

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Janete Vilela Fonseca

**Corpo em Movimento e Gravura:  
em busca de um contato sutil e consciente para a produção poética**

Belo Horizonte

2015

Janete Vilela Fonseca

**Corpo em Movimento e Gravura:  
Em busca de um contato sutil e consciente para a produção poética**

Trabalho apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, sob a orientação da Professora Patricia Franca-Huchet.

Belo Horizonte

2015

Agradeço a quem se deixa tocar

## **Resumo**

Esta pesquisa-ação baseia-se nos conceitos corpo, movimento e gravura, desenvolvida através da prática em artes visuais permeada pela dança contemporânea e pelo Método Feldenkrais. Existem conceitos comuns às diversas formas de fazer arte, os quais, além da possibilidade de serem trabalhados pelo sentido que carregam, podem ter o entendimento a seu respeito ampliado através dos pontos nos quais se tocam. O movimento é o principal conceito tratado, considerando a experiência nas Artes Visuais e nos estudos do movimento do corpo em relação a ele mesmo e a outros corpos. A gravura entra em pauta como objeto e metodologia de trabalho, intermediando um contato que é ao mesmo tempo direto e sutil, considerando a intimidade do toque, a efemeridade do gesto e as sensações.

**Palavras-chave:** corpo, movimento, gravura, pele, contato e consciência.

## Índice

Introdução.....	7
Parte 1 – O corpo como objeto de estudo.....	14
Corpo em movimento.....	19
Parte 2 – O corpo-matriz e a experiência com o outro.....	25
A minha pele.....	25
A pele do outro.....	33
A pele das coisas - Vídeos.....	42
Considerações Finais.....	48
O que fazer com este corpo hoje?	
Referências.....	50

*O corpo é individual  
e, ao mesmo tempo, o que nos aproxima do outro  
e nos faz ser parte de algo maior,  
feito de várias complexidades.*

*Como se faz o corpo e o que fazer com ele?*

*Interessa-me o corpo marcado,  
singularizado pela experiência cotidiana.  
Feito de contornos, massas,  
detalhes e ausências.*

*O corpo que se relaciona.*

## Introdução

“A criação formal jorra do movimento, ela é em si movimento fixado e é percebida pelo movimento.”

(LANCRI, p.30)<sup>1</sup>

As artes visuais sempre foram um lugar de muito interesse tanto prático quanto teórico para mim. A materialidade dos meios de construção da imagem, desde a pintura em tecido até o desenho/gravura com papel carbono, foram experiências vivenciadas no contato com a percepção artística. Outro ponto é a questão essencial do desenho da figura humana levando em conta a percepção do próprio corpo durante o processo de criação, assunto desdobrado através de uma pesquisa-ação baseada nos conceitos corpo, movimento e gravura.

Como o processo artístico está sempre se retroalimentando, o desenho e a percepção do corpo me levaram às ações performáticas através do contato com o teatro de animação, que estimulou a performance *Colar Elisabetano*<sup>2</sup>, realizada entre 2008 e 2011. Esta ação surgiu da proposta de resignificação de um objeto comum em relação ao corpo do *performer/manipulador*, recontextualizando seu modo de usar, sua utilidade e com isso suscitar o estranhamento, por meio

---

<sup>1</sup> IN: BRITES, Blana;TESLER, Elida. O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. da UFRGS: UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2002.

<sup>2</sup> A ação aconteceu novamente como *flash-mob* no FIT BH-2010 e em outras mostras independentes na mesma cidade.

de situações absurdas em relação ao comportamento cotidiano. Outras performances se seguiram ao Colar Elisabetano, como a ação *Mesa sobre Terra*<sup>3</sup>, realizada em 2010 na residência artística EmComodo. Essa ação conjuga o trabalho com a materialidade da cerâmica crua em processo de dissolução com a água através da intervenção humana.

Em seguida, o desenho e a performance, unidos à dança contemporânea – um espaço que condiz com aspirações e possibilidades físicas desejadas – pois baseia-se nos conceitos da coordenação motora, respeitando as particularidades físicas de cada artista –, levaram a prática artística a uma vertente interdisciplinar.

