo artista é criticada. Nas artes não ocorre a transmissão da ideia do artista ao

espectador numa relação de causa e efeito controlada pelo primeiro. Ocorre outra coisa estranha tanto ao artista quanto ao espectador cujo domínio nenhum deles possui.

No caso da instalação *Através do espelho* (**Figura 33**) ocorre um arranjo espacial de objetos para a composição do trabalho e ele funciona somente com a participação do espectador. É claro que a fotografia que compõe essa instalação fornece pistas do que o espectador pode realizar ao deparar-se frente ao trabalho, já que ela trata de uma ação interagindo com o objeto exposto em sua frente. Além disso, por ser de tamanho real ela sugere analogia com o espelho, de forma que ao se reconhecer no espelho, o espectador pode querer imitar a ação da fotografia. Esse trabalho somente funciona na presença de um espectador interagindo com os objetos, nem que essa interação seja somente sua imagem sendo refletida. Apesar disso, não construí a instalação esperando uma atuação específica do espectador e suas experiências prévias somadas aos objetos em sua frente que determinarão a o trabalho momentâneo, sendo que cada espectador e cada momento completam uma criação diferente. Pode-se afirmar que se trata de um trabalho múltiplo, já que parte dele é construída por mim e é então finalizado pelo espectador. Esse espectador também passa a ser autor, sendo que cada espectador-autor cria um trabalho diferente, multiplicando-o.

A arte contemporânea é dependente de seu próprio sistema para existir, ou seja, ela é um elemento que constitui seu sistema. O sistema da arte apresenta uma estrutura com componentes que se relacionam entre si e mantem o seu funcionamento, tais como o mercado da arte, a política, o circuito artístico assim como as mudanças que se dão nos âmbitos da tecnologia, da cultura e da sociedade. Segundo Cauquelin (2005), a arte contemporânea corresponde com o *regime de comunicação*. Isto é, o regime ocorre como um circuito fechado, onde os elementos são difundidos no próprio circuito e se retroalimentam, ou seja, a informação é colocada no circuito e será consumida por ele próprio. Os elementos do campo artístico, por sua vez, funcionam mantendo a circularidade – na arte contemporânea, a produção não está mais somente nas mãos do artista, se faz necessária a participação do espectador para que a obra se constitua. Trata-se da questão do deslocamento da autoria do artista para o espectador, gerando uma sincronia entre produção e consumo devido à complementaridade dessa relação.

4.2 Square Roots

Durante o curso de Artes Visuais morei em Leeds, Inglaterra, durante um ano para realização da graduação-sanduíche. A primeira das seis disciplinas que cursei na Leeds Metropolitan University (atualmente Leeds Beckett University), era chamada de *Square Roots*. O nome vem de uma brincadeira com o termo *square root* que significa raiz quadrada, porém o significado está mais próximo de “quadrado de raízes”. Nessa disciplina – durante um mês, todas as manhãs dos dias de semana – palavras, vídeos, imagens ou textos eram postadas no *site* da disciplina. A partir disso, deveríamos trabalhar em cima do que foi fornecido como base para o trabalho. A instrução era deixar que um trabalho levasse a outro e, no fim do dia, deveríamos tirar uma fotografia do trabalho final e/ou imprimi-lo e colar num mural. Esse mural era dividido em quadrados de aproximadamente 30 cm x 30 cm e cada um desses quadrados tinha o nome de um aluno – era nesse quadrado que deveríamos colar o trabalho final daquele dia.

Após a criação da instalação *ready-made Através do espelho*, que de uma forma ou de outra trata da imersão do espectador no meu mundo particular criado pelo meu fluxo de consciência e partindo dos contos de Virginia Woolf, decidi trabalhar o meu fluxo diretamente em cima do trabalho físico, não somente no campo das ideias. Tendo como ponto de partida a fotografia feita para compor *Através do espelho*, resolvi transforma-la em desenho. Porém, já que se trata de um estudo de processos e que o processo é o trabalho em si, além do desenho, o vídeo que filmou o seu processo de criação também é um trabalho. Partindo desse desenho, como consequência, foi realizada uma pintura digital. Esse conjunto de criações em sequência complementa o corpo de trabalho criado para esse projeto de graduação, já que trata, novamente, do fluxo de criação de trabalhos, onde um projeto leva a outro, sendo análogo ao fluxo de consciência, assim como destaca o processo como obra.

