

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Centro de Artes – CEART
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – PPGAV

Elenize Meiry Dezgeniski

Mensagens de ligações perdidas

Dissertação de mestrado elaborada junto ao
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do CEART-UDESC
para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais,
na linha de Pesquisa em Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientadora: Profa. Doutora Marta Lúcia Pereira Martins

Florianópolis/SC
2022

Mensagens de ligações perdidas

Dissertação de mestrado elaborada junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do CEART-UDESC para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais, na linha de Pesquisa em Processos Artísticos Contemporâneos.

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da Biblioteca Central/UDESC, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Dezgeniski, Elenize Meiry
Mensagens de ligações perdidas / Elenize Meiry
Dezgeniski. -- 2022.
170 p.
Orientadora: Marta Lúcia Pereira Martins
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2022.

1. Tempo e imagem. 2. Palavra e lentidão. 3. Memória e narrativa. 4. Arte contemporânea e psicanálise. I. Martins, Marta Lúcia Pereira. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

Banca examinadora

Orientadora:

Profa. Dra. Marta Lúcia Pereira Martins (PPGAV/CEART/UDESC)

Membras:

Profa. Dra. Ana Emília Jung

Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf (PPGAV/CEART/UDESC)

Florianópolis, 22 de julho de 2022.

LEMBRA.

RESUMO

“Mensagens de ligações perdidas” investiga o tempo em suas relações com a imagem, a palavra, a memória e a narrativa, buscando fazer visíveis aspectos de suas aparições em uma produção teórica e poética. O trabalho está dividido em três capítulos, “Imagem: tempo dentro”, “Palavra: tempo lento” e “Memória do futuro”. No primeiro capítulo, são exploradas as relações entre tempo e imagem a partir das noções de tempo da elaboração do luto e do paradoxo da interrupção do tempo na imagem fotográfica, em diálogo com as proposições de Roland Barthes e do conceito de *Real*, de Jacques Lacan. A movência das imagens e as relações entre aparecimento e desaparecimento são exploradas nos trabalhos “Vela”, “Pausa” e “Olinda”. As *imagens-fantasmas*, em seus movimentos de vida, sobrevivências e devires, são analisadas no espetáculo *Café Müller*, de Pina Bausch, a partir de Didi-Huberman, Aby Warburg, Giorgio Agamben e Walter Benjamin. Nos capítulos seguintes, são exploradas as relações entre tempo e escrita e tempo e memória. A investigação de “Palavra: tempo lento” é movida pelo sentido da busca à maneira como Maurice Blanchot explora em seu livro *A conversa infinita, a palavra plural*. O capítulo é dedicado à lentidão das palavras que abriga os trabalhos “Escrever e sentir falta”, “As palavras que moram dentro de outras palavras”, “Escrever para enganar a morte”, “Breves encontros” e “Parte esquece, parte lembra”. Em “Memória do futuro”, terceira e última seção da dissertação, “Uma imagem de guerra” abre o capítulo, seguido da série fotográfica “Mensagens de ligações perdidas”. São instantes que se ligam a outros instantes, em uma cadeia de associações que se ligam por um mínimo traço.

PALAVRAS-CHAVE: Tempo e imagem; palavra e lentidão; memória e narrativa; arte contemporânea e psicanálise.

RESUMEN

“Mensajes de llamadas perdidas” investiga el tiempo en sus vínculos con la imagen, la palabra, la memoria y la narración, buscando hacer visibles aspectos de sus apariciones en una producción teórica y poética. La obra se divide en tres capítulos, “Imagen: tiempo adentro”; “Palabra: tiempo lento” y “Memoria del futuro”. En el primer capítulo se exploran las relaciones entre tiempo e imagen a partir de las nociones de tiempo en la elaboración del duelo y la paradoja de la interrupción del tiempo en la imagen fotográfica, en diálogo con las proposiciones de Roland Barthes y el concepto de *Real* en Jacques Lacan. El desplazamiento de las imágenes y las relaciones entre aparición y desaparición son exploradas en las obras “Vela”, “Pausa” y “Olinda”. Las *imágenes-fantasmas*, en sus movimientos de vida, supervivencias y devenires, son analizadas en el espectáculo *Café Müller*, de Pina Bausch, a partir de Didi-Huberman, Aby Warburg, Giorgio Agamben y Walter Benjamin. En los siguientes capítulos, se exploran las relaciones entre el tiempo y la escritura, y el tiempo y la memoria. La investigación de “Palabra: tiempo lento” está impulsada por el sentido de la búsqueda a la manera como explora Maurice Blanchot en su libro *La conversación infinita*. El capítulo está dedicado a la lentitud de las palabras que alberga las obras “Escribir y echar de menos”, “Las palabras que viven dentro de otras palabras”, “Escribir para engañar la muerte”, “Breves encuentros” y “Una parte se olvida, una parte se acuerda”. En “Memoria del futuro”, el tercer y último apartado de la tesis, “Una imagen de guerra” abre el capítulo, seguido de la serie fotográfica “Mensajes de llamadas perdidas”. Son instantes que se conectan a otros instantes, en una cadena de asociaciones que están unidas por un rasgo mínimo.

PALABRAS-CLAVE: Tiempo e imagen; palabra y lentitud; memoria y narración; arte contemporáneo y psicoanálisis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. IMAGEM: TEMPO DENTRO	18
Hay tiempo	19
Vela	30
Pausa	41
Olinda	47
Por trás das pálpebras	49
Imagens-fantasmas e sobrevivência das imagens em Café Müller de Pina Bausch	56
Pássaro tempo	71
Tempo dentro	74
Pode palavra ou o beco das palavras no labirinto dos miolos	80
2. PALAVRA: TEMPO LENTO	94
Escrever e sentir falta	95
As palavras que moram dentro de outras palavras	104
Escrever para enganar a morte	105
Breves encontros	107
Parte esquece parte lembra	113
3. MEMÓRIA DO FUTURO	124
Uma imagem de guerra	126
Mensagens de ligações perdidas	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	158
ÍNDICE DE IMAGENS	163
ÍNDICE DE OBRAS	165
AGRADECIMENTOS	170

INTRODUÇÃO

Mensagens de ligações perdidas investiga o tempo em suas relações com a imagem, a palavra, a memória e a narrativa. Parti de três ideias de tempo distintas para iniciar a pesquisa: Tempo de repetição, Tempo de diacronia e Tempos heterogêneos. Uma das principais perguntas do processo era como fazer visível a condição temporal de trabalhos abrigados sob ideias distintas de tempo. No aprofundamento da investigação, e a partir da necessidade de um recorte mais preciso para a continuidade da pesquisa, passei a investigar o tempo quando ele se mostra para mim com mais intensidade, quando parece possuir um brilho fantasmático a ser desvendado. Desta forma, hoje o trabalho está dividido em três capítulos, *Imagem: tempo dentro*, *Palavra: tempo lento* e *Memória do futuro*. A dissertação ainda conserva um espaço para abrigar as notas dispersas encontradas pelo caminho, já que a pesquisa em processos artísticos não é uma estrada reta e muitos lampejos se acendem na trajetória, sendo, assim, também desse modo aqui apresentados.

No primeiro capítulo, são exploradas as relações entre tempo e imagem a partir da série fotográfica *Los Angeli-*

tos (1969-1976), da fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, articulada ao tempo da elaboração do luto e ao paradoxo da interrupção do tempo na imagem fotográfica, em diálogo com as proposições de Roland Barthes e do conceito de Real, de Jacques Lacan. Na sequência, apresento o trabalho *Vela* (caixa de desaparecimento), que consiste na impressão da palavra em papel fotográfico, sem o uso do fixador, guardada em uma pequena caixa preta, onde está sendo investigada a movência das imagens que desaparecem ao serem contempladas. Aqui, conceitos como o *objeto a*, de Jacques Lacan, conduzem o experimento e a escrita. As relações entre velar, mostrar, revelar, iluminar e esconder remetem aos instantes que se sucedem e que podem ser “interrompidos” por um gesto ou ampliados pela fissura do espanto.

Já *Pausa* é o relato de uma tentativa de deter o tempo no vídeo diante da experiência da morte. Em 2004, meus avós maternos estavam próximos do falecimento. Ao me dar conta desse fato, que não era claro, mas que eu sentia como um lampejo no coração, meu primeiro impulso foi viajar até a cidade onde moravam, com uma câmera de vídeo na mão e nenhuma ideia clara na cabeça. *Olinda*, por sua vez, é o relato de um retrato que não aconteceu, em decorrência de um problema na câmera que velou o filme, depois de a pessoa desaparecida ter anunciado: “Eu nunca mais vou te ver”. Aqui, são as pálpebras fechadas que me olham.

Na sequência, exploro os tempos heterogêneos em *Imagens-fantasmas e sobrevivência das imagens no espetáculo Café Müller de Pina Bausch*. Trata-se de uma análise de fragmentos do espetáculo, buscando articulá-los às imagens-fantasmas em seus movimentos de vida, assim como em suas formas de sobrevivências e devires, a partir de Georges Didi-Huberman, Aby Warburg, Giorgio Agamben e Walter Benjamin, também tocando nas questões

de repetição, transformação, tempo e Real. Os primeiros trechos do espetáculo foram gravados na Alemanha, em 1978, seguidos de um registro realizado em Barcelona, em 2008, e, finalmente, alguns trechos do filme *Pina*, de Wim Wenders, filmado em Wuppertal, em 2011.

No capítulo dois, são exploradas as relações entre tempo e escrita. Uma investigação movida pelo sentido de busca, de dar a volta, contornar à maneira como Maurice Blanchot explora em seu livro *A conversa infinita, a palavra plural* (2010). Neste capítulo, são apresentados o texto *Escrever e sentir falta* e os trabalhos *As palavras que moram dentro de outras palavras*, *Escrever para enganar a morte*, *Pode palavra*, *Breves encontros* e *Parte esquece parte lembra*.

No último capítulo, *Memória do futuro*, apresento a série que dá nome à pesquisa: *Mensagens de ligações perdidas*, onde as imagens e as memórias surgem como instantes que se ligam a outros instantes, em uma cadeia de associações que se ligam por um mínimo traço. Trata-se de uma espécie de jogo da memória, no qual os arranjos entre as imagens revelam relações possíveis entre edição, memória e narrativa. O capítulo se inicia com o texto *Uma imagem de guerra*, a partir de uma cena do espetáculo *Wielopoli, Wielopoli* (1980), do encenador polonês Tadeusz Kantor, que aproxima o objeto câmera, que busca sustentar a vida na imagem, ao objeto metralhadora, que extermina o referente, articulando repetição, memória e tempos mnemônicos sobrepostos.

Este trabalho é um jogo entre aparecimento e desaparecimento, o pulso da memória, que retorna com repetições e diferenças. O tempo do inconsciente que se atualiza a cada aparição. É também sobre o tempo de instantes sucessivos que escoam nos ponteiros dos relógios, na linha da escrita, na ruga que se desenha na testa.

Sobre o tempo que corre para dentro da gente, da relação entre as coisas que nos cercam e o nosso corpo. O tempo de elaboração e resposta quando somos demandados, o tempo de executar uma tarefa simples. Dos pequenos rituais que temos que cumprir todos os dias, a rotina matinal de acordar e se perder no vapor do café, no hálito das manhãs, que sopra o que deve ser realizado a cada dia. O tempo dos afetos que é o tempo de tudo o que atravessa o corpo. Um equilíbrio entre o dentro e o fora e sobre o que fazemos como gesto no mundo. Os dedos escorregando nas telas, deslizando nos teclados, luz azul que toca a retina, a escada e as pernas, as janelas e as caminhadas.

Recolho do tempo aquilo que pulsa com mais brilho para mim num horizonte repleto de possibilidades. E como abordar um conceito tão amplo como o tempo? Que aparece, de alguma maneira, em todos os campos do conhecimento humano, desde a física, a filosofia, a psicanálise, o conhecimento sobre a planta que cresce, sobre a nuvem que passa e chove. O pulso das ondas no mar e dos limpadores de para-brisas, fruto das engenharias. O tempo do metrônomo e da música dodecafônica. O tempo evanescente do teatro, o tempo da fotografia, ilusão de permanência, o tempo do luto. Recolho do tempo, portanto, alguns traços, que se ligam por outros pequenos traços para arranjar o corpo que se apresenta. É sobre um arquivo de coisas vividas e os movimentos da memória, que hora apagam e hora acendem lembranças novas e antigas.

Este trabalho guarda pedaços de coisas e outras coisas inteiras. Guarda em si um profundo tempo lento, de elaboração de tempo vivido, de ressignificação de experiências subjetivas e objetivas, resultado de uma caminhada em torno de um vazio, por vezes dentro do vazio. São também as marcas dos passos que pude dar no contorno delicado de continuar produzindo arte, apesar de tudo, do tempo histórico que nos toca a todos: pandemia, crise ambiental, guer-

ra, fascismos, tempo de incêndios criminosos, onde ardem os arquivos e a memória, densas nuvens de poeira tóxica. Vela, momento de luto e de duelos inenarráveis.

Assim como em Graciela Iturbide, este trabalho é uma maneira de conjugar aquilo que se sonha com aquilo que se vive, e o que se sonha com aquilo que se faz e fica gravado no papel.

1. IMAGEM: TEMPO DENTRO

Hay tiempo

Certa vez, em 2008, durante o Festival de La Luz, em Buenos Aires, assisti a uma palestra da fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, por ocasião do lançamento do seu livro *Ojos para volar* (2006). Dessa preciosa oportunidade de ouvi-la, duas histórias contadas por ela trago comigo, como se guardassem uma verdade secreta a ser desvelada ao longo do tempo na minha própria prática artística. Essas histórias que vamos recolhendo por possuírem um pulso ou um brilho que nos capturam de alguma maneira. Uma trata da morte e a outra do tempo. A autora, que por 5 anos se dedicou obsessivamente a fotografar a morte, acompanhando sobretudo funerais de crianças, constrói a série *Angelitos*¹ como elaboração do próprio luto, a partir da perda de sua filha, Claudia. Como se ao fotografar a dor dos outros pudesse aliviar a própria dor. A artista narra a ocasião em que, ao acompanhar o velório de um *Angelito*, a morte lhe apareceu crua diante dos olhos, um corpo “metade homem, metade caveira”, com o rosto desfigurado por bicadas de pássaros, estendido no chão numa esquina do cemitério de Dolores Hidalgo, como a dizer-lhe “queres fotografar-me, aqui estou”. (ITURBIDE, 2006, p. 187, tradução da autora). Um momento de assombro e disruptura.

1. O título “Angelitos” faz referência ao costume de, no México, as crianças serem vestidas de anjinhos antes de serem sepultadas.



Fig. 01
Graciela Iturbide,
*La muerte en el
cementerio*,
Dolores Hidalgo,
México, 1978.

Este acontecimento marca o fim da série fotográfica, a partir dele, Graciela relata sentir que saldou sua dívida com a dor do luto. Fez a foto do homem caveira, mas resistiu por muito tempo a imprimi-la, por achar que não era o momento ou porque temia encontrar-se novamente com a morte na hora de mostrá-la. São conhecidas as fotos dos pássaros no céu que marcam o fim do que se configura como uma espécie de busca, são os mesmos pássaros que desfiguraram o corpo que estava no meio do caminho entre o homem e a caveira. Na sequência, Graciela se dedica a fotografar as fantasias que rodeiam a morte para o povo mexicano e para ela mesma: as máscaras de caveira e as pessoas vestidas de morte, ingressando numa rica dimensão imaginária das representações da morte naquele país.

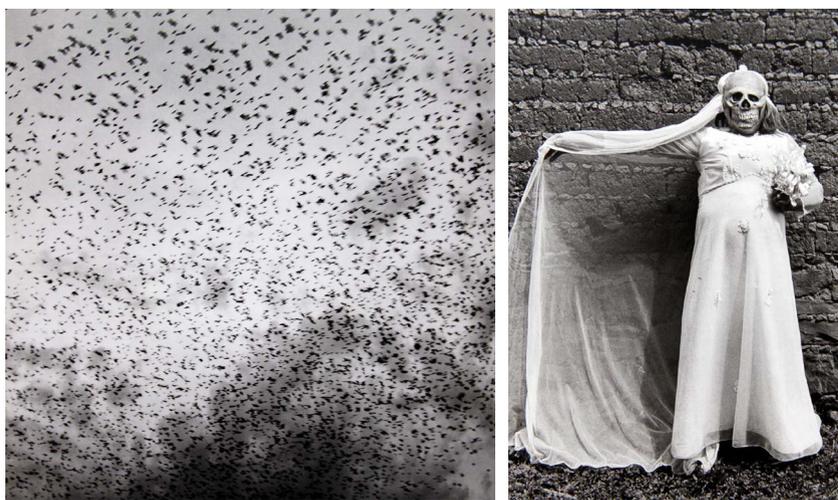


Fig. 02
Graciela Iturbide,
Pájaros I,
Dolores Hidalgo,
México, 1978.