Existem diversas classificações para as áreas artísticas ou *medias* (CLÜVER, 2006): artes visuais, música, dança, cinema, teatro etc. Dentro de cada área existem subáreas ou *inter medias* (CLÜVER, 2006). Por exemplo, na área da Dança podemos citar a dança clássica, a dança flamenca, o contato improvisação etc. Dentro das Artes Visuais: a pintura, a escultura, a performance, a intervenção urbana etc. A cada interseção feita entre uma área e outra criam-se novas definições, como a vídeo-dança, a dança-teatro, a instalação sonora etc. Segundo Hissa (2006), “O “interdisciplinar” representa o momento de reflexão sobre a fragilidade do conhecimento disciplinar e sobre a

---

<sup>3</sup> Participamos da Bienal Zero da UFMG em 2010 com a apresentação do vídeo da realização da ação “Mesa sobre Terra”.

necessidade de desenvolvimento dos espaços de transição entre as disciplinas. O “interdisciplinar” significa o instante de ponderação sobre o que é comum entre duas ou mais disciplinas.” (p.262)

Desse modo, meu interesse pela figura humana e pelas possibilidades de movimento ampliou-se através das experimentações sensoriais e somáticas, que me influenciaram muito no sentido da relação com o outro. Lygia Clark, com suas reflexões e experimentações sensoriais, e Moshé Feldenkrais, através da leitura e do exercício do seu método, são importantes referências, pois minha prática artística está vinculada ao estudo do corpo e da consciência. É de grande interesse o movimento humano de autotransformação, levando em conta a anatomia e as possíveis metáforas em outras espécies de matéria.

Nas performances anteriores, minha atuação relacional era baseada no estranhamento entre propositor e espectador. Atualmente, prefiro a negociação entre as partes: a permissão da pessoa com quem vou me relacionar artisticamente se tornou necessária. Pois, hoje me interessa um lugar mais íntimo, acessado pelo (con)tato. Esse contato se dá através da impressão da pele utilizando cola branca – espalhada na pele da pessoa, depois de seca formando uma película transparente, que evidencia marcas, cicatrizes, o desenho da pele próximo do invisível. Esses fragmentos se tornam proposições plásticas e objeto para imagens fotográficas e videográficas, os quais serão apresentados em seguida juntamente com as reflexões que estimularam a criação desses objetos e

de outros como os desenhos anatômicos e escrita a descritivo-poética. Fragmentos desta podem ser vistos no início de cada capítulo.



Da série *Peles*, cola branca sobre pele, trabalho em processo desde 2014. Foto: Daniela Eugênia

*Por que cavar esse corpo?  
Corpo-Pensamento em camadas.  
A carne se abre.  
As camadas aprofundam um ponto de dor.  
Texturas se sobrepõem.  
Abri-las em camadas para descobrir exatamente sobre aquele ponto de dor,  
que irradia das costas sufocando o peito.  
Corpo atravessado.  
De onde vem esse incômodo?  
Um ponto de dor bem próximo do centro.  
O que mostrar através dessa abertura?  
Por que falar de uma ferida que se cicatriza e se modifica a todo momento?  
Há dias que não dói. Mudança de estado?  
Alguma coisa funciona de maneira diferente.  
Faz sentido continuar abrindo as camadas? Continuar olhando detalhadamente esse corpo por  
dentro?*

*Trabalho obsessivo de mapeamento disfuncional:  
Trapézio cobre Latíssimo, Romboide, Infra-espinal, Obliquo externo do abdome.  
Latíssimo cobre Longuíssimo, Iliocostal, Serrátil, Semi-espinal, Espinal.  
Serrátil cobre Esplênio, Iliocostal.*

*Minúcia, obsessão. Deixa eu te ver por dentro?*

*Como fazer: Desenhar    Bordar    Tecer  
O chumaço de linha lembra as fibras musculares.  
Fazer de dentro pra fora?*