O ponto de partida é a fotografia de *Através do espelho* e a ideia é criar um vídeo no qual traduzo o que vejo na fotografia em um desenho (**Figura 34**). A visão que tenho de mim mesma retorna nessa parte do trabalho, assim como o desenho. Tendo a fotografia como modelo, faço o desenho dela utilizando grafite e carvão. Construo primeiramente um esboço a grafite e depois vou dando forma a figura. Com o carvão acrescento a luz e sombra, texturas e transparências. É um

desenho relativamente rápido e não me importo muito com a fidelidade a fotografia. Olhos, nariz, boca e mãos são demorados para eu construir em um desenho e, nesse caso, não me esmerei nesses detalhes.



Figura 34: *Sem título*, Still de Vídeo 2016

Em seguida busco mais uma transformação da imagem inicial, a fotografia. Depois de realizado o desenho, cujo processo está documentado em vídeo, transformo a imagem em mídia digital e retrabalho ela como desenho (**Figura 35**). Após, em um software de pintura digital, faço uma pintura a partir do desenho final (**Figura 36**). Aqui um novo processo de distorção da primeira imagem se dá. Não tive como não associar esse processo com a brincadeira de “telefone sem fio”, onde uma frase é passada de pessoa para pessoa e no final, geralmente, a frase sofreu diversas alterações no processo por razões de falha na memória de seus participantes, problemas de dicção, audição, entre outros. Assim, a cada trabalho baseado no anterior, ao construí-lo, ocorrem perdas e acréscimos de informações, distorcendo a imagem. Isso ocorre tanto pela inviabilidade analógica de reprodução perfeita, por falta de virtuosismo, por limitações da técnica escolhida e por decisão minha de não me preocupar com a reprodução fiel. Entretanto, ocorre a formação de camadas temporais, nas quais cada trabalho transita de lá para cá e vice-versa, tendo em vista que estão ligados pelo processo e mesmo sofrendo alterações durante suas criações, existe um trilho invisível que os liga dando a eles um *passelivre* de interação.

Cada trabalho feito é um trabalho por si só: fotografia, desenho, vídeo e pintura. Entretanto, todos estão interligados por meio do processo de fluxo de ideias e, ao mesmo tempo, tornam-se um trabalho só devido o contexto no qual foram criados e a valorização do processo. Ao desenvolver esse projeto eu não me recordava da disciplina de *Square Roots* em Leeds. Depois de pensar nesse fluxo de ideias e ligar os pontos para a análise desse(s) trabalho(s) me veio na memória que já tinha vivenciado algo assim e me recordei desse processo vivido na Inglaterra. Isso vem ao encontro da ideia de que toda nossa vida, lembranças, ambiente, sociedade entre outros aspectos, influenciam no nosso fluxo de consciência, mesmo que de forma inconsciente. De alguma forma esse módulo estudado no Reino Unido marcou minha vida acadêmica a ponto de influenciar na concepção de um trabalho, aparecendo aqui e ali mesmo sem eu perceber ou controlar.



Figura 35: *Sem título*, Desenho, 2016



Figura 36: *Sem Título*, Pintura Digital, 2016.

Esse sistema de criação, assim como outras partes do processo desse trabalho, é bem tratado e desmembrado no livro *Redes da Criação* de Cecilia Almeida Salles (2006), que logo no início relata as dificuldades que existem em abordar todos os pontos que interligam esse processo, e explica:

“A criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade. Decorro propositalmente a aparentes sinônimos para conseguir nos transportar para esse ambiente dos inúmeros e infindáveis cortes, substituições, adições ou deslocamentos. Isso nos leva, por exemplo, a diferentes possibilidades de obra apresentadas nas séries de rascunhos, tratamentos de roteiros, esboços etc.; propostas de obras se modificando ao longo do processo; partes de uma obra reaparecendo em outras do próprio artista; ou ainda fatos lembrados ou livros lidos, sendo levados para obras em construção. Uma memória criadora em ação que também deve ser vista nessa perspectiva da mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo.” (SALLES, 2006, p. 19)

Esse processo dinâmico que se modifica com o tempo que ocorre no meu trabalho, está em sintonia com o processo dinâmico da consciência, estando na esfera da psicologia intimamente relacionados. Seguindo o que Salles traz nesse seu texto, ela aborda as questões do desenho como uma “investigação”, uma avaliação das possibilidades do que pode vir a ser um trabalho. São experimentações que transparecem a “natureza indutiva da criação” e que se não for um desenho satisfatório, ocorre uma busca por fazer outras tentativas, destruindo para construir. Relacionando ao meu trabalho, o desenho é a tentativa de uma representação da fotografia sob meu olhar; como resultado, obtive uma inquietação relacionada à imagem, levando-me a querer retrabalhá-lo e aprimorá-lo, como pintura (**Figura 36**).