Fig. 03
Graciela Iturbide,
Novia muerta,
Chalma,
México, 1984.

Roland Barthes nos fala do paradoxo da interrupção do tempo na imagem fotográfica, ao contemplarmos a foto do ser desaparecido, onde o personagem está morto e ainda irá morrer. Na foto do homem caveira, o personagem está morto e sempre voltará como morto, nem um passo a mais: limite de linguagem. Uma experiência no limite do “isso foi”, noema próprio da fotografia, segundo Barthes.

Na fotografia, a presença da coisa (em um certo momento passado) jamais é metafórica; quanto aos seres animados, o mesmo ocorre com sua vida, salvo quando se fotografam cadáveres e ainda: se a fotografia se torna então horrível, é porque a certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, *enquanto cadáver*: é a imagem viva de uma coisa morta. Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: O Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) *em carne e osso*, ou ainda *em pessoa*. (BARTHES 1984, p.118).

Sabemos que a morte não é possível de ser representada, pois é o lugar onde todas as representações acabam, a linguagem falha e nos vemos diante do vazio. A foto do ser que volta não tem imanência para voltar como o brilho retardado de algo que foi vivo, o referente, mas como coisa que me olha através do buraco de um vazio, ou seja, o referente volta como cadáver, e a morte, por ser impossível de significar, volta com a brutalidade de um corte.

É compreensível o temor da artista em imprimir a imagem e ter que se encontrar novamente com a morte. A experiência da artista, que ao fotografar as crianças mortas, também tentava elaborar um luto, modifica-se diante dessa disruptura. A morte se coloca diante dela como “aqui estou”. A partir daí, algo se modifica e a coloca novamente no campo das representações imaginárias, campo próprio da fotografia, e ela se dedica, então, a fotografar o “teatro da morte”, as máscaras, os costumes das pessoas vivas,

aquilo que se pode fazer para contornar o Real¹, levando em conta as quimeras da própria existência.

E ali se inicia minha série de pássaros. No cemitério começaram a esvoaçar todos os abutres, e muitas de minhas fotos de pássaros partem dali, porque o céu está repleto de pássaros. Tudo isso para dizer que na vida, tudo está ligado: tua dor; tua imaginação, que quem sabe te sirva para esquecer a realidade. É uma maneira de mostrar como se liga o que se vive com o que se sonha, e o que você sonha com o que você faz e fica no papel. (ITURBIDE, 2006, p. 187)

Nesta mesma ocasião da palestra, Iturbide contou da sua relação com seu mestre, o fotógrafo Manoel Álvares Bravo, do qual a artista foi assistente durante muitos anos. Ao saírem a campo, o fotógrafo instalava sua câmera no tripé e aguardava pacientemente a imagem acontecer diante da objetiva. Não se tratava de apressar-se, mas de uma compreensão sobre a espera, que na minha interpretação tem a ver com perceber os movimentos que vão se formando na paisagem e nos corpos, coisas que vão se construindo lentamente até formarem uma conjunção na película. Fazia poucas fotos e repetia sempre à Graciela: “hay tiempo, Graciela, hay tiempo”. Lembro-me de ter anotado numa pequena caderneta essa frase que nunca me saiu da cabeça. Acho que costumo ser um pouco assim, gosto de aguardar os instantes com o olho grudado no obturador, e esperar o tempo amadurecer a imagem para fazer uma fotografia. Muitas coisas se revelam sob a ação do tempo.

1. Termo empregado como substantivo por Jacques Lacan, introduzido em 1953 e extraído simultaneamente, do vocabulário da filosofia e do conceito freudiano de realidade psíquica, para designar uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar. Integra o tríptico R.S.I. (Real, Simbólico e Imaginário), onde o real é assimilado a um resto impossível de transmitir, e que escapa à matematização. (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 644 e 646).

É como o luto, que, para Freud, tem um percurso de elaboração que se faz ao longo do tempo, com fases mais ou menos definidas, que envolvem todo o trabalho psíquico de desenlace da libido ao objeto abolido até que o ego possa ficar novamente livre e desinibido. Em *Luto e Melancolia* (1917), Freud descreve o trabalho de luto da seguinte maneira:

Então, em que consiste o trabalho realizado pelo luto? Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto. Contra isso se levanta uma compreensível oposição; em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição de libido, nem mesmo quando um substituto já lhe acena. Essa posição pode ser tão intensa que ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo. O normal é que vença o respeito à realidade. Mas sua incumbência não pode ser imediatamente atendida. Ela será cumprida pouco a pouco com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto de investimento é psiquicamente prolongada. (FREUD (1917), 2011, p.49)

As lembranças e expectativas ligadas ao ser desaparecido são, uma a uma, focalizadas e superinvestidas. Vagarosamente, cada sujeito, no seu tempo, vai realizando esse trabalho de elaboração e desligamento². É preciso, de alguma maneira, matar novamente a pessoa morta em nós mesmos, e, então, reintegrá-la ao psiquismo de outra forma. Tarefa extraordinariamente dolorosa. Dando lugar ao exercício da saudade, no campo da reinvenção simbólica de nós mesmos.

2. O processo de elaboração do luto é descrito em *Luto e Melancolia*: Sigmund Freud. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

“Há uma frase de Cocteau sobre cinema, mas eu gosto de usá-la para a fotografia. Diz que a fotografia é única maneira de matar a morte.” (ITURBIDE, 2006, p. 188). A artista, ao relacionar o que se vive ao que se sonha, e o que se sonha ao que se imprime no papel, dá a ver as delicadas relações entre o choque do encontro com o *Real*, o tempo de elaboração do luto e todas as voltas e repetições desse processo.

A palavra elaboração é utilizada por Freud tanto para o luto, quanto para o sonho: “elaboração do luto”, “elaboração do sonho”. Processos onde o tempo não pode ser contado no relógio. Tempo de processos psíquicos. É um tempo que se dobra, se repete, aparece, se interrompe e corre anacrônico para várias direções simultaneamente. Um tempo que só é possível vislumbrar num pequeno traço daquilo que nos escapa.

Vela

Vela é um objeto utilizado para iluminar. Velar um corpo é zelar por ele, ficar acordado em vigília ao lado do morto. Velar é também encobrir, esconder, guardar. Velar é olhar, permanecer em vigia, de sentinela. Velar um filme é queimá-lo pelo excesso de luz, ou por descuido na hora de revelar.

Revelar é dar a ver, tirar o véu, contar um segredo, fórmulas químicas em contato com o papel fotográfico. Revelar é o inverso de velar, interessante como as duas coisas se fazem no contato com a luz. A luz que revela e a luz que apaga, vela.

Sou filha de fotógrafo e, em 2006, ganhei o laboratório de fotografia preto e branco que meu pai havia desativado do seu estúdio. Do ampliador, acabei me desfazendo, mas fiquei com uma grande quantidade de papéis fotográficos vencidos. Guardei porque sabia que um dia iria usá-los para algo que estava no porvir.

Em 2016, construí a minha primeira caixa de desaparecimento. Ainda não havia formulado a ideia de não fixar as imagens. Naquele momento, pensava no que poderia ser o inverso da fotografia, em como eu poderia fazer desaparecer as imagens. Fiz experimentos com areia e fotografias em uma espécie de volta ao grão. Poderia ter continuado a investigar o grão, mas, no decorrer do tempo, fui me interessando mais pela movência, por algo que dependesse do tempo para se realizar.

A primeira experiência concreta com os papéis se deu em 2020. Era uma chave, gravada por contato, que deixei primeiro sob a luz do sol de um dia inteiro e depois guardei dentro da mesma caixa. De vez em quando, eu a abria para olhar. Tinha uma curiosidade para saber em quanto tempo ela desapareceria no contato com a luz, ao mesmo tempo em que uma vontade de não a perder me impedia de deixá-la desaparecer por completo. Tinha aí uma dimensão gestual, a de abrir a caixa e poder interromper o processo. Eu poderia, pela primeira vez, interromper uma espécie de relógio que eu havia criado a partir da fotografia. Outro problema se colocou na sequência. Por que fazer desaparecer as imagens? E que imagens seriam essas? Um tempo de problemáticas subjetivas surgia em paralelo.

A revelação do filme, ampliação e cópias analógicas são frutos de processos químicos contados no tempo do relógio. Luz vermelha, quarto escuro, a expectativa de ver o copião. Muitas vezes, encontrei um rolo de filme esquecido dentro do armário ou no fundo da bolsa da câmera, e então



Fig. 04
Elenize Dezgeniski,
Areia (caixa de
desaparecimento),
caixa de papelão
e areia, 6x6x2 cm.
Registro do início do
processo, 2016.



Fig. 05
Elenize Dezgeniski,
Chave (caixa de
desaparecimento),
imagem gravada
por contato. Caixa
de papelão e
papel fotográfico,
6x6x2 cm, registro
do processo, 2020.

ir até o laboratório e aguardar para ver o que guardavam era mesmo uma revelação. Tentar lembrar o que havia num rolinho amarelinho Kodak ou no rolinho verdinho da Fujifilm era uma espécie de jogo de adivinhação. Algumas vezes acontecia de usar a “asa” errada e tudo ficar meio apagado. Ou acontecia de eu abrir a câmera, por engano, com o filme dentro ainda por rebobinar, e se fazia uma mancha velada no negativo, que às vezes invadia o fotograma vizinho. Sempre fui pessoa atravessada pela palavra, e como os mamões que amadurecem no pé e um dia brilham amarelos para o olhar, ocorreu-me a palavra *vela*. Um lampejo na escuridão, que me mostra que tudo o que existe está em movimento e fluxo.

Coloquei a palavra *vela* dentro da caixa preta. Isso de segurar as palavras e as letras na palma da mão sempre me comoveu. Talvez porque é uma forma de tocar na palavra. Coisa tão viva e fugidia. Repousei a palavra cuidadosamente sobre um pedaço de papel fotográfico. Expus a caixa aberta ao sol por um dia inteiro. Depois, removi a palavra, o contato estava feito. Fechei a caixa, dei uma espiada e guardei. Em momentos oportunos, mostrei a palavra para pessoas com quem mantenho vínculos próximos - Débora, Marta, Angela, Lidia e Luana. Agora, o que se imprimia e se apagava simultaneamente era o tempo das relações. Veja isso junto comigo! Enquanto falávamos do trabalho, ele se apagava. Desaparecia quanto mais olhávamos para ele. Na caixa, velávamos uma imagem. Não fazia mais sentido fazer o gesto sozinha. Era um espaço de encontro em um país arruinado. Eu luto outra luta, pensava. O fato era que enquanto vela se fazia, mais de 650 mil pessoas no Brasil haviam morrido de covid. Pessoas próximas, pessoas distantes. Uma enxurrada de imagens de cemitérios lotados de caixões lado a lado, da pobreza ética dos governantes. As florestas também se consumiam em nuvem de fumaças que atravessaram o país.

Resolvi que só abriria a caixa em situações de encontro, uma espécie de objeto relacional. Ou quando escrevo, além de ficar ao lado da imagem, velando-a, eu deveria simultaneamente transformá-la em escrita, como se meu corpo fizesse passagem entre objeto, imagem e escritura.

Abri o *Vela* mais três vezes, durante o meu estágio docência, realizado em dezembro de 2021, com a turma da Graduação em Artes Visuais da UDESC. Nos dias 6 e 7, enquanto preparava a parte escrita, e no dia 8, durante o compartilhamento do meu processo artístico. Ao final da aula, *Vela* tinha se apagado completamente¹.

1. Agradeço à professora Raquel Stolf pela acolhida desse silêncio.



Fig. 06
Elenize Dezgeniski,
Vela, registro da Im-
pressão por contato,
6x6x2 cm, 2021.

Fig. 07
Elenize Dezgeniski,
Vela, registro do
desaparecimento
da imagem após
exposição à luz
6x6x2 cm, 2021.



Fig. 08
Elenize Dezgeniski,
Vela, (detalhe) caixa
fechada, 6x6x2 cm,
2021.



invisível cuidado

Pausa

Em 2004, meus avós maternos, Anice e Victor, estavam próximos do falecimento. Ao me dar conta desse fato, que não era claro, mas que eu sentia como um aperto no coração, meu primeiro impulso foi viajar até onde moravam, na cidade de Blumenau, com uma câmera de vídeo na mão e nenhuma ideia clara na cabeça.

Apenas queria tentar reter um pouco deles, dos momentos que vivemos juntos e também dos que não vivemos. Queria poder trapacear aquela sensação de vida se esvaindo e recuperar algum tempo perdido, tentar reter o que não se detém.

Nos dias que passei com eles, filmei tudo o que eu podia: os cômodos da casa, os quadros nas paredes, em sua maioria de santos católicos. Os Sagrados Corações de Jesus e Maria na parede do quarto onde dormiam. Essa imagem dos corações expostos, ardendo em chamas e rodeados de espinhos, faz parte do meu imaginário constituído na infância. O almoço cozinhando lentamente sobre o fogão a lenha. Ali, o tempo passava mais devagar. Da janela da cozinha, sempre podia-se avistar um pé de mamão, na altura da janela, mas longe do alcance das mãos. A casa de madeira tinha dois andares e, do quintal, também era difícil alcançar aqueles frutos que pareciam sempre ficar mais ao alcance dos olhos do que das mãos. Não sei se cheguei a experimentar aquelas frutas que pareciam ter sido feitas apenas para serem contempladas.

Numa tarde, filmei minha mãe cortando seus cabelos cuidadosamente na varanda da casa. Primeiro do meu Nono e depois da minha Nona. Detalhes de gestos e de olhares em uma tarde morna que parecia lenta, parecia uma tarde de espera e de preparação.

Eu olhava pela câmera buscando o que não se encontra. Voltei para Curitiba com aquela fita mini dv, como quem guardava um silêncio. Três meses depois, Victor partiu como alguém que cai num sono profundo. Em seu velório, Anice esquecia e lembrava o que tinha acontecido. Um pouco dela havia partido com ele. Seis meses depois, ela pediu para colocar a sandália nova, que havia ganhado de presente de sua filha, e para fazer uma caminhada pela rua. Quando chegou em casa, sentou na cama e fechou os olhos pela última vez. Foi o tempo de tirar-lhe as sandálias dos pés e ela já havia partido. Parece ter sido uma boa morte, sempre penso no fato de ter querido estrear as sandálias novas e dar um último passeio antes da sua partida. Despedir-se da vida caminhando.

Depois de tudo, além das lembranças, principalmente da minha infância, eu tinha aquela filmagem. Coloquei para rodar e, de vez em quando, apertava o botão de pausa para poder ver com mais detalhes algum momento específico. Comecei a fotografar a televisão com a palavra pausa no canto da tela. Esse processo deu origem a um trabalho com o mesmo título, que posteriormente foi apresentado em vídeo e em um conjunto de monóculos pendurados na parede, como um móvel de lembranças. Em uma das imagens, Anice olha para o relógio que tem no pulso. O que ela espera? O tempo de cortar os cabelos? O tempo do almoço cozinhando lentamente? Os mamões amadurecerem sempre em alturas inalcançáveis? Não sei, o pulso desse relógio no braço da minha avó sempre me intrigou. Como um aviso, uma despedida e uma espera.



Fig. 09
Elenize Dezgeniski,
Pausa (Fotografia
digital de frame de
vídeo), 2007.

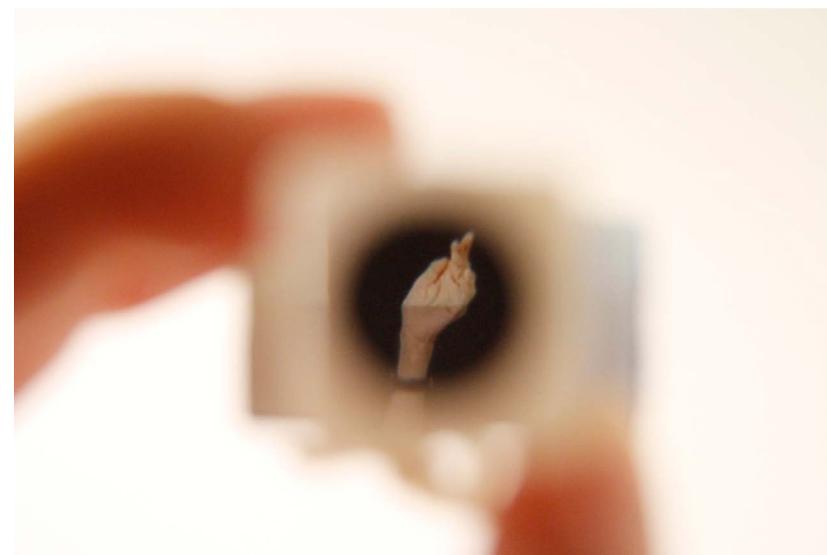


Fig. 10
Elenize Dezgeniski,
Móbile Pausa,
fotografia digital
3x4 cm,
montagem em
monóculo, 2015.