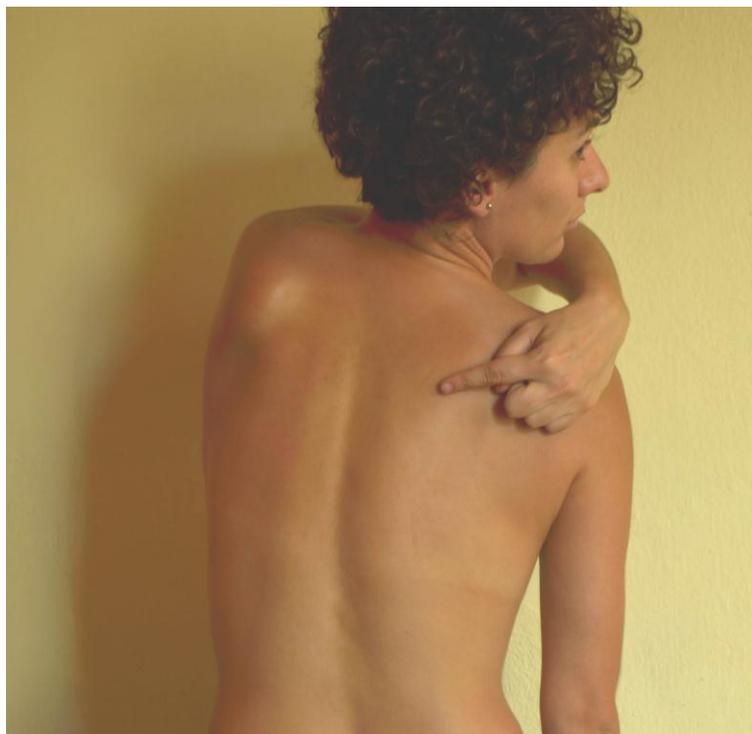
*Hoje voltou a doer. Já sei identificar porque a dor aparece.*



Da série *Coleção de lugares*, parte da musculatura dorsal, bordado sobre tecido, frente e verso, 2014.

## Parte. 1 - O corpo como objeto de estudo

Através da observação minuciosa do corpo vieram desenhos de estruturas anatômicas das partes que me causam incômodo físico – tanto dores quanto dificuldades em determinados movimentos.



*Diagonal do coração partido*  
Processo de autorreferenciação, 2014. Foto: Carol Merlo

Além da autorreferenciação física, comecei a olhar também para o corpo de outras pessoas que me emprestam suas peles como matriz ou fazem impressões a partir do meu corpo com cola branca. É como se saísse do corpo da pessoa-matriz uma segunda pele, uma película transparente com a marca dos seus poros, pelos e experiências. Registro também as marcas através de fotos e filmagens sobre as histórias dos cortes, queimaduras, tatuagens etc. Nessas ocasiões acontecem encontros muito significativos do ponto de vista artístico.

O desenho anatômico e as marcas da pele se relacionam ao processo de mudança inerente a todos os seres humanos, podendo ser consciente ou não. Pessoalmente, me interessa o processo de mudança consciente, e assim me aproximei do Método Feldenkrais como uma prática da educação somática, que permeou e colaborou intensamente com minhas ações artísticas.

Feldenkrais (Rússia, 1904 - 1984), engenheiro mecânico e elétrico, doutor em física e mestre de judô, apropriou-se do conhecimento profundo na engenharia, física, artes marciais, biomecânica, neurologia, cibernética, desenvolvimento humano e psicologia. Para criar seu método baseou-se na ideia da autoimagem e da autoeducação. Segundo ele, o ser humano é capaz de transformar a própria vida a partir do movimento consciente. Em suas lições trabalha a neuroplasticidade através da depuração de movimentos cotidianos e a partir da proposição de outros. Com um refinamento extremo, os movimentos se iniciam muito lentamente e com esforço mínimo. O método de Moshé

é um dos fatores estimulantes para os meus trabalhos plásticos e contribui consideravelmente na metodologia, na maneira de observar, sentir e tocar o outro.

As marcas da pele registram as mudanças nas histórias de vida das pessoas e, ao mesmo tempo, são uma maneira de investigar como elas se relacionam consigo mesmas, com sua autoimagem. “Sua autoimagem desenvolve-se de suas ações e reações no curso normal da experiência” (FELDENKRAIS, 1977, p.19).

Embora os resultados dos trabalhos sejam materializados – em fotos, vídeos, gravuras, desenhos e escrita – é no movimento que está o substrato para a criação das imagens. É a partir do estudo do movimento, realizado, por exemplo, com os desenhos anatômicos, que adquiro elementos para a produção visual. Nas gravuras e vídeos o movimento pode ser visto de forma mais clara nos gestos de copiar, espalhar, descascar.