O vídeo que registra o ato do desenho é considerado um trabalho. Além desse trabalho falar sobre processos de criação e ser esperado que o processo seja considerado parte do trabalho, também analiso isso relacionando com os livros de artistas: livros de artistas esses que são muitas vezes expostos junto às obras para ilustrar os processos de suas criações e são também considerados uma obra a parte. Assim como o vídeo, esses cadernos de anotações são documentos do

processo. Cecilia Almeida Salles aborda a possibilidade do livro de artista como documento do processo ser uma arte em si, tratando desse tipo de trabalho como “processo de criação como tema” da obra.

A presente cadeia de criação, ou rede de criação como Salles denomina, faz uma pausa neste momento, já que se faz necessário interromper o processo para finalização desta monografia. Entretanto, este é um corpo de trabalho aberto, no qual um trabalho desencadeia outros e esse é um processo infinito, assim como nossa consciência não para de fluir no tempo, nossos pensamentos não param a sua dinâmica, nem que seja inconscientemente. Assim como são os sonhos: sempre sonhamos, mesmo que não lembremos no dia seguinte.

5 EPÍLOGO

Este projeto teve como base a pesquisa do meu processo de criação. Ao produzir um trabalho que senti como sendo verdadeiramente parte de mim, busquei tentar compreender o que havia nele que me despertava tais sentimentos de afeição. Através de várias pesquisas fui encontrando referências com as quais me identificava e trabalhos em outros campos da arte que poderiam compartilhar similaridades, como o caso do trabalho de Duane Michals e Virginia Woolf.

A busca por um trabalho que tivesse um significado importante para mim me fez investigar o processo de criação desses artistas e experimentar as possibilidades de integração de seus processos de criação aos meus. Imediatamente me identifiquei com o processo de fluxo de consciência que Woolf aplica em suas obras e essa ideia passou a estruturar meu trabalho, não só como método de criação como importante conceito para posterior reflexão. O desencadeamento de ideias, ligando um devaneio a outro, um sonho a outro, uma memória a outra, assim como um trabalho a outro, é a linha que amarra minha poética visual.

A pesquisa relacionada a esse trabalho se deu de forma intensa e concentrada. Após minha “descoberta” da relação do trabalho de Duane Michals com o trabalho de Virginia Woolf, tomei conhecimento sobre o fluxo de consciência e suas possibilidades como ferramenta criativa. Esses conceitos do campo literário e da psicologia não se enquadravam na lista de assuntos dos quais eu estava familiarizada, sendo assim, durante um ano de pesquisa, fiz leituras, estudei e absorvi muitas informações a respeito desses temas.

Concomitantemente a esse estudo, surgiu a ideia do livro de artista, do fluxo de consciência como método de criação e do processo como obra e conforme fui produzindo meu corpo de trabalho, outras ideias foram surgindo e sendo agregadas. Não é somente no meu tipo de trabalho e método de criação que isso ocorre. É algo comum a todos os artistas que um trabalho leve a desdobramento de outros projetos, entretanto para mim isso tem um valor a mais pelo processo em si. Isso ocorre – serei sistemática agora – por alguns de fatores:

1 – Realizar o primeiro trabalho – o livro de artista – foi um processo de construção de ideias que me levou a idealização de outros trabalhos, que considero consequência do processo de criação do livro. Esse desdobrar de uma coisa em outra para mim é claramente relacionado ao fluxo de consciência: um pensamento que leva a outro. Uma ideia que surge do desenrolar de uma ideia pré-existente. Por mais que isso seja comum na concepção de trabalhos artísticos, para mim tem um valor especial dentro dessa pesquisa, já que esse processo é análogo à ocorrência de fluxo de consciência.

2 – Esse desencadeamento de ideias que acontece nesse processo criativo, onde um trabalho leva a ideia de um segundo trabalho, fica geralmente em segredo. Acredito que muitas vezes seja até inconsciente e que muitos criativos nem percebam a sua ocorrência. O fato é que esse processo que fica quase sempre nos bastidores da criação da obra, faz parte deste trabalho e está de acordo com toda sua ideia. Assim, considero esse desdobramento como parte do corpo de trabalho, por isso sua importância.