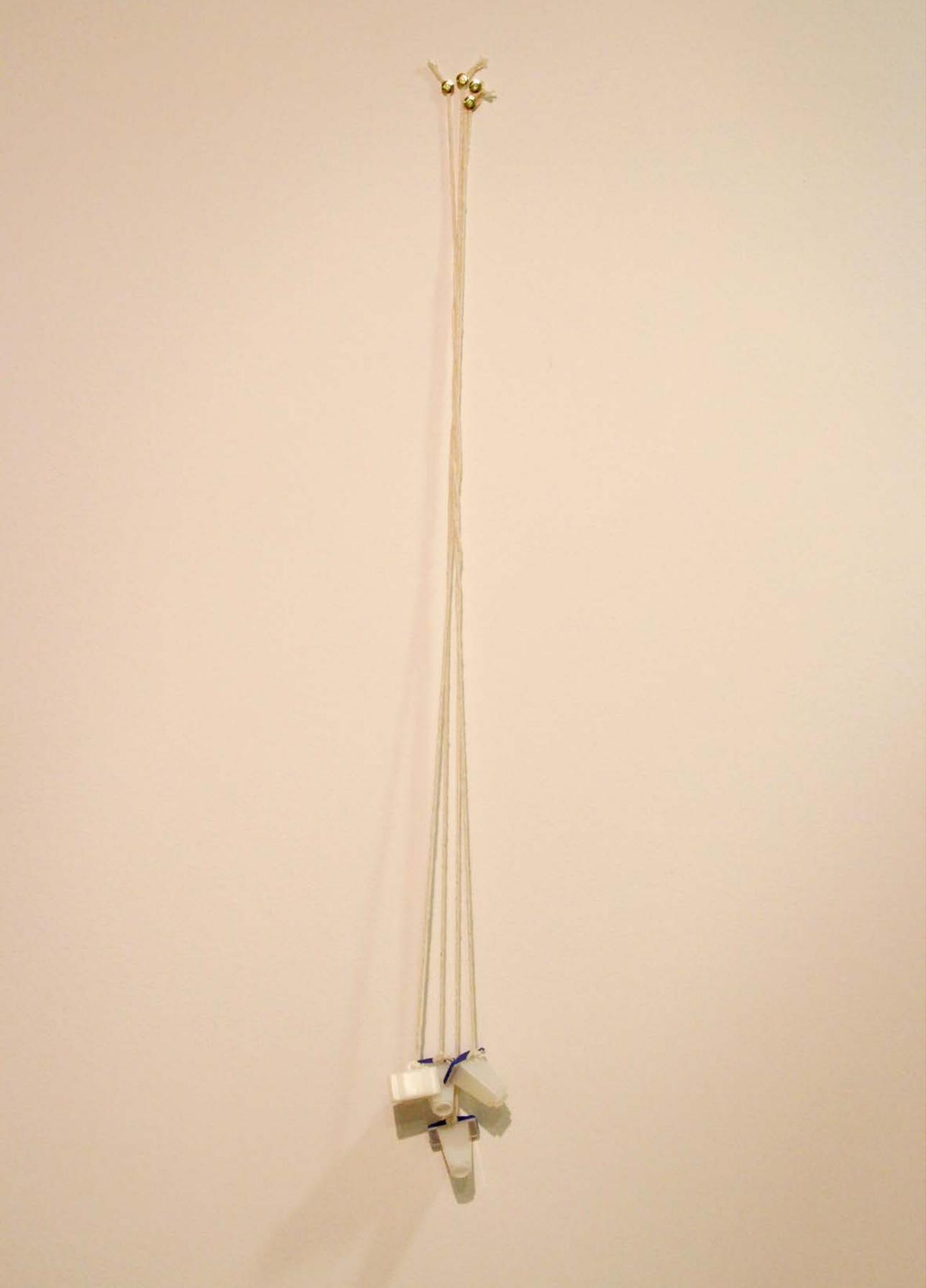


Fig. 11
Elenize Dezgeniski,
Móbile Pausa,
montagem em
monóculo, 2015.

Uma vez, fotografei minha bisavó, na última visita que fiz a ela antes de seu falecimento. Ela se chamava Olinda e era mãe de Anice, que era mãe de Elenita, minha mãe.

Passamos uma tarde, meus pais e eu, com aquela trêmula e doce senhora de 97 anos de idade, que havia atravessado o oceano aos 8 anos para chegar ao Brasil e se instalar no interior de Santa Catarina.

Olinda passou a vida rezando para ter uma boa morte. Tinha um Santo Antônio no jardim, numa capelinha, onde ia todos os dias às seis da tarde para rezar. Em suas orações, pediu ao santo que lhe desse um sinal quando chegasse a sua hora. Justamente naquele dia, contou-nos que o santo havia piscado para ela três vezes na tarde anterior. Primeiro com o olho direito, depois com o esquerdo. Pediu então ao santo que confirmasse que ela não estava tendo uma alucinação e que, se fosse verdade, que ele piscasse novamente. Santo Antônio então fechou os dois olhos.

Eu costumava andar com a minha câmera à tira colo por aquela época do início dos anos 2000. Fiz diversas fotografias de Dona Olinda, usei um filme inteiro de 36 poses, onde imaginei ter conseguido pelo menos um bom retrato seu. Imaginei que poderia ser a última vez que a veria. Acho que foi a primeira vez que tentei usar a câmera diante da iminência do desaparecimento de alguém.

Três dias depois que o Santo piscou, ela faleceu. Aconteceu que o filme havia se enroscado dentro da câmera e não imprimiu nenhuma imagem. A película ficou parada no mesmo lugar, as fotos foram tiradas umas sobre as outras e tiveram seus últimos rastros apagados quando abri a câmera à luz do dia, acreditando que o filme havia sido rebobinado por completo. Daquele dia, lembro da minha bisavó posando para mim, olhando-me de frente através da lente, na soleira da janela. Era um dia iluminado, a grama verde, o chão da casa de tábuas quentes e o Santo Antônio piscando para mim num canto do jardim.

Na hora de ir embora, da janela, com os olhos cheios de lágrimas, Olinda profetizou: Tchau, Elenita! Eu nunca mais vou te ver, eu nunca mais vou te ver!

Olinda

Por trás das pálpebras

Em *Olinda* é o ser desaparecido que se dá conta de que nunca mais verá a ente querida, a não ser através de uma lápide. O que vemos e o que nos olha quando estamos diante de um túmulo? Didi-Huberman aponta para a cisão aberta pelo que nos olha no que vemos.

Eis porque o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar a minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me mostra também, é claro, porque impõe em mim a *imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo que em breve se esvaziará num volume mais ou menos parecido. Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia [...]. É a angústia de olhar o fundo – o *lugar* – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade de não saber) o que vem a ser o meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.38).

É exatamente nesse ponto, o de compreender o destino semelhante de nossos corpos, que Freud localiza o ponto de virada na elaboração do luto. Ao sermos confrontados com a prova de realidade, onde o ego, indagado se quer compartilhar esse destino, “deixa-se determinar pela soma de satisfações narcísicas dadas pelo fato de estar vivo, e desfaz sua ligação com o objeto aniquilado” (FREUD, 2011, p.78).

Ao descrever um trecho de *Ulysses*, de James Joyce¹, Didi-Huberman relata primeiro a angústia do personagem Stephan Dédalus diante dos olhos da mãe moribunda em seu leito de morte, que miravam a ele, implorando alguma coisa, algo que ele teria recusado, “petrificado no lugar”:

(...) seus olhos perscrutadores, fixando-me da morte, para sacudir e dobrar minha alma. Em mim somente. Os círios dos mortos a alumiar sua agonia. Lume agonizante sobre face torturada. Seu áspero respirar ruidoso estertorando-se de horror, enquanto todos rezavam a seus pés. Seus olhos sobre mim para redobrar-me. (JOYCE, 1922, p. 41-2 *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31).

Stephan terá visto, na sequência, os olhos de sua mãe fecharem-se definitivamente. E voltando incessantemente a fixá-lo nos sonhos. “Como se tivesse sido preciso fechar os olhos de sua mãe para que sua mãe começasse a olhá-lo verdadeiramente”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 32). A mãe já não está, mas o olha através da paisagem marítima:

Um vaso de águas amargas que iam e vinham, Maré sombria batendo no espaço e, enfim, batendo em seus olhos, turvando sua visão. Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constringedora, ou um jogo de linguagem – e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33)

1. JOYCE, J. *Ulysses* (1922), cf. trad. de Antônio Houssais, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, pp. 41-2. *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

Suportar o vazio e perceber a sua sombra quando o ato de ver abre-se em dois porque separa dentro da gente aquilo que olhamos daquilo o que nos olha. “O que vemos só vale, – só vive – em nossos olhos por aquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29).

Jacques Lacan, ao longo de sua obra, desenvolve o conceito de *objeto a*, o único que considera como invenção originalmente sua². *a* é a primeira letra da palavra “outro” (*autre*, em francês), daí sua origem, e está relacionado, sobretudo, à pergunta: Quem é o outro? Para o psicanalista J.D. Násio, “o outro é a parte do meu corpo que me prolonga e escapa” (1993, p. 95).

É possível pensar naquilo que nos olha através das coisas a partir do conceito de objeto *a*? Já que *a* é aquilo que cai entre o corpo e o objeto perdido? Uma letra que representa o buraco na cadeia significante, produzido por aquilo que é impossível de significar. Essa operação inaugura o simbólico quando perdemos os primeiros objetos na infância, entre eles, a placenta, o seio materno, o olhar e o grito. É um conceito que nos aponta que é através da perda que entramos na linguagem. É através da perda do seio que a criança alucina o objeto seio, é na compreensão do corpo separado do corpo da mãe que a criança se olha no

2. A elaboração do conceito de *objeto a* se dá ao longo de toda a obra de J. Lacan. Definido pelo autor como “o objeto causa do desejo”, trata-se de um conceito fundamental que relaciona as teorias da falta e das relações de objeto com a teoria da pulsão. Um conceito complexo de abordar por, justamente, apresentar-se em negativo e ser o ponto central que sustenta o nó borromeu, topologia do elo entre Real, Simbólico e Imaginário.

espelho e, de si, faz uma imagem separada pela primeira vez. Esse acontecimento, chamado *Estádio do espelho*³, marca a inauguração do eu e do imaginário. Só que nessa operação alguma coisa se perde e, então, entra em jogo o olhar do grande Outro, que, em uma de suas facetas, seria o lugar das palavras que nos determinam e agem em nós. O próprio inconsciente, que é formado, em última instância, pelas marcas da linguagem que regem os nossos atos. O que o outro quer de mim? O que me olha naquilo que eu vejo?

Diante da mãe, que o mira enquanto agoniza, Stephan Dédalus se angustia: “petrificado no lugar” e com “a alma redobrada”. Posteriormente, passando a vê-la na paisagem e repetidamente nos sonhos, sente que finalmente pode enxergá-la por inteiro. A mãe também passaria a olhá-lo através das coisas, fazendo-se presente de outra maneira, a partir de sua ausência. Depois de perdida, finalmente reencontrada dividida em duas, “em negativo”, ela mesma redobrada. Aqui também está presente a elaboração do sonho trabalhando na elaboração do luto - ou o luto trabalhando no sonho.

Lembremos que a elaboração do luto pode seguir caminhos diversos, dentre eles, as patologias do luto. E, ainda, que não há como saber quando o trabalho do luto realmente se conclui. Segundo o psicanalista Christian Dunker, Freud pressupõe que o trabalho do luto seja finito e que, quando repassássemos todos os traços e lembranças daquela

3. Expressão cunhada por Jacques Lacan, em 1936, para designar um momento psíquico e ontológico da evolução humana, situado entre os primeiros seis e dezoito meses de vida, durante a qual a criança antecipa o domínio sobre sua unidade corporal através de uma identificação com a imagem do semelhante e da percepção de sua própria imagem num espelho (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 194). O texto de referência para a utilização do termo aqui está em: LACAN, J. (1998). O estádio do espelho como formador da função do eu. In J. Lacan, *Escritos* (pp.96-103). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

pessoa, tudo estaria resolvido. Mas será que os traços de uma pessoa são realmente esgotáveis?

Cada um desses traços do objeto é recomposto e aí a hora que a gente integra, unifica esse objeto, ele pode ir. Tem um problema matemático aí. Os traços de uma pessoa são finitos ou infinitos? Eu posso ir contando tudo sobre você, uma hora chegando a zero: você. Você inteiro. Tudo o que você representa para mim está nesse pacote. Consegui reconstruir, legal, agora posso me despedir de você, tchau, vamos para a próxima. Isso é uma narrativa plausível para vocês? Não. Porque na nossa relação com os outros há algo que torna cada outro significativo, cada outro com quem a gente ama, com quem a gente vive, porta um traço ou mais de um, que representa o fato de que aquela pessoa é infinita para nós. [...] Deus, se é que ele existe, ele fez uma sacanagem, ele colocou dentro da nossa experiência algo que é infinito, sendo que nós somos finitos. Nós morremos, nós acabamos. (DUNKER, 2019, p. 36)

Reconstruir e elaborar cada traço da pessoa desaparecida que amamos não é tarefa finita, porque cada traço se liga com outro traço e, assim, passamos a girar entre velhas e novas lembranças, onde o centro dessa falta é o próprio olho que nos vê e que continua o movimento. O corpo que tomba nos convida a cair. O corpo que tomba é um corpo que permanece. Entre o vazio do corpo ausente e do cheio de nossas presenças vivas, há um objeto que cai e que, no entanto, não despreza da retina.

Olinda me olha sossegada enquanto escrevo esse texto mais de 20 anos depois da tarde morna que passamos juntas, da despedida pela janela e da fotografia que não aconteceu. Na verdade, permaneceu no lugar onde dormem as lembranças quando não pensamos nelas. Memória precisa ser despertada e é sempre movida por alguma outra coisa que a ilumina. Talvez sua filha, sua neta e sua bisneta a tenham despertado para vir fazer elo com o corpo deste trabalho.



Fig. 12
Elenize Dezgeniski,
Mancha,
fotografia digital
20x30 cm, 2022.

Imagens-fantasmas e sobrevivência das imagens em *Café Müller* de Pina Bausch

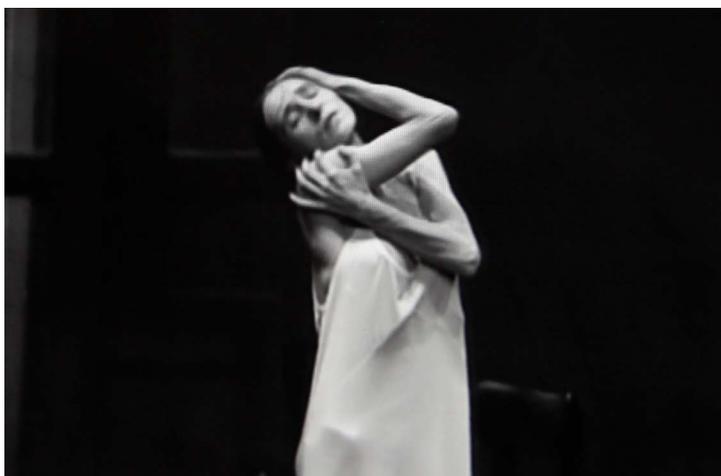
O espetáculo *Café Müller*, do Wuppertal Thanztheater, co-reografado e dirigido por Pina Bausch, teve sua estreia em Bochum, Alemanha, em 1978. A linguagem da dança-teatro criada por Bausch é profundamente marcada pelas operações de repetição e transformação. Interesse-me em olhar para as aparições da bailarina a partir de três registros em vídeo do trabalho. O primeiro foi gravado na Alemanha, em 1978, seguido de um registro realizado em Barcelona, em 2008, e, finalmente, alguns trechos do filme *Pina*, de Wim Wenders, filmado em Wuppertal, em 2011, após o falecimento da bailarina.¹

A partir da análise de alguns trechos do trabalho, busco articulá-los às imagens-fantasmas em seus movimentos de vida, assim como em suas formas de sobrevivências e devires, a partir de Didi-Huberman, Aby Warburg, Giorgio Agamben e Walter Benjamin, também tocando nas questões de repetição, transformação, tempo e Real, a partir de Jacques Lacan e Ciane Fernandes.

1. O vídeo com as sequências analisadas está disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1MnF2Ek7ONH2kf1PGxOO6R-swLV8HG8H1P?usp=sharing>. (Edição da autora). Elenco: Malou Aïraudo, Pina Bausch, Meryl Tankard, Rolf Borzik, Dominique Mercy, Jan Minarik, Jean Laurent Sasporte e Nazareth Panadero. Música: Henry Purcell – Árias femininas de *A Rainha Mágica* e *Dido e Enéias*.

Aparição de uma lonjura

No espetáculo *Café Müller* (1978), coreografado e dirigido por Pina Bausch, o cenário é formado por mesas e cadeiras espalhadas pelo espaço. Um ambiente esvaziado que remete à ausência dos corpos, como se fosse um lugar do depois de um acontecimento. A peça se inicia com Bausch atravessando o palco, ela usa um vestido branco e tem os olhos fechados, mantém as palmas das mãos e antebraços à frente do corpo, como se essa região possuísse mais terminações nervosas para tatear o espaço escuro. Uma qualidade outra de presença aqui se faz. Pina realiza a sequência que irá repetir e transformar durante toda a duração do espetáculo.