*Ossos da pelve*  
Aquarela e nanquin, 2013/ 2014

*Eusébio, não me olhe assim.*

*Arranco-lhe a cabeça.*

*Arranco-me.*

*Nunca houve uma cabeça, você nunca teve uma.*

*Você é feito de ossos e carne dilacerada.*

*Imóvel, acontecendo em dor.*

*Imóvel?*

*Enquanto teço sua musculatura posterior de dentro pra fora,*

*procuro nas profundezas o que incomoda,*

*o que faz arder.*

## Corpo em movimento

*Procurando pelo movimento, reencontrei-me com o desenho.*

Defino corpo como algo que é vivo, que se movimenta. Sou corpo vivo. Mesmo que inerte, internamente, é vital que minha matéria e meus fluidos estejam em movimento. Para essa definição, utilizo conceitos de Rudolf Von Laban, que aplica os termos corpo e corporal em “**todos** os aspectos do corpo: mente-razão/mente-emoção/corpo-sensível/corpo-mecânico, isto é, aspectos intelectuais, emocionais e físicos” (RENGEL, 2003, p.16). Em concordância com a definição de Laban estão os vários métodos de Educação Somática, que tratam do movimento do corpo no espaço como via de transformação de desequilíbrios mecânicos, fisiológicos, neurológicos, cognitivos e afetivos<sup>4</sup>. O termo somático tem origem na palavra grega *soma*, que denota corpo vivo.

Compreendemos o movimento através do espaço e do tempo. Em um movimento através do qual corpo e trabalho se confundem, podemos associá-los diretamente. Conforme Patrícia Franca-

---

<sup>4</sup> Destacam-se como métodos de Educação Somática: Antiginástica, Técnica Alexander, Método Feldenkrais, Eutonia, Ginástica Holística, Método Danis Bois, Método das cadeias musculares e articulares G.D.S., Body-Mind Centering, Bartenieff, Continuum, Somaritmos e algumas correntes do Método Pilates. Dentre todos esses, o método do qual me sinto mais próxima é o Feldenkrais, o qual pratico desde 2012 e participo da Formação Internacional iniciada em janeiro de 2015 em Porto Alegre.

Huchet<sup>5</sup>, o corpo é nossa primeira referência, espaço de trabalho que “designa a proximidade e as distâncias do corpo em relação às coisas” (2006, p. 191) e de onde irradiam questões. Ele é o meio através do qual atuamos no espaço comum, experimentamos e fazemos trocas e jogos relacionais, e criamos. Em relação ao espaço, escreve Georges Perec<sup>6</sup>: “Viver é passar de um espaço a outro, tentando não se chocar com nada” (1974, p. 14). Tal citação considera o corpo em ação no espaço. Mas podemos também pensar no corpo como espaço de ação - como na *body art* ou na atuação de Joseph Beuys (Alemanha, 1921-1986) em “Como ensinar arte a uma lebre morta” – ou espaço em relação a outros espaços – como na dança ou na teoria das cinesferas de Laban<sup>7</sup>.

Segundo Helena Katz, “o corpo humano, uma mistura de determinismos e aleatoriedades, não pode ser concebido fora do tempo, como se fosse algo em si mesmo”<sup>8</sup> (2001, p. 209). O corpo vivo configura-se em estado movente, vivo e presente no tempo em que se encontra, caracteriza-se através dos próprios movimentos, em gestos e ações. Tudo isso se reconfigura como espacialidade.

---

<sup>5</sup> NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Huchet, Patricia. *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

<sup>6</sup> *L'espace d'espaces*, Georges Perec, Éditions Galilée, Paris, 1974. (Tradução livre de Mariana S. da Silva, artista, mestre em Artes Visuais e professora na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul).

<sup>7</sup> A cinesfera é uma esfera imaginária que envolve os limites do corpo a partir do alcance de suas extremidades, delimitando o espaço em que o corpo se movimenta em relação a si mesmo, com espaço e com o outro: “Cinesfera é também o espaço psicológico, a partir da qual toda expressividade guarda coerência.” (RENGEL, 2003, p.33.)

<sup>8</sup> BELLINI, Magda. Dança e diferença: duas visões. Corpo, dança e deficiência: a emergência de novos padrões. In: SOTER, Sílvia. PEREIRA, Roberto (Org.). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p. 207-222.

Sentimos as mudanças cotidianas em todos os aspectos do corpo, articulado entre diversos estados de existência e de consciência, variando suas ações de acordo com os acontecimentos. Assim, torna-se necessária a compreensão de si dentro da própria realidade e diante de outras. O corpo como objeto de estudo e do fazer artístico, em redundância ao que disseram os neoconcretistas no seu manifesto, faz parte ou torna-se o *quasi-corpus*, o organismo estético. Ou seja, o corpo visto como obra é ao mesmo tempo quase-corpo e corpo<sup>9</sup>.