Nesse trabalho, como conjunto, é possível perceber o percurso do processo e destacarmos o seu *inacabamento*. É um processo contínuo, o encadeamento dos trabalhos propicia a inspiração de criações futuras, novas ideias surgem enquanto se está a fazer um trabalho, que em geral é sequência de um anterior. Nem sempre o resultado da criação condiz perfeitamente com o que foi planejado, raramente eu diria, entretanto o caráter acidental, além de modificar os rumos da produção, é intrínseco ao processo artístico, podendo ser relacionado à inevitabilidade dos rumos que os devaneios possam tomar.

Segundo Salles (2006), o conceito de *rede (de criação)* tem como fundamento a não linearidade que existe diante das múltiplas ações relacionadas ao inacabamento e ao acaso que ocorrem em função do tempo na criação artística. Essa não linearidade também é abordada nas narrativas visuais de Duane Michals e histórias de Virginia Woolf. Com isso, é possível perceber que o processo de criação em fluxo contínuo, a produção de uma obra inacabada e autobiográfica no presente trabalho, não se trata de uma questão particular minha. Não é uma tentativa de generalizar a forma como os artistas concebem seus trabalhos, entretanto essas são

questões que a crítica genética vem estudando e apontando com o intuito de compreender melhor as obras de arte que são produzidas.

Por fim, o campo de estudo dos processos de criação nas artes é muito vasto, assim como as pesquisas que relacionam a produção artística com a psicologia. O conceito de fluxo de consciência nos traz um universo de possibilidades de pesquisas em arte e sobre arte, tanto por apresentar uma extensa bibliografia a respeito desse assunto quanto pelas possibilidades que o fluxo de consciência em si permite. Além disso, a relação entre as artes irmãs – literatura e artes visuais – gera discussões significantes para ambas sobre seus processos de criação. Sendo assim, seguindo a pesquisa no meu processo criativo, como esse trabalho tem por natureza não ter um desfecho, fica em aberto as possibilidades de futuras pesquisas e continuidade dos trabalhos e processo de criação.

6 FLUXO CONTÍNUO

Esse trabalho aborda, entre outras questões, um processo de criação contínuo. Por essa razão, fica evidente que seu desenvolvimento terá prosseguimento. Durante o percurso de criação, até o presente momento, algumas ideias e indagações surgiram, entretanto, por buscar não desviar muito do que já estava sendo trabalhado, não foram abordadas. Porém, esses questionamentos e possibilidades de trabalho trazem um direcionamento do que será trabalhado a seguir e das possibilidades de pesquisa, tais como:

- estudos sobre o consciente e inconsciente dos seres humanos e do fluxo de consciência
- estudo do processo criativo no campo da psicologia e neurociência.
- estudo dos processos criativos e crítica genética
- possibilidades de estruturar métodos de criação para meu trabalho
- estudo/relação trabalhos no campo literário
- dar continuidade ao processo já iniciado do desencadeamento de trabalhos
- diversificar a produção artística em relação às possibilidades de técnicas, suportes e processos híbridos.
- desenvolver o trabalho teoricamente, dialogando com autores e artistas (não somente academicamente falando, mas através da elaboração de cartas hipotéticas para essas pessoas)
- trabalhar com a escrita

Nesse momento são essas as ideias que surgiram e, provavelmente, outras questões surgirão, já que os fluxos da consciência e dos pensamentos não param.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Meio Impresso

BAL, Mieke. **Narratology**: Introduction to the Theory of Narrative. 2. ed. Toronto: University of Toronto press, 1997.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castaño Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARTHES, Roland. The Death of the Author. In: WALDER, Dennis. **Literature in the modern world**: critical essays and document. Oxford: Oxford University Press, 1990, p. 228 – 232.

BARTHES, Roland. The Photographic Message. In: HEATH, Stephen. **Image/Music/Text**. New York: Hill and Wang, 1976.

BARTHES, Roland. The Rhetoric of the Image. In: HEATH, Stephen. **Image/Music/Text**. New York: Hill and Wang, 1976.

BOURGEOIS, Louise. **Destrução do pai, reconstrução do pai**. São Paulo: Cosacnaify, 2000.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Trad. Rejane Janowitz. Coleção Todas as artes. São Paulo : Martins, 2005.

ENCYCLOPEDIA of British Writers: 1800 to the Present. Nova York: Facts on File, 2009.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 16. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. São Paulo: Iluminuras, 1998, pp. 318.

MADRID, Paula S. M. Hábitat y autorrepresentación em Louise Bourgeois. **Estúdio**, v. 1, n. 2, pp. 116-125, 2010.

PLAZA, Julio. **Arte e Interatividade: autor-obra-recepção**. Revista de Pós-graduação, CPG, Instituto de Artes, Unicamp, 2000.