Figs. 13 e 14
Pina Bausch, Wim Wenders, *Pina* (frames do filme), 2011.

A imagem de Pina Bausch parece me tocar como os raios retardados de uma estrela, como descreve Barthes em *A Câmara Clara* (1984) para referir-se à fotografia do ser desaparecido. A bailarina, que faleceu em 30 de junho de 2009, está viva, move-se e ainda vai morrer, paradoxo da interrupção do tempo na imagem (BARTHES, 1984). No entanto, também me atinge com a potência de uma imagem sobrevivente, capaz de mover os meus sentidos a cada vez que assisto o registro do espetáculo. Imagem precária a do registro, mas ainda assim movente. Registro de arte da presença e que conserva o poder de atravessar a película como brasa. “É preciso aproximar o rosto das cinzas e soprar suavemente para que a brasa por debaixo comece a emitir novamente sua luz, seu calor, seu perigo” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.69).

A imagem é uma impressão, um rastro, uma cauda visual do tempo que ela quis tocar, mas também de tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre si – que como arte da memória, não pode deixar de aglutinar. É a cinza de várias fogueiras mais ou menos quente. Nesse aspecto então, a imagem queima. Ela queima pelo *real* de que ela mesma, em um momento, se aproximou. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 67)

Nos trechos analisados, Pina dança em tempos distintos, 1978, 2008 e 2011, e ainda nos diversos tempos em que rejeio o trabalho. Os trechos se apresentam para mim como “imagens-fantasmas”, que sempre retornam com novas potências de significação, com a qualidade de manterem sempre um resto inesgotável a ser compreendido. Como evocação do presente e do antigo, simultaneamente, sempre em devir.

“Imagens-fantasmas” - Podemos dizer que de acordo com Warburg e Didi-Huberman, são aquelas imagens que nos assombam, que nos tiram o chão, que nos levam a querer entender um pouco

mais da arte e de nós mesmos, de nossas pesquisas. Um *leitmotiv* imagético (figura de repetição, no decurso de uma obra literária, de determinado tema, a qual envolve uma significação especial), se for o caso. Nossas imagens fantasmas podem ser nossas ausências que resultam dos entrevistados, dos vistos há muito tempo, dos sugeridos, dos quase perdidos. E que ficam ali, à espera de uma redenção. O ausente nos remete às oportunidades renegadas e às batalhas ainda não travadas. (MAKOWIECKY, 2017, p. 2070)

Bausch se move como uma ninfa que dança em uma estrutura de lemniscate; repetição, diferença e retorno das formas antigas, como as Pathosformeln de dor e luto, que podem ser encontradas na prancha 42 do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg.



Fig. 15
Prancha 42,
Atlas Mnemosyne,
Warburg Institute,
Londres.

As obras de arte que figuram na prancha 42 de Aby Warburg, em sua maioria, pertencem à arte religiosa do início do Renascimento italiano, onde, essencialmente, a figura do corpo do morto é representada por Jesus e a figura enlutada representada por sua mãe. Formas que vão do corpo morto, inerte, como as figuras de braços caídos, aos gestos de dor e desespero. Opondo a mobilidade da vida ao estático da morte.

O historiador deve saber colher a vida póstuma das pathosformeln para restituir a energia e a temporalidade que continham. A sobrevivência das imagens não é, de fato, um dado, mas requer uma operação, cuja realização é a tarefa do sujeito histórico. Por meio dessa operação, o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca para nós, em movimento, torna-se de novo possível. (AGAMBEN, 2012, p. 37).

Na imagem 14, *Lamentação sobre o Cristo morto*, de Donatello², dois homens sustentam o pano onde repousa o morto, entre os dois homens uma figura feminina desdobrada em três, as Três Marias, como a desenrolar um percurso dos estágios do pathos na imagem. Do total desespero da mulher à esquerda, até chegar à resignação da angústia incomunicável da figura coberta por panos a cobrir o rosto à direita, representações do espectro de luto na imagem.

2. Prancha 42.14: Giovanni Bandini da Donatello (Roma, San Pietro), *Lamentação sobre o Cristo morto*, desenho a pena, meados do século 16, Florença, Galeria Uffizi, Departamento de Gravuras e Desenhos. Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt> Acessado em 27 de junho de 2022.



Fig. 16
Detalhe Prancha 42
(42.14),
Lamentação sobre
o Cristo morto,
Donatello – Atlas
Mnemosyne,
Warburg Institute,
Londres.

A primeira Maria da esquerda tem a cabeça descoberta, os braços levantados, ombros à mostra, seios marcados na veste esvoaçante, e nada parece conter o seu desespero. A segunda, caída de joelhos, braços para cima e para trás, cabeça coberta e assim, sucessivamente, da esquerda para a direita, cada figura parece conter um pouco mais a resignação em direção à angústia. Se lida da direita para esquerda, a angústia flui em gestos “históricos” (CENTANNI; MAZZUCCO, 2000).

Na iconografia cristã, é Maria Madalena que representa a figura do desespero, já Maria, mãe de Jesus, é normalmente representada em gestos ora mais contidos, ora desmaiada. Não é aleatória a distribuição do espectro de luto na imagem. Warburg aponta para “a persistência de uma linguagem comum de estruturas simbólicas e formais, traduzidas em gestos, que existem na memória da nossa tradição cultural”. (CENTANNI.; MAZZUCCO, 2000, s.p., tradução da autora).

As fórmulas de pathos podem ser encontradas também na expressão das vestimentas, que apontam para a iconografia das formas das antigas tragédias, como a Jocasta de Ésquilo, Eurídice de Sófocles e Fedra de Eurípedes.

Não seriam também ninfas as figuras de vestido branco na encenação de Pina Bausch? Airaud tem os cabelos soltos que se movem como continuação dos movimentos da bailarina, característico na dança moderna, Pina possui os cabelos amarrados. Vestidos de seda brancos, que acompanham o movimento, ambas têm os seios marcados pelo fino tecido e a pele à mostra, tal qual a primeira Maria da prancha de Warburg. Ninfas, que podem ser entendidas como “vida em movimento”, imagens carregadas de tempo e suas possibilidades de “sobrevivência” (nachleben) “frente à zona de tensão indiscernível que reivindica algo além do passado e do presente” (LIMA, 2013, p. 272).

As Árias Femininas de Henry Purcell (1659–1695), de *A Rainha Mágica* (1692 data da primeira montagem) e *Dido e Enéias* (1689 – data da primeira montagem), alternadas com momentos de silêncio, produzem uma atmosfera profundamente triste. Tratam-se de canções que giram em torno do amor e da separação, da mágoa e do desespero.

Anacronismos e simultaneidades

A linguagem da dança-teatro criada por Pina Bausch é profundamente marcada pela operação de repetição e transformação. Além das repetições e seus efeitos visíveis de transformação numa apresentação ao vivo, realizada num momento e local específicos, interesse-me em olhar para as repetições e diferenças no próprio corpo da bailarina que atravessa o tempo, num intervalo de 30 anos, da estreia do espetáculo, em 1978, até a apresentação em Barcelona, em 2008.

Teatro de vida e morte

Os personagens que dividem o palco estão ligados por uma força viva e invisível e transitam entre movimentos ora explosivos, ora suaves. Os bailarinos repetem as mesmas sequências durante todo o espetáculo, porém as repetições trazem transformações e contaminações que afetam os outros corpos, logo, os bailarinos vão incorporando partes de outras sequências em suas próprias repetições. Da figura de lamento com os braços levantados às quedas abruptas e corpo estendido no chão. Formas que também dançam na prancha 42 de Aby Warburg, em uma espécie de “teatro de vida e morte”.

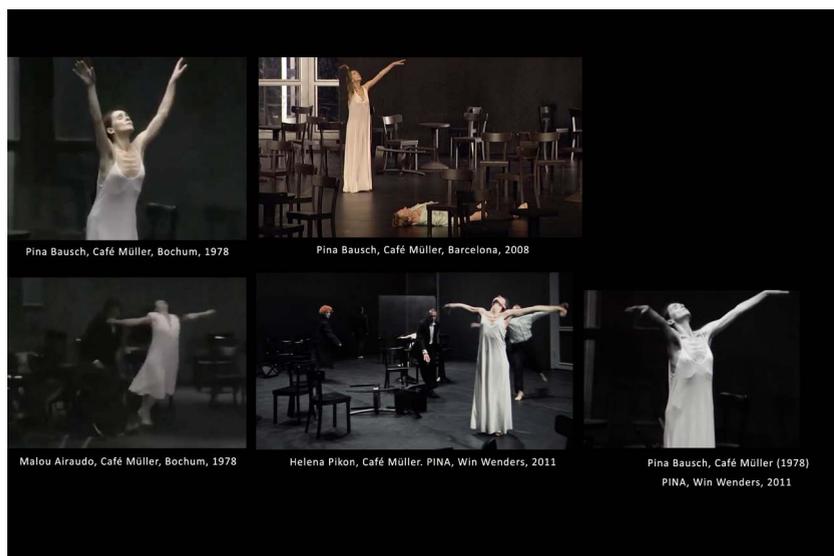


Fig. 17
Prancha, frames
Café Müller, mon-
tagem da autora,
2021.

Após o seu falecimento, em 2009, o papel é interpretado pela bailarina Helena Pikon, em 2011, no filme de Wenders. Pina também dança no filme de 2011, em imagem recuperada de arquivo. Bausch ainda reaparece no corpo dos outros bailarinos e bailarinas. Airaudo responde, em 2011, ao mesmo tempo à diretora Pina Bausch marcada em seu gesto, companheira de cena, e depois à interpretação de Helena Pikon, que assume o papel interpretado pela bailarina e diretora. Tudo está impregnado de memória e gesto. Se o gesto pode ser entendido como algo que modifica alguma coisa no tempo e espaço, Bausch continua dançando, como mariposa evanescente diante dos olhos do espectador. “As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e memória, sua vida é sempre *nachleben*, sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral”. (AGAMBEN, 2012, p.33).



Fig. 18
Pina Bausch
e Malou Airaudo,
Café Müller
(frame), 1978.

Bausch e Airaudo dançam com os olhos fechados. Mercy, mesmo quando olha para fora, parece que está olhando para dentro. Nazareth Panadero mantém os olhos abertos e está atenta aos acontecimentos, possui consciência das mesas e cadeiras, realiza movimentos curtos e ágeis e se desloca pelo espaço em pequenos passos. Sasporte e Minarik cumprem a função de zelar pelos outros corpos. Os bailarinos oscilam entre movimentos de descontrol e desespero à extrema consciência do espaço.

Aqui, a dança acontece a partir de uma função aparentemente simples, os que zelam devem estar extremamente atentos ao espaço para responder aos movimentos explosivos dos que se movem por entre o mobiliário de olhos fechados. Há uma beleza singular e fantasmática para mim nessa estrutura, trata-se de uma dança que é resultado do cuidado com o outro.

“A dança-teatro traz assustadores momentos de não representação para o palco”. (FERNANDES, 2000, p.172). Nos vídeos, podemos contemplar o rastro do que foi esse perigo. Bausch, muito consciente da dança-teatro como uma linguagem, soube usar como ninguém as lacunas provocadas pelo presente “agora” disruptivo no sistema de códigos da dança através da presença real do intérprete em cena.



Fig. 19
Jan Minarik, Dominique Mercy, Jean Laurent Sasporte e Nazareth Panadero, *Pina* (frame do filme), Wim Wenders, 2011.

Se para Didi-Huberman “a imagem é uma cauda visual do tempo que ela quis tocar” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.67), neste momento específico da arte da presença como acontecimento, abre-se uma lacuna na ordem Simbólica, quase que como a tocar o próprio tempo. Nesse aspecto, então, a imagem queima: “Ela queima pelo *real* de que ela mesma, em um momento, se aproximou”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.67).

O Real manifesta-se por sua ausência. Por aquilo que não se inscreve no sistema Simbólico, e que, portanto, não pode ser representado. Resultado de uma ruptura entre percepção e consciência, O Real, nas palavras de Lacan, é “aquilo que não cessa de não se inscrever” (LACAN, 2008 a, p. 27). A própria morte seria um exemplo de experiência do Real, por sua impossibilidade de representação.

A repetição, levada ao limite, provoca uma quebra na representação, como um abismo que se abre de repente. Paradoxalmente o Real é encontrado momentaneamente por meio dos repetitivos desentros do Simbólico (...) O tempo não representativo incorpora e subverte o mecanismo do tempo representativo (FERNANDES, 2000, p.118).

Outro encenador que se debruça sobre o tema da repetição é o dramaturgo polonês Tadeusz Kantor (1915-1990). Ao criar o seu “Teatro da Morte”, descobre que nada expressa melhor a vida do que a ausência da vida. Tornando a morte o tema central de seus últimos espetáculos:

(...) São apenas os mortos que se tornam perceptíveis (para os vivos) obtendo assim, pelo preço mais elevado seu estatuto próprio sua singularidade sua SILHUETA brilhante quase como no circo. (KANTOR, 1975, *apud* LOPES, A.L. 1988, p.9.)

Nesta fase de sua produção, Kantor parece trabalhar a partir da poeira do horror. O dramaturgo dirigia seu grupo de teatro *Cricot 2* numa Polônia devastada pela Segunda Guerra. Valorizando a imagem em detrimento do texto escrito, colocando o corpo do ator à altura dos objetos e produzindo imagens mnemônicas com forte potência expressiva. Relembro Kantor e Bausch porque ambos buscam quebras na representação, ambos, cada um à sua maneira, procuram “tocar a vida” para além da representação, e

buscam o drama como devir do futuro - assim como o sintoma em Freud e Lacan, assim como as interpretações e retornos sobre o Atlas de Warburg, que prolifera cadeias de significação abertas ao tempo presente e à própria história da arte. Para Agamben, cabe ao sujeito histórico a tarefa de “colher a vida póstuma das imagens” (2012, p. 41), de modo a restituir-lhe a energia e o tempo.

Uma figura de tempo

Segundo a pesquisadora e bailarina Ciane Fernandes: “A obra retrata a dança-teatro buscando sua própria linguagem na Leminiscate (ou banda de Moébius) de contínuo movimento.” (FERNANDES, 2000, p.176). Na coreografia de Pina Bausch, a Leminiscate aparece na forma da banda de Moébius.



Fig. 20
Banda de Moébius,
fotografia da autora.

A banda de Moébius, essa figura enigmática da topologia psicanalítica e da matemática, organiza a tridimensionalidade da encenação. A montagem não segue uma sequência linear das cenas, nem reta e nem circular. No decorrer do tempo, as sequências sofrem alterações, fragmentações e recombinações.

Como metáfora do trânsito entre consciente e inconsciente, a banda de Moébius tem seu uso na psicanálise. Uma estrutura que não tem um limite definido entre interior e exterior. A banda também me remete aos olhos fechados das bailarinas que se movimentam, ora movidas por impulsos internos, ora afetadas pelo que ocorre no espaço. Assim como o fluxo entre os bailarinos que mantém sua atenção no espaço externo e nos que mantém os olhos fechados.

Estão amarradas num sistema de repetições, diferenças e transformações contínuas - e esse me parece ser um exercício de liberdade possível. Algo como dançar com o sintoma até que o passo se modifique, até que um sentido outro e inesperado se faça. Como nas imagens dialéticas benjaminianas, “cuja situação se define na indiscernibilidade de uma zona de ‘oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido’ – em que se espera o milagre de restituir a vida partindo do que antes se encontrava imóvel e irresoluto.” (LIMA, 2013, p. 273).



Fig. 21
Malou Airaudo -
Café Müller (frame),
1978.

Fig. 22
Helena Pikon - *Pina*
(frame do filme),
Wim Wenders,
2011.

Nos frames ao lado, imagens congeladas de ações em movimento, Malou Airaudo dança com os olhos fechados e parece flutuar no espaço como um fantasma. Helena Pikon encarna o papel que Bausch representava no passado, parece enraizada no chão, como uma árvore que carrega em si a memória da semente e refaz a criação de Pina.

Repetição, transformação, os efeitos da passagem do tempo nos corpos, as afecções, o espaço vivo e a rede de relações significantes sempre em construção, tornam para mim o espetáculo *Café Müller* uma imagem fantasma. São vida em movimento, imagens sobreviventes que continuam voltando “a espera de uma redenção”, qual falenas evanescentes, como os raios retardados de uma estrela.



Pássaro tempo

Tempo dentro

Escolho um lugar do quarto para instalar o tripé e a câmera. Encontro um ângulo. Ajusto os obturadores da câmera e da janela. Defino o tempo de exposição para 8 segundos. Tiro a roupa. Aciono o disparador, corro para a cama e exploro o espaço da cama dentro de um enquadramento e tempo definidos. Encontro lugares, coreografo os pontos de movimento e paradas. Imprimo o corpo no espaço, na permanência. Repito os movimentos como quem dança. O corpo movendo-se tende a desaparecer. Tudo o que é estático fica mais nítido, brotando volumes. Já não lido apenas com um corpo, componho múltiplos de um mesmo corpo. Nesta altura sou pelo menos três, incluindo o olho por trás da câmera. Possibilidades narrativas surgem. Oito segundos, um pouco sonho, um pouco acordo. Amplio o tempo de exposição para dez segundos. Tudo o que se move tende a desaparecer? Fecho os olhos e imagino os carros nas estradas, os trens, as pessoas que perambulam pelas ruas. Tudo o que respira oscila? As gotas de chuva, o azul distante das montanhas. O calor no asfalto borrando a paisagem. Território de movências íntimas, caminho para dentro do tempo.

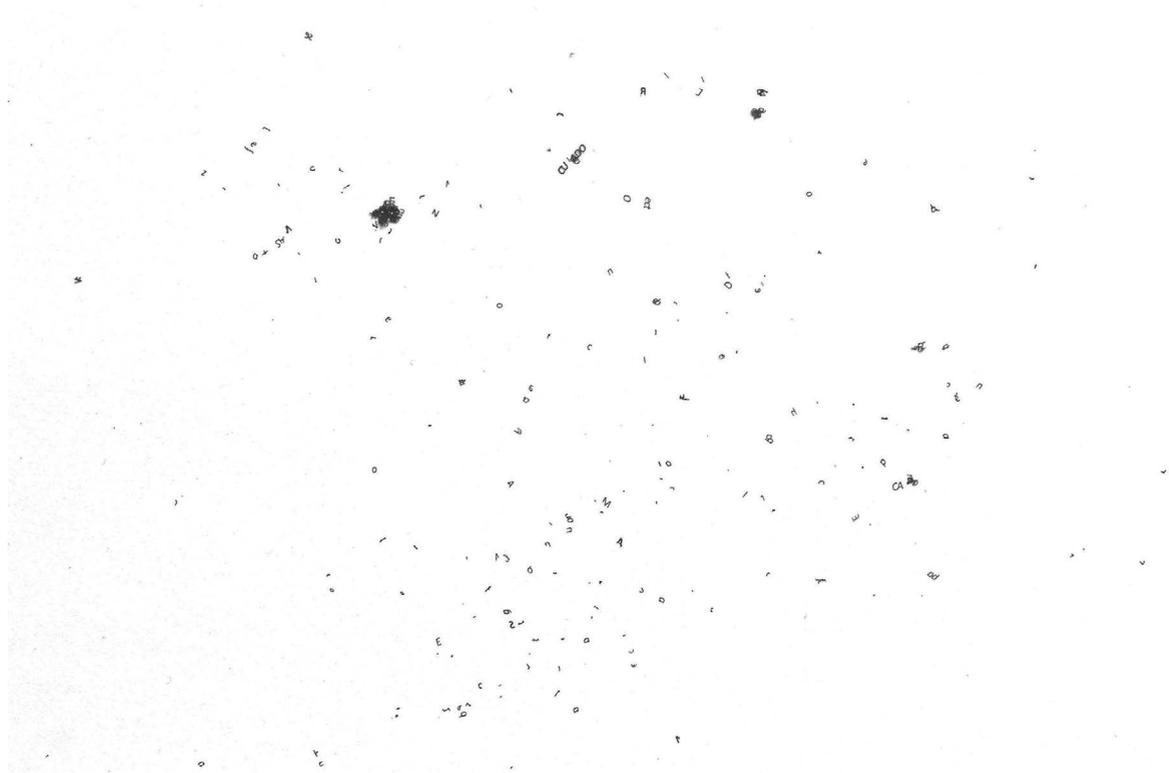




Hoje despertei às 4 da manhã, eu havia amanhecido, mas o dia não havia. Eu tinha uma palavra na boca do estômago, uma letra desencontrada na palma do pé e outra encontrada na sola da mão. Eram as palavras do meu corpo que me amanheciam.

O beco das palavras no labirinto dos miolos

Um profundo sopro impulsionado pelo diafragma à borda do nariz. Meus pulmões como árvores, vento encanando nos túneis escuros do esôfago.



Nas dobras dos miolos eu procurei uma palavra encoberta por outra, desdobrei cada volta procurando um traço da palavra escondida, um pedaço de letra, um acento. Dessa vez a palavra que meu corpo me oferecia estava no cérebro, velada, jogo de esconde-esconde. Afinal, onde ficam guardadas as palavras antes de serem pensadas ou pronunciadas?

Massa cinzenta, nevoeiro elétrico dos sentidos. A palavra caiu pelo ouvido e repousou no travesseiro. A palavra escorreu pela parede ao lado da cama e ligou o chão ao teto, acendeu a lâmpada, conectou o corredor ao banheiro, atravessou a sala e bebeu um copo de água na cozinha. Um pássaro sumiu nas nuvens. Um vento encanado vindo de fora.

As palavras dormiriam como morcegos, penduradas de cabeça para baixo no vazio do ouvido, à espera do espanto da pronúncia? Atravessavam as fossas de saliva até a raiz da língua. Sopravam pela boca suspensa no fundo infinito das palavras.

2. PALAVRA: TEMPO LENTO

Escrever e sentir falta

Podemos dizer, num certo sentido comum, que tanto a escrita como a fotografia se referem ao objeto ausente, evidenciando a distância entre a coisa em si e a sua representação. O “isso foi” do acontecimento e sua transcrição entre linguagens. Avançando alguns passos, o que busco evocar aqui é justamente evidenciar a palavra e, por consequência, as imagens, como presença e como movência. E não seria essa a operação no campo da arte que nos faz parar diante da obra, como uma fissura no tempo, criando desacelerações, afecções e novos sentidos?

Lembro que escrever e falar são de natureza errática. Quantas vezes não topamos com o duplo sentido de uma palavra, como numa espécie de encruzilhada? Ou o quanto muitas vezes as palavras são insuficientes para expressar o que sentimos.

Portanto, tomo como procedimento: escrever como quem avança o passo em direção ao não saber, e não ao saber. Girando em torno das palavras e conservando o perigo dessa experiência, vou juntando as coisas, um traço de coisa com outro traço de coisa, como quem caminha e ao mesmo tempo funda o próprio corpo ao caminhar.

Outro saber, então, se faz. Não o que buscamos no princípio da escrita, mas é que as palavras andam ao mesmo tempo que a gente para direções que nem sonhamos. Maurice Blanchot aponta para a direção da busca no sentido do contorno, de dar a volta em relação ao centro, que seria o próprio inencontrável:

— Lembro-me de que a primeira significação da palavra encontrar não é de forma alguma encontrar, no sentido do resultado prático ou científico. Encontrar um canto é torner o movimento melódico, fazê-lo girar. Aqui não existe nenhuma ideia de finalidade, ainda menos de parada. Encontrar é quase exatamente a mesma palavra que buscar que diz: “dar a volta em”.

— Encontrar, buscar, girar, ir em volta: sim, são palavras indicando movimentos, mas sempre circulares. Como se o sentido da busca fosse necessariamente um giro. Encontrar inscreve-

-se nesta grande “abóbada” celeste que nos deu os primeiros modelos do movimento móvel. Encontrar é buscar em relação ao centro, que é o próprio inencontrável. (BLANCHOT, 2010, p.64 e 65)

A palavra e o erro estão em família.

— Isto me parece apenas uma brincadeira: como se você lembrasse de que não se enganaria se não falasse. A palavra, sabe-se bem, é o recurso e, mesmo etimologicamente, a origem do diabo. (BLANCHOT, 2010, p. 65)

Escrever a partir da falta é contornar com palavras o vazio. Aqui evoco novamente o conceito de objeto *a* na sua dimensão de operação de falta e movimento. Para o psicanalista argentino *J. -D. Násio*:

O objeto *a* é apenas uma letra, nada além da letra *a*, uma letra que tem a função central de nomear um problema não resolvido, ou melhor ainda, de expressar uma ausência. Que ausência? A ausência de resposta a uma pergunta que insiste sem parar. Já que não encontramos a solução exata e necessária, marcamos então, com uma notação escrita – uma simples letra -, o furo opaco da nossa ignorância, colocamos uma letra no lugar de uma resposta não fornecida. O objeto *a* designa, pois, uma impossibilidade, um ponto de resistência ao desenvolvimento teórico. Graças a essa notação, podemos – apesar dos nossos tropeços – continuar a pesquisa, sem que a cadeia do saber seja rompida. Como vocês podem ver, o objeto *a* é, enfim, um artifício do pensamento analítico para contornar a rocha do impossível: transpomos o real ao representá-lo por uma letra. (NASIO, 1993, p.93)

Os sentidos se organizam a partir das várias voltas que damos em torno deste furo, sem, no entanto, tocarmos no seu oco. Essa operação garante que avancemos. Essa operação garante que permaneçamos em movimento. Colocamos uma letra no lugar da não resposta e contornamos essa letra – muitas e muitas vezes. *a* é o objeto que cai para dar lugar às palavras. *a* é o outro que não é o outro, senão nós mesmos. É o próprio furo por onde cunhamos as palavras possíveis, ainda que fugidias, para dar sentido e movimento à cadeia significante.

Na realidade própria da obra, que se dá no espaço literário, Maurice Blanchot nos alerta que a natureza de um gato na escrita literária é a existência do gato feito da materialidade própria da escrita e não a do gato do mundo cotidiano: “a linguagem comum chama um gato de gato como se o gato vivo fosse idêntico ao seu nome (...) a linguagem comum provavelmente tem razão, é o preço que pagamos pela paz” (BLANCHOT, 1987, p.82)

Como eu poderia colocar um gato de carne e osso numa folha de papel? Ou ainda as Cataratas do Iguaçu numa nota de rodapé? Se assim fosse, como eu poderia escrever sobre a chuva sem umedecer o papel e como eu faria a lua caber numa fotografia?

Escrever é evidência de ausência, mas também é a realidade da presença quando se liga ao *outro de todos os mundos*. Isso significa afirmar a realidade da obra como coisa em si.

Blanchot afirma que a palavra *gato*, quando evocada pela literatura, não é apenas a não existência do gato, mas a não existência que se tornou palavra, ou seja, uma realidade perfeitamente determinada. Em outras palavras, o que ocorre é a transposição da irrealidade da coisa à realidade da linguagem. A linguagem da ficção tende justamente a criar um objeto, e não a representá-lo. Seu poder consiste em dar materialidade àquilo que nomeia. (BLANCHOT, 1987, p. *apud* LEVY, 2003, p.21).

Dar materialidade àquilo que se nomeia na linguagem da ficção a partir da transposição da irrealidade da coisa para a realidade da linguagem, aí está o poder desta operação: não representar um objeto, mas criar o objeto na realidade literária. Para o autor, a realização da obra teria como essência a sua própria impossibilidade, ao projetar-se para a não linguagem, a linguagem literária se tornaria real.

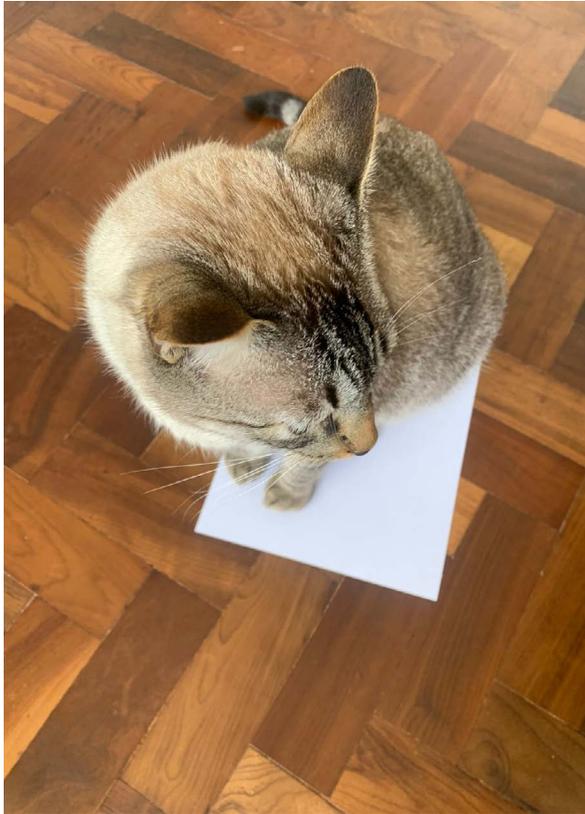
É porque se projeta para a não linguagem que a linguagem literária se torna real. Essa não linguagem funciona como um aviso à linguagem de sua insuficiência: a literatura tenta permanentemente o suicídio, mas não pode alcançá-lo. A arte procura sempre sua própria destruição, a negação de si mesma, mas é nesse movimento que ela termina por se fundar, garantido sua eternidade. (...) O esforço da literatura se dá no sentido de se

tornar a realização de uma irrealização. E esse esforço afirma nela “a ausência primeira sobre a qual nascem todos os nossos gestos, todos os nossos atos e a própria possibilidade de nossas palavras, ausência em que a poesia desapareceria ela própria justamente porque ela a realizaria.” (BLANCHOT 1987, p. *apud* LEVY, 2003, p.22).

A ausência primeira de onde nascem os gestos, atos e palavras, poderia ser também uma maneira de falar sobre a falta a partir do primeiro objeto que cai na relação entre o eu e o outro, o objeto perdido, o objeto causa do desejo. Embora sejam sistemas de pensamentos distintos, a palavra literária e a palavra na psicanálise, chama-me a atenção como, no pensamento literário em Blanchot, a realidade literária se funda a partir de uma impossibilidade, uma espécie de encontro com o *real* da escrita. Uma operação que funda um território e que diferencia a simples representação do ato literário.

Para a psicanálise, a palavra também opera como a palavra possível diante da impossibilidade de ser dizer tudo. Quando o mecanismo analítico está em operação, as coisas são mais acertadas pela palavra, do que representadas por ela. Daria para dizer que a psicanálise também funda um território. O território do vir a ser sujeito; desejante, portanto, faltante, mas que ao girar em torno do vazio entre as palavras e a vida, às vezes a palavra se torna vida, como coisa em ato, como realidade do inconsciente, que é ele mesmo, segundo Lacan, “estruturado como uma linguagem” (LACAN, 2008, p.27). É preciso, em análise, que o sistema significante continue em movimento, sendo que um significante é sempre um significante para outro significante, esse é o movimento. Mas é necessária também, a ruptura operada pelo corte. Apenas aponto para possíveis relações entre a linguagem literária e a linguagem do inconsciente. Para aprofundar essa discussão, seria preciso considerar as dimensões Real, Simbólica e Imaginária nos dois campos de conhecimento. Faço essas relações porque me interessa onde nascem as palavras, sejam elas no campo da arte ou no campo da construção de subjetividade. O fato é que, nos dois campos, a palavra opera primeiro diante do impossível e, depois, diante dos outros significantes que vão dar alguma ordem para nossa percepção do mundo.

Para Maurice Blanchot, a escrita literária se dá exatamente na realidade imaginária, nesse “outro de todos os mundos” que o autor denomina de “Fora”, esse território próprio da literatura que visa não representar as coisas, mas apresentá-las na materialidade própria da escrita: o “Fora”, que por ser uma superfície e também uma dobra não se encontra separado do mundo, mas dentro dele. “Dizer que o espaço literário constitui um espaço imaginário significa afirmar que nele tudo é imagem” (LEVY, 2003, p. 27). Assim como a imagem não vem depois do objeto, mas é contemporânea a ele, a literatura se constitui como “o outro de todo o mundo”, sendo o imaginário contemporâneo ao real. Ainda assim, tanto as imagens como a literatura estão num tempo do eterno retorno sobre si mesmas.



Como escrever um gato?

As palavras que moram dentro de outras palavras

Existem aquelas palavras que estão abrigadas dentro de outras, como é o caso da palavra larva alojada na palavra palavra. Assim como oram mora dentro de moram, entro na palavra dentro para lavar a palavra lento. Lentidão é coisa própria da escrita, jeito de desacelerar a língua, de acelerar o alento, para que não vire íngua. A palavra ainda contém em si a palavra ar, a palavra vala e a palavra lavra. O tempo das plantas que respondem vagarosamente aos estímulos do ambiente, ente. Já os bichos, assim como as plantas, habitam a palavra vida, que quando ida, de tão doída, volta desaparecida, parecida. O ar também mora dentro de pare, por isso essa palavra não para, pari. Parir é uma divisão, é visão de meiose, mitose, mito. Nascer é vir a ser. Rir é coisa de ser humano, assim como o ir é o que faz as pernas no compasso no passo. Dentro do corpo está alojado o coração, ação de pulsos e circulação sanguínea. E dentro do coração, entro no mais dentro do pulso, no relógio do braço. Nesse arco, esse barco, esse lago, esse profundo tempo lento.