SAGE, Michel. Introduction: Literature and the Arts: A French Perspective on Visual Poetics, Language, and Artistic Representation. **College Literature**. n.30, v.2, 2003, p 73-81.

SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SALVATORI, Maristela. A autobiografia como fonte de criação. **Estúdio**, v. 1, n. 2, pp. 137-138, 2010.

SILVEIRA, Paulo. **A existência da narrativa no livro de artista**. 2008. 321 f. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2008.

SILVEIRA, Paulo. **A Página Violada**: da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

SYLVESTER, David. **Interviews with Francis Bacon**. London: Thames and Hudson, 1985.

WOOLF, Virginia. **A Marca na Parede e Outros Contos**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Meio Eletrônico (on line):

AGRA, Suelaine L. L. **A Imagem a Seguir**: Um estudo sobre sequências fotográficas. 2016. 129 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2016. Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br/handle/tede/8391>>. Acesso em: 3 nov. 2016.

ATTIE, Juliana P.; SILVA, Natali F. C. Impressionismo e Fluxo de Consciência e Jacob's Room e Bolero de Ravel. **Revista Virtual de Letras**, v.5, n.02. 2013. Disponível em: <<http://www.revlet.com.br/artigos/206.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

BARTHES, Roland. An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. **New Literary History**, v.6, n.2, On Narrative and Narratives, 1975, p. 237-272. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/468419?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 15 set. 2016.

BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro de. **A poética multimídia de Paulo Bruscky**. 2009. 214 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9824>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

CRAPOULET, Émilie. Beyond the boundaries of language: music in Virginia Woolf's "The String Quartet". **Journal of the Short Story in English**, v. 50, 2011. Disponível em: <<http://jsse.revues.org/690>>. Acesso em: 9 out. 2016.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2ª ed., 1998. Disponível em: <<https://cteme.files.wordpress.com/2011/03/dubois-philippe-o-ato-fotografico-e-outros-ensaios-2.pdf>>. Acesso em: 13 jun 2016

FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 19-32, 2008. Disponível em: <http://www.producao.usp.br/bitstream/handle/BDPI/32329/art_FABRIS_Arte_conceitual_e_2008.pdf?sequence=1>. Acesso em: 23 set. 2016.

FILHO, Mauro. S. **Kew Gardens, de Virginia Woolf: relações interartes pelo prisma de Bloomsbury**. 2009. 184 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2009. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/20251/mestrado%20mauro%20Oscaramuzza%20filho.pdf;jsessionid=975C8F2DEA84C749FCF85BFDF815944D?sequence=1>>. Acesso em: 3 nov 2015.

OSÓRIO, Luiz C. Da arte e do espectador contemporâneos: contribuições a partir de Hannah Arendt e da Crítica do Juízo. **Revista o Que Nos Faz Pensar – PUC/RJ**. n.29, 2011. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/da_arte_e_do_espectador_contemporaneos:_contribuicoes_a_partir_de_hannah_arendt_e_da_critica_do_juizo/luiz_c_osorio_219-234.pdf>. Acesso em: 12 jun 2016.

PANEK, Bernardete. O Livro de Artista e o Espaço da Arte. In: **III Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná**. Curitiba, 2005. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/bernadette_paneck.pdf>. Acesso em: 7 jun 2016.

POPE, Kenneth S., SINGER, Jerome L. (ed). **The Stream of Consciousness: Emotions, personality, and psychotherapy**. Nova Yorke: Plenum Press. 1978. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=_23SBwAAQBAJ&lpg=PA3&dq=stream%20

of%20consciousness%20visual%20arts&pg=PR5#v=onepage&q=stream%20of%20consciousness%20visual%20arts&f=false>. Acesso em: 10 jun. 2016.

RODRIGUES, Tereza. T. Virginia Woolf: retratos e memórias. **Emblemas** - Revista do Departamento de História e Ciências Sociais - UFG/CAC - v. 8, n. 2, 111-126, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/emblemas/article/download/14455/Z0868>. Acesso em: 04 de dez. de 2016.

SAN JUAN, Epifanio. Antonio Gramsci on Surrealism and the Avant-garde. **The Journal of Aesthetic Education**. n.37, v.2, 2003, p 31-45. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/>>. Acesso em: 11 jun 2016.

TEDESCO, Elaine. Instalação: campo de relações. **Disciplina de Especialização no Curso de Pós-Graduação: Especialização em Ensino da Arte**, Centro Universitário Feevale, 2004. Disponível em: <<http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>>. Acesso em: 12 jun 2016.