Escrever para enganar a morte

Organizo imagens e escritas numa mesma caixa. Às imagens, junto escritos, autores, memórias, histórias e ficções. Ideias que se ligam a outras ideias, palavras que puxam outras palavras. Sensações que se ligam a afecções. E, desta maneira, vou construindo um corpo.

Aos poucos, construo as delicadas anatomias das articulações com pó de palavra, ossos, músculos, cartilagens e tendões. É importante que este corpo suporte pesos de diferentes medidas, como o tom confuso de um cabelo da cor dos girassóis.

Dentro do corpo, depois de levantado sobre inúmeros e minúsculos encaixes ósseos e articulares, vou vagarosamente introduzindo os órgãos. Começo pelos olhos que é para ver bem o que olha enquanto opero. Dentro do corpo coloco um arco tenso, envergado, um pouco pela passagem do tempo, um pouco pela matéria da escrita.

Depois de inserido cuidadosamente, pois pulsa e é quente, o coração abre suas próprias pálpebras para o poente. Recolho o vermelho do pôr do Sol para fazer o sangue. Dentro do sangue bombeio ar, até formarem-se os pulmões. O modelo dos pulmões eu tirei das copas das árvores mais altas. As veias mais calibrosas foram tiradas das raízes de uma figueira antiga.

Tenho cuidado especial com o fígado, pois dentro dele tem um líquido chamado bile que pode acabar endurecendo e se transformando em ressentimento se não for bem manejado.

Por isso, tenho pressa para inserir um labirinto dentro do crânio, que se parece muito com as tripas, já que digerem e expelem o resto das operações de processamento.

Coloco também uma bolsa chamada estômago, que se liga ao vazio da boca, que a esta altura já se fez rasgo na pele, que sem eu me dar conta já cobria quase toda a superfície do corpo. Precisei cavar dois buracos para respirar, mais um para guardar o embrião das palavras a serem ditas e outro para guardar as palavras a serem ouvidas. É que ali dentro do ouvido tem uma corda finíssima que tem a função de ressoar os sons esquecidos. Na ponta dessa corda, eu coloquei um pequeno martelo de piano que se liga à raiz da língua e que serve para distinguir os sons graves dos agudos. Outros buracos foram abertos, entre eles os poros, as cavidades de trocas com o ambiente.

Atrás da orelha, eu coloquei um lápis que é para tomar nota das coisas fugidias e também para que possa se esboçar as linhas do destino nas palmas das mãos.

Esse corpo, eu o construo sem rimas, mas com alguma simetria. É que é um corpo novo abrigando coisas antigas. São as minhas próprias memórias que empresto a ele. Transmito a ele um sopro, um arrepio, a capacidade de espantar-se. Empresto a ele alguns sonhos, desses que já sonhei e que tomo nota num caderninho amarelado.

Dou alguns passos para trás para vê-lo por inteiro. Ele avança um passo em minha direção. Eu danço e ele dança. Apresento a ele um espelho e uma pedra. Ele me mostra os cotovelos apontados para o futuro.

Breves encontros

I

Era de manhã, ele acordou, olhou-se no espelho e não se viu, o Josué. Uma revoada de pássaros apressados cruza o Bósphoro e o céu sobre a sua ca-



beça. Um gato desce a viela e um som de piano invade a cena em tom miúdo, como os olhos de Josué. Sobrancelha grossa, barba e bigode e um sotaque indecifrável. O personagem balbucia palavras que não saem de sua boca. Busca a bússola que orienta os passos do desejo, sentado num banco de cimento num cruzamento da cidade antiga. Ele retira do bolso um lance de dados, com a intenção de através de sua sombra lançá-los ao futuro, como os pássaros que não tocam o chão, apenas com suas sombras, sobras de presença. Assim como um bilhete amarelado pelo tempo que anuncia o tão logo, tão logo, fora daqui.

O Orient express segue em direção à Rússia e os espantados móveis da sala observam a criança através da janela de vidro. O acaso oscila e um incêndio na América Latina invade os olhos da autora com fumaça de floresta incendiada. Os olhos da autora borram as palavras do texto, como se escrevesse à tinta. Ela mira-se no espelho evanescente. Olha pela janela e em seguida para as mãos para não perder também a materialidade.

Josué haveria se camuflado em sua própria casa? Buscava onde se escondia o antigo inquilino daquela morada. Pois não havia partido no vapor, não



estava sentado no banco de cimento e um sequer descera a viela.

Uma criança o olhava com o nariz encostado no vidro da janela. Sabia que guardara no bolso um jogo de lados.

Queria mesmo era rachar as palavras, reachar, digo. Pois elas haviam se partido, não num vapor, mas como fósforos que se incendiavam e logo se apagam. São madeira de floresta incendiada e tão logo, tão logo, tão breves os pobres fósforos.



O gato mia e o homem balbucia palavras que não saem de sua boca, olha-se no espelho, retira do bolso uma bússola e olha pela janela. Recolhe os dados que estão sobre os móveis da sala e um bilhete amarelado pelo tempo. Coloca cada objeto cuidadosamente nos bolsos, ajeita a barba e o bigode e diz qualquer coisa num sotaque incompreensível.

Senta-se num banco de cimento num cruzamento da cidade antiga, retira do bolso um espelho, por um breve tempo mira o inquilino no reflexo, tão logo foge para dentro da imagem. Sobra-lhe o fumo e as sobrancelhas grossas.

Acende um cigarro com um palito de fósforo, olha para o canal. Os cantos ecoam das mesquitas em direção à Rússia. Sabe que um lance do acaso jamais abolirá os dados. À beira da paisagem Josué oscila.



Seis são os lados dos dados, Josué, o menino, a autora, os espantados móveis da sala e o espelho. Ou seriam a cidade antiga, o banco de cimento, o fumo, o cruzamento, a bússola e o Bósphoro. Sem falar dos

breves palitos de fósforo, o trem, o vapor e a floresta incendiada. Isso sem falar do tão logo, tão logo, do fora daqui, das coisas que produzem sombra nas palavras e depois se escondem atrás das sobranceiras grossas e partem para dentro do espelho, lugar sem bússola ou bilhete amarelado pelo tempo. Lugar onde se perdeu o antigo inquilino da casa de Josué. Lugar daquilo que vive na sombra dos pássaros que não tocam o chão e, no entanto, habitam a paisagem acostumada.

II



O menino com o nariz encostado no vidro da janela olhava para o homem recém decidido a incendiar uma caixa de fósforos. Carregava, o Josué, um espelho na mão e um lance de lados no rosto. O menino era o dono da bússola que guiava os passos do homem decidido a incendiar os breves fósforos. O menino, via-se no reflexo do espelho, pois também já fora inquilino daquela morada, e olhava pela janela com o nariz encostado



no vidro, como de dentro de um espelho ou da moldura de uma velha fotografia. Ele acompanhava o destino dos fósforos ainda não incendiados. O homem, dono de um sotaque indecifrável e que dizia palavras que não saíam de sua boca, carregava no bolso um velho bilhete amarelado pelo tempo: queime os fósforos, tão logo encontre o velho menino daquela morada. Sentou-se no banco de cimento da cidade antiga, colocou a mão no bolso e encontrou um lance de dados, incendiou o bilhete e incendiou os fósforos. Um vapor e um trem partiram em direção à Rússia. Um som



de gato em tom miúdo invade a cena. O menino acompanhava o pequeno incêndio com os olhos fixados no futuro, como os raios retardados de uma estrela.

III

A autora parte num vapor pelo Bósforo em direção à Rússia. Ainda tem os

olhos borrados pela fumaça do incêndio na América Latina



Por trás dos olhos, conserva um pequeno espelho e uma menina congelada na fotografia. Retira do bolso um cigarro e uma caixa de fósforos. Balbucia palavras que saem da sua boca. Toma nota num bilhete, amarelado pelo vento. Olha para as mãos para não perder a materialidade. Vê um gato cruzar a viela e subir num velho banco de cimento e ouve ao longe as notas miúdas de um piano. Despede-se das Mesquitas acostumadas aos pássaros e da paisagem habituada às vielas. Conserva por trás das sobranceiras



a miragem de um menino com o nariz encostado no vidro da janela e de um homem com os bolsos repletos de palavras reachadas, digo, partidas. Tão logo, um velho inquilino, que por trás das sobranceiras grossas e de seu sotaque indecifrável, balbucia palavras que não saem de sua boca. Que acordou naquela manhã, olhou-se no espelho e não se viu. Uma revoada de pássaros invade a cena.

IV

Recolho de dentro de um espantado móvel da sala um lance de antigos dados amarelados pelo tempo. Olho para eles para não perder a materialidade. Um lance do acaso que oscila à margem do espelho e me olha através do vidro da janela. Reachei, digo, parti, memórias de viagem de um trem que não partiu em direção à Rússia e estava num bilhete tão breve: o fora daqui. Incendeio palitos de fósforos em direção à Lua. Vocação para paragens em cimentos antigos despedaçados pelo tempo. Sons de Mesquitas invadem a cena. Um gato cruza a sala e por trás das sobancelhas cruzo o



Bósphoro num vapor. A neblina de floresta incendiada borra o céu dos pássaros apressados. A paisagem, acostumada com o tempo, acolhe o antigo inquilino daquela morada nos raios retardados de uma estrela. Josué foge para dentro do espelho. Um som miúdo, tão breve, invade a cena.

V

O menino corre em direção à Rússia e olha uma paisagem acostumada. Vê num bilhete antigo seu nome escrito naquela morada. Carrega nos bolsos algumas palavras incendiadas, digo, partidas, como o cimento. Encosta o nariz no vidro da janela do trem e habita aquela morada. Dos pássaros, bússolas e relógios partidos sabe que o acaso jamais abolirá os dados, digo, lados, daqueles móveis que cruzam o Bósphoro um pouco espantados com o susto da mobilidade. Mira-se num pequeno espelho que reflete a paisa-



gem, vê um gato e um homem descendo a viela. Vê a fumaça do vapor e a floresta incendiada.

VI

Um menino e um homem se encontram num banco de cimento da cidade antiga. O Josué havia se perdido em sua morada. O menino trazia consigo, no bolso, uma bússola e um espelho. Ambos miravam o Bósphoro e uma paisagem incendiada. O homem retira do bolso uma caixa de fósforos e um bilhete amarelado pelo vento. O menino mira-se no espelho e vislumbra antigos traços de sua morada. Um som de trem invade a cena e os pássaros parecem acostumados. Uma breve mulher acende um cigarro por trás do vapor. O canal é um porto de partidas, ela vê um menino com o nariz encostado no vidro da janela, lembra-se da Lua e de uma velha fotografia, carrega no bolso um lance de dados, sombras que não tocam o chão e um pouco de acaso.

Desço a viela da cidade antiga, cruzo com um gato e imagino um trem, partindo, tão logo, em direção à América Latina. Olho para as mãos para não



perder a materialidade. Deslizo os dedos sobre as teclas de um piano e imagino viagens não realizadas nos mínimos detalhes.

Breves encontros foi criado a partir de uma série de exercícios propostos durante a disciplina "Formas de Narrar", sob orientação da professora Dra. Marta Lúcia Pereira Martins, durante o segundo semestre de 2020. O gato é o Assunção, as sobancelhas grossas são da Marta e minhas, o menino, com o nariz encostado no vidro, é uma fotografia de Vivian Maier e o incêndio ocorreu no Museu Nacional, em 2018.

Fontes: <http://www.vivianmaier.com/>

<http://www.bandnewsfmrio.com.br/editorias-detalhes/incendio-no-museu-nacional-repercutemundialm>

Parte esquece parte lembra

Parte esquece, Parte lembra consiste num jogo de palavras construído com pequenas peças compradas em museus de azulejo. Algumas já foram parte de construções, outras, fora de linha, servem como escassas peças de reposição. O primeiro momento do trabalho foi realizado em 2018, e se apresentava como um jogo de palavras soltas, que podiam ser empilhadas e ordenadas de várias maneiras dentro de sua própria lógica, remetendo a uma espécie de jogo da memória.

Em 2021, tive contato com a obra do escritor, filósofo e educador argentino Carlos Skliar, em especial com os livros *Experiências com a palavra: Notas sobre linguagem e diferença* e *Desobedecer a linguagem: educar*¹.

A partir dos efeitos desse encontro, a obra se abriu para novas possibilidades, apresentando-me uma nova versão do que já parecia resolvido. E não era mais possível interromper o que acontecia de maneira tão espontânea.

1. SKLIAR, Carlos. **Desobedecer a linguagem: educar**; Tradução Giane Lessa. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (Coleção Educação: Experiência e Sentido / coordenadores Jorge Larrosa, Walter Kohan).

SKLIAR, Carlos. **Experiências com a palavra: Notas sobre a linguagem e diferença**. Rio de Janeiro. WAK editora, 2012.

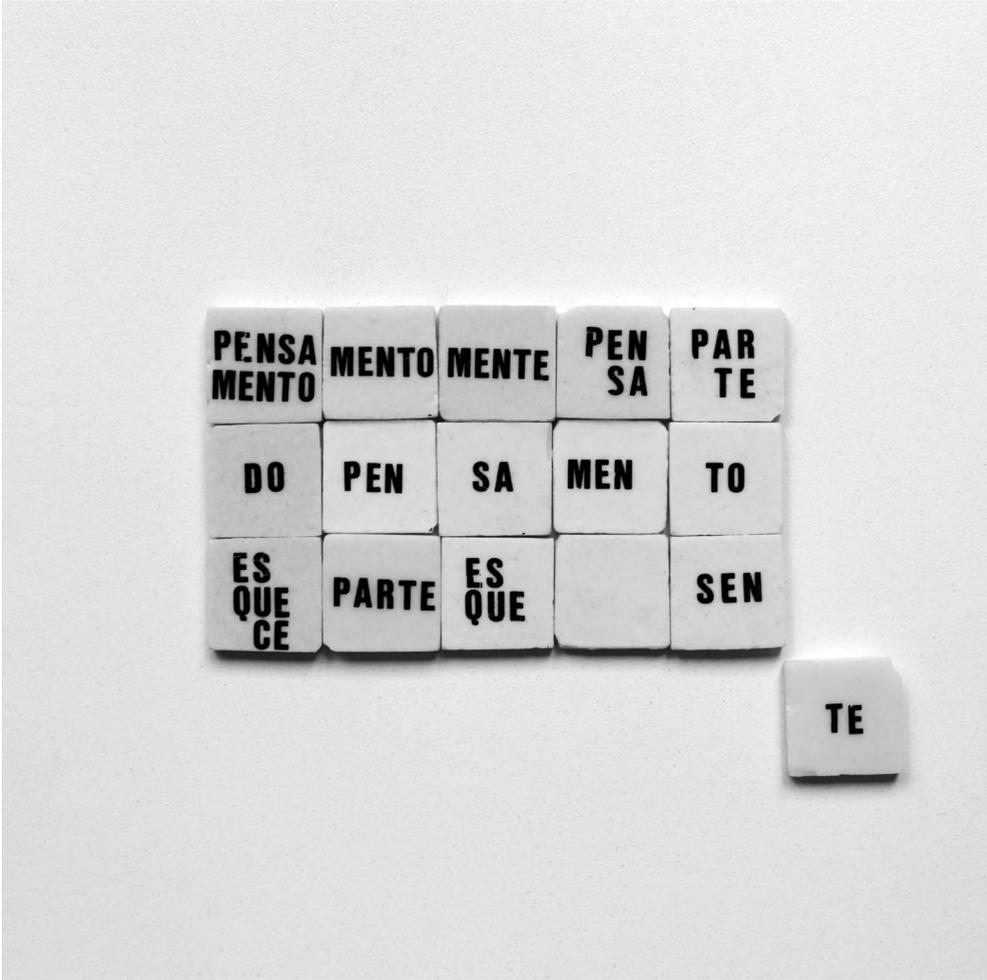
Com os cacos de palavras nas mãos, a palavra *pensamento* foi entrando nos vãos, abrindo as fendas, transbordando nas margens e se infiltrando no trabalho como “na forma disforme que assume nossa língua e nossa vida para poder ser narrada” (SKLIAR, 2012, p. 79). O novo jogo, agora, tinha além do esquecimento, da lembrança e também de seus brancos, a palavra pensamento, que vira cimento, que também parte. Que sente e que se transmuta em pensamento mente, mento, sendo esquece, sendo parte.

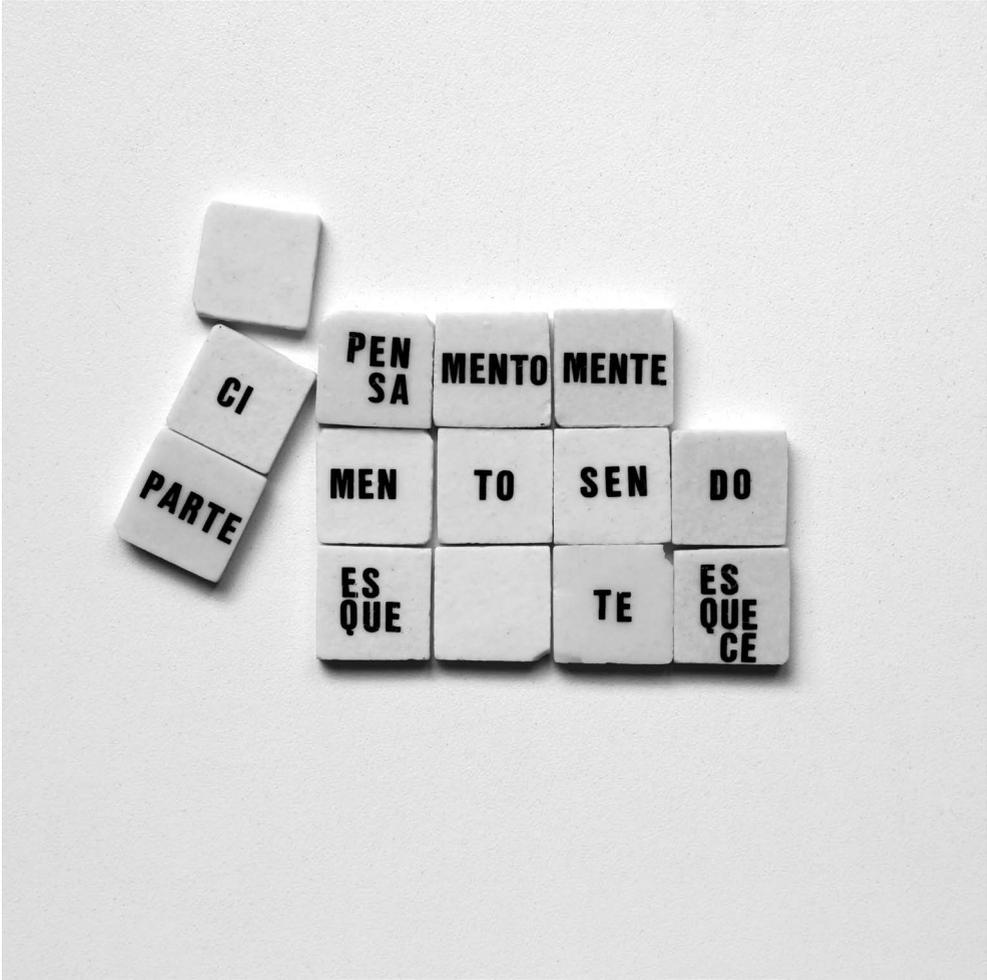
Hoje, a série *Parte esquece parte lembra* é uma proposta em constante rearranjo, aberta, movente, que absorve, em sua estrutura, palavras ou parte delas, fruto dos encontros com obras de outros artistas e experiências vividas.

Afeto significa ser tocado por algo que modifica e, neste processo, é o afeto como procedimento que vai reordenando as possibilidades do trabalho, enquanto texto, imagem e materialidade.

Desencontrar as palavras e reencontrá-las num jogo onde as coisas se ligam por um mínimo traço e constroem novas cadeias de significação. Levando em conta que o que sobra é sempre um resíduo e que a memória é algo que está em constante movimento. Aquilo que fica do entrevisto, entre ouvido, palavra e esquecimento.









3. MEMÓRIA DO FUTURO

Uma imagem de guerra

Na peça *Wielopoli Wielopoli* (1980), o encenador polonês Tadeusz Kantor (1915-1990) recria memórias da sua infância. Em seu *Teatro da Morte*, Kantor constrói fortes imagens mnemônicas capazes de concentrar vários tempos distintos. As memórias de seu quarto de criança, de sua família e de personagens da cidade onde nasceu, Wielopoli, os batalhões nas ruas durante a Primeira Guerra e referências ao holocausto.

No *Teatro da Morte* de Kantor, a presença dos objetos é igualada à presença dos atores. Muitas vezes é o boneco que espelha o vivo e o ator vivo é que espelha a morte. Além da quase abolição da palavra falada, a busca pela quebra na representação e as consequentes aproximações com a realidade¹.

O artista, que atravessou as vanguardas do século XX produzindo happenings, pintura e teatro, também teve a vivência das duas grandes guerras. Interessa-me, em *Wielopoli Wielopoli*, a maneira como Kantor trabalha os retornos da memória sobre si mesma.

1. Em 1975, aconteceu a estreia de *A classe morta* – uma produção que se tornaria lendária, e que inauguraria a fase de sua produção chamada de “Teatro da Morte”. A explicação teórica de sua ideia pode ser encontrada no “Manifesto do Teatro da Morte”, escrito no mesmo período. Para o artista, foi o início do teatro da memória. Tadeusz Kantor descreveu seu trabalho artístico como uma “grande e perigosa jornada ao desconhecido”. *Wielopoli, Wielopoli* (1980) é o segundo trabalho da série, seguido da performance *Deixem os artistas morrerem* (1985). Em 1988, faz um retorno à sua produção sobre a guerra com *Eu nunca voltarei* e o *Retorno de Ulisses*. Em 1989, começa a trabalhar na peça *Hoje é meu aniversário*, mas falece antes da estreia, que se dá em 1991. Fonte: <https://www.cricoteka.pl/pl/1988-1990/>. Acessado em 14/06/2022.

Recorto uma pequena cena, logo no início do espetáculo, registrada aos 9'57" na filmagem realizada em 1984, por Stanisław Zajączkowski, para a televisão. ²

À esquerda do palco, um boneco morto sobre a cama e, ao seu lado, um padre. Do lado direito, um grupo de soldados pálidos e esverdeados seguram suas armas em posição de descanso. Abre-se a porta central ao fundo do palco, por onde entra uma mulher vestida de preto, com gestos duros e militares, empurrando uma grande câmera cênica de fole sobre um tripé. Posiciona a câmera no centro do palco e olha pelo visor. Espanta o padre que está em cena. Dirige-se ao morto e começa a limpá-lo com um pano, iniciando pelas botinas, passando pelos tornozelos e chegando até o rosto. Torce e descarta o pano sujo. Volta para a câmera e olha pelo visor. Dirige-se novamente para a cama e, com a ajuda do diretor, que está em cena, como mais um objeto, vira o colchão giratório onde, na parte de baixo, está deitado o ator, que agora ocupa o lugar do boneco. Seus gestos, sempre secos, também regem o volume da música religiosa da cena. A fotógrafa está fazendo um retrato do morto e ajeita seu corpo para a foto. Um grupo entra em cena, personagens do velório. Um retrato da família com o morto e eles também são espantados pela personagem, que agora marcha para apontar sua câmera para o grupo de soldados esverdeados. Arruma-os com gestos que não os tocam e volta para a câmera, que se transforma em uma metralhadora. Sons de disparos invadem a cena, a fotógrafa ri alto enquanto dispara. Recolhe sua "arma" e sai de cena.

Os personagens da peça são baseados em parentes e vizinhos do encenador na pequena comunidade polonesa de Wielopoli. A mulher que se move com a câmera, como

2. A filmagem está disponível no Youtube e pode ser acessada através do link: <https://youtu.be/8wsAfotRhbc>. Acessado em 04/07/2022.



Fig. 23
Registro do espetáculo
Wielopoli, Wielopoli,
Leszek Dzedziz,
1983.

se fosse uma extensão de seu próprio corpo, é baseada na história de uma vizinha que ficou viúva do fotógrafo da região e que precisou assumir o ofício do marido morto na guerra³.

Morte e vida jogam entre si, uma iluminando a outra. Na cena da cama giratória, morte e vida giram intercaladas, como se uma fosse o verso da outra, dando a ver a presença do duplo, tão característica na linguagem do encenador. A mesma oposição aparece entre a câmera, que serve para eternizar um instante, e que se transforma em metralhadora, objeto que extermina o referente.

3. Fonte fig. 23 https://artsandculture.google.com/asset/_/Aw-GR3X9kKzGv1A. Acessado em 02/02/2022.

O uso de fotografias antigas é um importante instrumento na construção de *Wielopoli, Wielopoli*. Entre elas, uma fotografia de 1914, de um grupo de soldados, um dia antes da partida para o front, onde figura o próprio pai de Kantor, Marian Kantor, que nunca voltou para casa.⁴



Fig. 24
Pai de Tadeusz Kantor, na frente à esquerda, e grupo de soldados, antes da partida para a Primeira Guerra Mundial, Polônia, 1914.

Os soldados da fotografia já estão mortos antes de serem metralhados na cena. E tornam a ser metralhados repetidamente. Repetição e memória giram sobre si mesmas. Todos estão mortos e, no entanto, serão mortos novamente.

Se a fotografia provoca a ilusão de eternidade do instante, “única maneira de matar a morte” (COCTEAU *apud* ITURBIDE, 2006, p. 188) e comprova que alguém viu o referente, o “isso foi” (BARTHES, 1984, p.118), que tipo de efeito é provocado ao sobrepor os disparos da câmera e da me-

4. A história da fotografia onde figura Marian Kantor é citada no artigo **Tadeusz Kantor e a imagem mnemônica: retratos do Século XX**. Maria de Fátima Souza Moretti e Igor Gomes Faria. in. Revista Landa. Vol.7 N.2. 2019. UFSC. Fonte: <http://phlit.org/press/?articlerevue=tadeusz-kantor-les-faux-souvenirs-duspectateur%3E> Acessado em 02/02/22.

tralhadora num único gesto?⁵ O diretor aproxima o objeto metralhadora, aquele que mata o referente, ao objeto câmera, que tenta sustentar a vida na imagem – novamente, a ambiguidade entre vida e morte.

A repetição é uma das características do teatro de Kantor, assim como a sobreposição de tempos mnemônicos. Na cena anterior à do velório, na qual se representa o casamento de seus pais, seu pai repete a palavra noite - que, em polonês, é também uma palavra para a morte - e a sua mãe tem o vestido retalhado por balas. Como num disco riscado, onde a agulha pula de volta ao mesmo ponto, Kantor aglutina tempos distintos num único traço.

Para reconstruir as memórias da infância (essa é a ideia principal do espetáculo) não é necessário “escrever” o enredo de acordo com os padrões que conhecemos da literatura, um enredo baseado na ideia de continuidade. ACHO QUE ISSO É FALSO. Na memória de uma criança, apenas uma característica de situações, personagens, eventos, lugares e momentos no tempo é sempre preservada. (...) Toda a memória da vida de uma pessoa é marcada para mim por uma única palavra, um único traço. (KANTOR, 1984, in. site Cricot 2).

Kantor repete o ato de matar o próprio pai e o grupo de soldados, ao mesmo tempo que denuncia o horror da guerra.

No decorrer da peça, a estrutura das memórias vai se mesclando com narrações bíblicas, com referências ao catolicismo e ao judaísmo. “O destino de seus parentes e amigos mortos se entrelaçava com as figuras e acontecimentos da

5. A representação se complexifica pela característica própria da linguagem teatral, que é sua evanescência, pois o teatro acontece num local e data definidos e depois se acaba, sendo que a única maneira de acessar a obra posteriormente é através da própria fotografia, de registros em vídeo ou escritos.

Bíblia, que completavam as memórias do passado.” (HALCZAK, n.p., tradução da autora).⁶ O encenador considera os rituais da igreja como um grande teatro e utiliza as narrativas bíblicas como ferramenta para completar as lembranças que lhe faltam.

Esse tempo de memórias sobrepostas, colocadas em ato pelo encenador através de um sofisticado jogo de repetição, que inevitavelmente leva à diferença, ganha uma universalidade quando apresentada ao público, ou quando vista hoje, através do vídeo, tocando, de certa forma, na memória de todos nós. Já que ao falar de si, a partir do seu pequeno quarto de infância e da realidade de sua pequena vila, Tadeusz também denuncia e cria novas memórias da guerra. A guerra, que nunca parou de acontecer. E, talvez, a potência de suas encenações aconteça por possuírem um dos pés apoiado no indizível do *Real*.

6. <https://www.cricoteka.pl/pl/cricot-2-theatre/>. Section prepared by: Anna Halczak. Acessado em 02/02/2022.

Mensagens de ligações perdidas são os desencontros de mensagens de ligações perdidas é sobre o que está nas entrelinhas, entre ouvidos e parte da história. entrevistados. É o hiato entre uma imagem e outra.

É quando não entendemos algo por completo São pedaços de coisas encontradas com pedaços de coisas desconstruídas e outras coisas chave de leitura. inteiras.

É quando você esquece o telefone no silencioso e uma pessoa importante É sobre alguém que morreu e sobre alguém que nasceu. É a graça do corpo, quando ele se dobra.

É quando você lembra de uma coisa por conta de outra.

Olha isso junto comigo?

São história de viagens que aconteceram junto com histórias Fui a viagem lado a lado enquanto eu tiro as minhas mãos de dentro de você?

É sobre reencontrar, depois de perdido, o sentido. Sobre atualizar o passado Talvez seja sobre saudade, talvez seja mais um giro em devir e movimento. torno do vazio.

É a travessia de um arquivo de fotografias, feitas em diversas épocas e lugares, ao longo de mais de Talvez seja sobre o talvez. 20 anos, em três continentes.

É sobre aquilo que se repete, como acontece nos sonhos, que se faz entre

Sobre aquelas imagens que não encontraram lugar na edição final dos trabalhos realizados, mas que ficaram à espera de uma redenção. condensações e deslocamentos. Essa é a lógica, a do inconsciente. Que, em seus

Aos poucos fui reunindo, numa mesma pasta, as imagens que desarranjadas não dão algum sentido ou traço ao que aparenta ser definitivo. mim, o procedimento é esse.

Sobre o tempo retido dentro da fotografia e seus retornos.

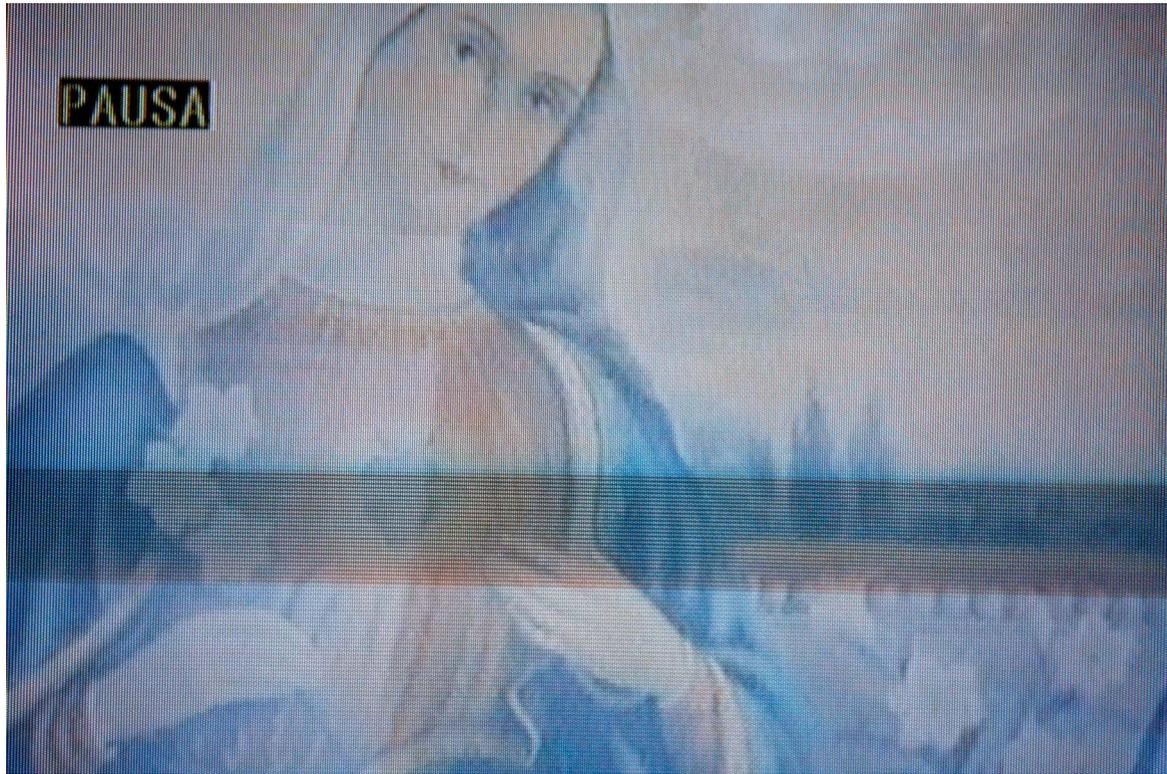
Existe em todas elas um traço, uma vizinhança. Notícias de algo que me escapa. Mas que ao juntá-las, posso construir alguma história possível. São narrativas abertas. Posso recombina-las infinitamente Sob o tempo e lento das palavras. Esse é o exercício.

Sobre aquilo que se espraia em anacronismos.

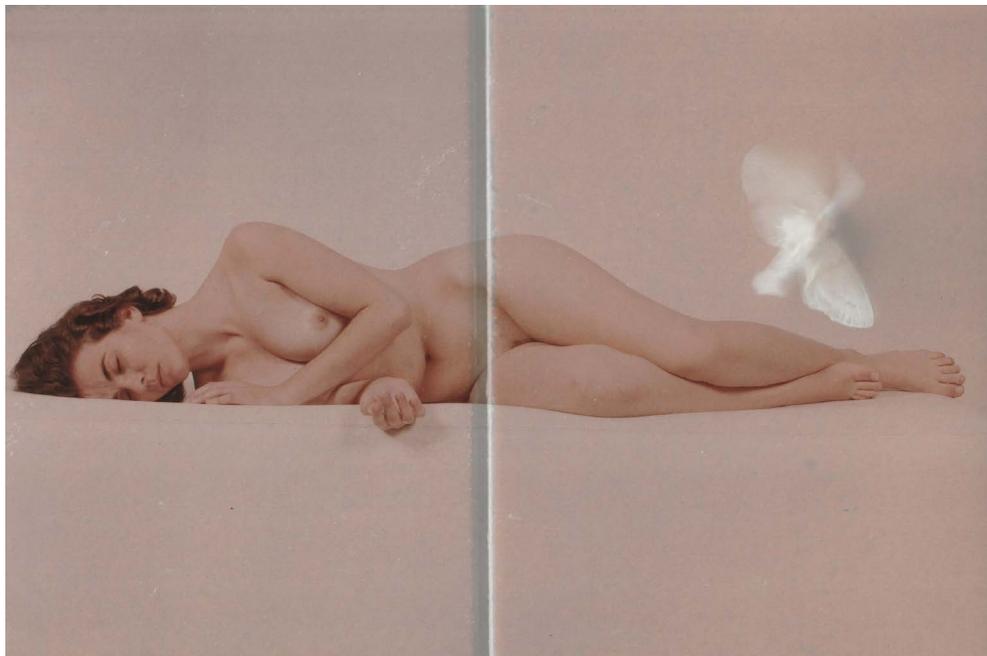
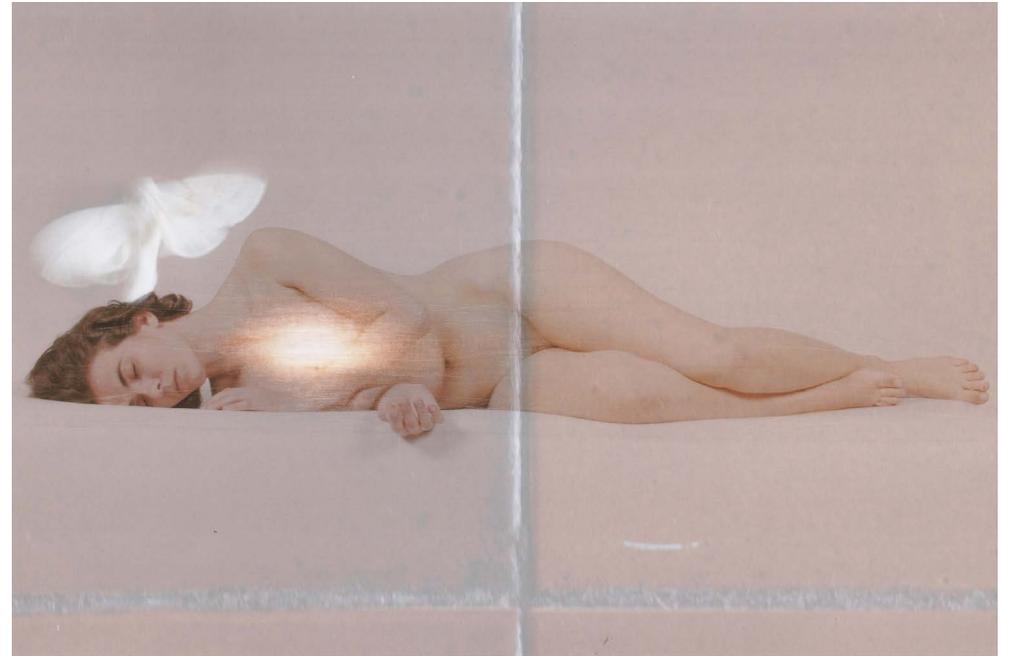






















Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Trad. Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012. – (Coleção Bienal).

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **Falar, não é ver in. A conversa infinita – a palavra plural**. São Paulo: Editora Escuta, 2010.

CENTANNI, M.; MAZZUCCO, K. **Il teatro della morte: Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas**, Tavola 42. Engramma, n. 2, ott. 2000. Disponível em http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2637#english%20version Acessado em 09/01/2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima**. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba: Ed. Medusa, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998 (Coleção TRANS).

DUNKER, Christian. Teoria do luto em psicanálise. **Revista PsicoFAE. Pluralidades em Saúde Mental**, Curitiba, v.8, n.2, p.28-42, jul./dez. 2019.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação**. São Paulo: Hóccitec, 2000.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Textos: Maria Rita Kehl, Modesto Carone, Urania Tourinho Peres. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

ITURBIDE, Graciela. **Eyes to fly with: portraits, self portraits and other photographs / Graciela Iturbide**. Interview by Fabienne Bradu; foreword by Alejandro Castellanos. University of Texas Press, 2006.

KANTOR, Tadeusz. 10. **Recapitulação**. Trad. Ângela Leite Lopes. In. Folhetim. Teatro do Pequeno Gesto. p.9. Janeiro de 1988. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/portfolio/detail/461/> Acessado em 25/01/2021

KANTOR, Tadeusz. **Wielopole, Wielopole**. Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1990.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 7: a ética da psicanálise**; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller [versão brasileira Antônio Quinet]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008a.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008b.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In J. Lacan, **Escritos** (pp.96-103). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.

LEPOUJADE, David. **Potências do Tempo**. Trad. Hortência Santos. Lencastre. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

LEVY, Tatiana Salem. **A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2003 - (Conexões; 19)

LIMA. **Ninfas** (resenha), In Em tese, v.19, n2. – Belo Horizonte, 2013.

MAKOWIECKY, Sandra. **Janelas Múltiplas, janelas do olho, espírito da alma, espelho do mundo**, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 260, 2017, Campinas. *Anais do 26o Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. P. 2056-2083.

NÁSIO, J.-D. **5 Lições sobre a Teoria de Jacques Lacan: inconsciente, fantasia, corpo, gozo, objeto “a”**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In **O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).

ROUDINESCO, Elizabeth, PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**; Tradução Vera Ribeiro; Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SKLIAR, Carlos. **Desobedecer a linguagem: Educar**: Tradução Giane Lessa – 1ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. – (Coleção Educação: Experiência e Sentido / Coordenadores Jorge Larrosa, Walter Kohan).

SKLIAR, Carlos. **Experiências com a palavra: Notas sobre a linguagem e diferença**. Rio de Janeiro: WAK editora, 2012.

SOUZA, Maria de Fátima; FARIA, Igor Gomes. Tadeusz Kantor e a imagem mnemônica: retratos do Século XX. Artigo in. *Revista Landa*. Vol.7 N.2. 2019. UFSC.

Vídeo:

WENDERS, Wim. **Pina**. Berlin: Neue Road Movies, 2011.

Sites:

<https://www.cricoteka.pl/pl/cricot-2-theatre/>

<http://www.pequenogesto.com.br/portfolio/detail/461/>

<https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilder-atlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>

Links:

Café Müller, 1978: <https://www.youtube.com/watch?v=W-Zd2SkydIXA&t=345s>

Café Müller, 2008: <https://www.youtube.com/watch?v=jFW-tVu5W3gs>

Wielopoli, Wielopoli, 1984. Tadeusz Kantor: <https://www.youtube.com/watch?v=8wsAfotRhbc>

Índice de imagens

Fig. 01 - Graciela Iturbide, *La muerte en el cementerio*, Dolores Hidalgo, México, 1978. p. 20.

Fig. 02 - Graciela Iturbide, *Pájaros I*, Dolores Hidalgo, México, 1978. p. 21.

Fig. 03 - Graciela Iturbide, *Novia muerte*, Chalma, México, 1984. p. 21.

Fig. 04 - Elenize Dezgeniski, *Areia* (caixa de desaparecimento), caixa de papelão e areia, 6x6x2 cm. Registro do início do processo, 2016. p. 32.

Fig.05 - Elenize Dezgeniski, *Chave* (caixa de desaparecimento), imagem gravada por contato. Caixa de papelão e papel fotográfico, 6x6x2 cm, registro do processo, 2020. p. 32.

Fig 06 - Elenize Dezgeniski, *Vela*, registro da Impressão por contato, 6x6x2 cm, 2021. p. 35.

Fig.07 - Elenize Dezgeniski, *Vela*, registro do desaparecimento da imagem após exposição à luz. 6x6x2 cm, 2021. p. 36.

Fig.08 - Elenize Dezgeniski, *Vela*, (detalhe) caixa fechada, 6x6x2 cm, 2021. p. 37.

Fig. 09 - Elenize Dezgeniski, *Pausa* (fotografia digital de frame de vídeo), 2007. Arquivo da autora. p. 43.

Fig. 10 e 11 - Elenize Dezgeniski, *Móbile Pausa*, fotografias digitais de frame de vídeo, 3x4cm. Registro da montagem em monóculos para a exposição *Táticas para Trocas e Atravessamentos*, Galeria do Sistema FIEP, Curitiba, 2015. pgs. 44 e 46.

Fig. 12 - Elenize Dezgeniski, *Mancha*, fotografia digital 20x30 cm, 2022. p. 55.

Fig. 13 - Pina Bausch, Wim Wenders, *Pina* (frame do filme), 2011. p. 57.

Fig. 14 - Pina Bausch, Wim Wenders, *Pina* (frame do filme), 2011. p. 57.

Fig. 15 - Prancha 42, *Atlas Mnemosyne*, Warburg Institute, Londres. p. 59.

Fig. 16 - Detalhe Prancha 42 (42.14), *Lamentação sobre o Cristo morto*, Donatello – Atlas Mnemosyne, Warburg Institute, Londres. p. 61.

Fig. 17 – Prancha, frames *Café Müller*, montagem da autora, 2021. p. 63.

Fig. 18 - Pina Bausch e Malou Airaud, *Café Müller* (frame), 1978. p.64.

Fig. 19 - Jan Minarik, Dominique Mercy, Jean Laurent Sasporte e Nazareth Panadero, *Pina* (frame do filme), Wim Wenders, 2011. p. 65.

Fig. 20 - *Banda de Moébius*, fotografia da autora. p. 67.

Fig. 21 - Malou Airaud - *Café Müller* (frame), 1978. p.69.

Fig. 22 - Helena Pikon - *Pina* (frame do filme), Wim Wenders, 2011. p. 69.

Fig. 23 - Registro do espetáculo *Wielopoli, Wielopoli*, Leszek Dziedziv, 1983. p. 128.

Fig. 24 - Pai de Tadeusz Kantor e grupo de soldados, antes da partida para a Primeira Guerra Mundial, Polônia, 1914. p. 129.

Índice de obras



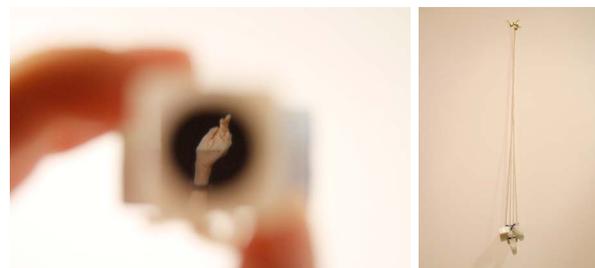
Vela, (detalhe) caixa preta de papelão. Dentro da caixa, impressão por contato em papel fotográfico sem o uso do fixador 6x6x2 cm, Elenize Dezgeniski, 2021. Capa.



Lembra, intervenção em caco de demolição do Hospital Psiquiátrico Bom Retiro em Curitiba, recolhido em 2017. Fotografia 10x15cm, Elenize Dezgeniski, 2022. P. 08.



invisível cuidado, é um aviso e um lembrete. A frase é colocada no meio do papel e também no centro de espelhos. Sempre em letras miúdas, sempre na moldura. É a reivindicação de um espaço limite, onde transitam as delicadas, e por vezes avassaladoras, relações entre o eu e o tu. Elenize Dezgeniski, 2018 – 2021. P. 41.



Móbile Pausa, fotografias digitais de frames de vídeo, 3x4cm. Registros da montagem em monóculos para a exposição *Táticas para Trocas e Atravessamentos*, Galeria do Sistema FIEP, Curitiba, Elenize Dezgeniski, 2015. P. 46 e 47.



Mancha, fotografia digital, 20x30cm, Elenize Dezgeniski, 2022. P. 57.



Pássaro tempo, Banda de Moébius, fotografia digital 15x21cm, Elenize Dezgeniski, 2021. P. 73.

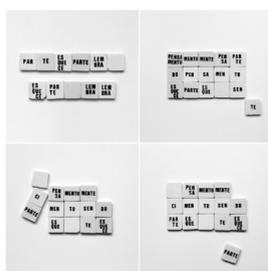


Tempo dentro, (série) fotografia digital, Elenize Dezgeniski, 2021. P. 77 à 79.

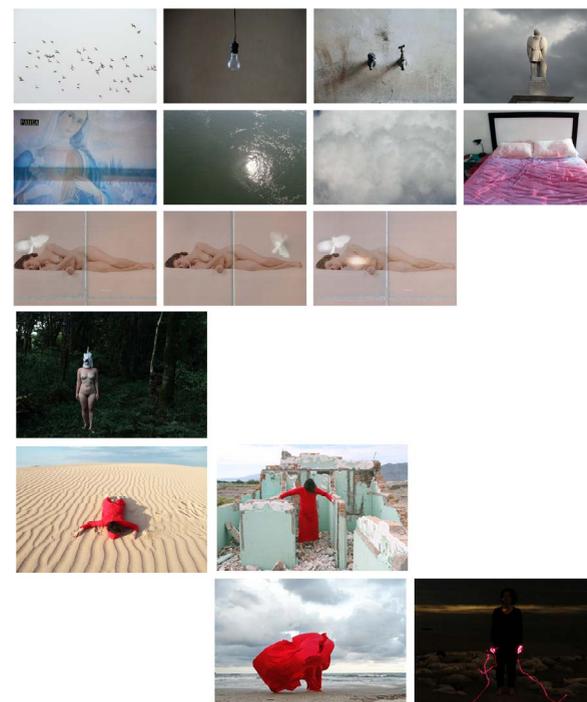
Hoje despertei às 4 da manhã, eu havia amarelecido, mas o dia não havia. Eu tinha uma palavra na boca do entonaço, uma letra desconhecida na palma da pé e outra escondida no solo da mão. Essas as palavras do meu tempo que me amoleciam.



Pode palavra ou o beco das palavras no labirinto dos miolos, postais. Elenize Dezgeniski, 2021. Trabalho realizado para a publicação *A4 é um A4 em qualquer lugar*. Organização Regina Melim. P. 82 à 94.



Parte esquece parte lembra, intervenção em ladrilhos, série fotografia, 20x20 cm, Elenize Dezgeniski, 2022. Trabalho realizados para a publicação *Audioteca Anecóica*. Organização Raquel Stolf. P. 118 à 124.



Mensagens de ligações perdidas, série fotografia digital, edição dissertação, Elenize Dezgeniski, 2022. P. 137 à 158.



Peças de reposição, fotografia da série. Impressões sobre pastilhas de azulejo, 2018 - 2020. Dimensão 4x4 cm. P. 174.

Agradecimentos

Marta Martins, minha orientadora, agradeço por ter aceitado fazer essa travessia junto comigo. Raquel Stolf e Milla Jung, integrantes da banca, pelos olhares, escutas e inspirações.

Sandra Maria Correia Favero e Beatriz Avila Vasconcelos, que aceitaram integrar a suplência da banca. Camila Macedo, pela revisão, Mariana Sanchez, pela tradução do resumo e Vivaldo Vieira Neto, pela diagramação.

Minha mãe, Elenita, pelo amor e incentivo, que faz toda a diferença, e, meu pai, Vicente, pelo apoio e pela fotografia. Minhas sobrinhas, Laura, Elena e Caterina e aos que vieram antes, Anice, Victor e Olinda.

Débora Zanatta, minha esposa, pelo amor e cumplicidade.

Aos amigxs Lidia Ueta, Luana Navarro, Ligia Maria Durski e Diego Marchioro. Fernando de Proença, pelas “palavras que não saem da minha boca” e pelas fotos do gato Assunção.

Angela Dal Vesco Nery, que escutou o que eu conseguia dizer sobre esse trabalho. Carlos Ferro, Cyntia Werner, Elke Siedler e Isabele Orengo, pelas interlocuções e apoios.

Silvana Macedo, Regina Melim, Luana Wedekin, Sandra Makowiecky e Danielle Rocha Benício, professoras do CE-ART PPGAV/UDESC.

Aos colegas, ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais CEART PPGAV/UDESC e à FAPESC, pela Bolsa de Pesquisa.