Cotidianamente nos movimentamos e estabelecemos padrões, podendo, segundo Le Breton (2011), em Antropologia da Modernidade, tornar o corpo

[...] invisível, ritualmente apagado pela repetição incansável das mesmas situações e da familiaridade das percepções. O mistério que contém virtualmente a espessura de seu próprio corpo é assim conjurado pela recorrência dos mesmos sinais (p.145).

---

<sup>9</sup> “Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasicorpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. (...) Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Lanoer e W. Wleidlé, nos organismos vivos. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético.” GULLAR, Ferreira et al. “Manifesto Neoconcreto”. Jornal do Brasil (“Suplemento Dominical”), Rio de Janeiro, p. 4 e 5, 23 de março. 1959.

Segundo Feldenkrais, “nossa autoimagem é menor que nossa capacidade potencial” (1977, p. 32). Buscando um corpo extra-cotidiano, nos arriscamos a fazer outros movimentos e de acordo com o mesmo autor, modificar a autoimagem e ampliar nossas possibilidades de ação<sup>10</sup>. É como se eu me autorizasse a ser um pouco outro, aprendendo outras maneiras de me movimentar.

Poderíamos eleger entre um estado de corpo cotidiano ou extra-cotidiano. No entanto, trata-se aqui do corpo do artista, que transita entre esses estados a partir de suas escolhas. Suas ações, mesmo que retiradas do cotidiano, assumem outro caráter, pela repetição, descontextualização ou necessidade de aprender outras maneiras de realizar uma ação. Nesta pesquisa, o que o distingue é o interesse na auto-observação, deixando de ter um corpo, como diria Le Breton (2011), transparente.

---

<sup>10</sup> “Cada um de nós fala, se move, pensa e sente de modos diferentes. De acordo com a autoimagem que tenha construído de si mesmo com o passar dos anos. Para mudar nosso modo de ação, devemos mudar a imagem própria que está dento de nós. Naturalmente, o que está aqui envolvido, é a mudança na dinâmica de nossas reações e não a mera substituição de uma ação por outra. Tal mudança envolve não somente a transformação de nossa autoimagem, mas uma mudança na natureza das nossas motivações e a mobilização de todas as partes do corpo a ela relacionadas. (...) Nossa autoimagem consiste de quatro componentes que estão envolvidos em toda ação: sensação, sentimento, pensamento e movimento.” (FELDENKRAIS, 1972, p.27)

Eu me observo e faço dessa observação substrato para o trabalho artístico, um dos lugares onde se materializa a experiência. Assim como não faz sentido separar corpo e mente, o prazer e as mazelas estão em todo o complexo físico-intelectual-sensível humano, através do qual as criações se fazem. A ação artística inebriada de prazer estético acontece junto da ação intelectual.

Por ser a realização de um organismo em suas lutas e conquistas em um mundo de coisas, a experiência é a arte em estado germinal. Mesmo em suas formas rudimentares, contém a promessa da percepção prazerosa que é a experiência estética. (DEWEY, 2010, p.84)



Impressão acidental, 2014.  
Cola branca sobre resina para telha e terra sobre pele.  
Foto: Maria Lúcia Vilela Fonseca

*Cicatriz, marca, sinal, vestígio, estigma, impressão, lembrança.*

*Marcas são como trilha – passagem, caminho, processo.*

*Sinal de vida.*

*Sinal de escolha.*

*Sinal de sofrimento.*

*Cicatrices podem ser sofrimentos (in)visíveis.*

*Lembrança processada e não apenas lembrada.*

## Parte 2: O corpo-matriz e a experiência com o outro:

### A minha pele

*Procurando pelo corpo, encontrei-me com a  
pele.*

A pele tanto maneja, quanto é manejada: o que depende da elasticidade, da densidade, da flexibilidade e da faculdade que a matéria tem de se lembrar.<sup>11</sup>

DIDI-HUBERMAN

A pele é a superfície que cobre o corpo das coisas e dos seres. É camada flexível que protege as outras camadas. Mostra e esconde o interior, modelada pelos tecidos que recobre: os ângulos dos ossos, a força ou fraqueza dos músculos, as veias saltadas pelo volume ou visíveis na transparência quando é muito clara. É superfície de intensas significações. Sensível ao toque, dilata com o calor, sinaliza com seus poros e pelos um arrepio, se contrai junto com os músculos no momento de repulsa.

---

<sup>11</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Ser crânio. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009, p.72

No meu trabalho proponho um olhar detalhado para o corpo, suas marcas, “defeitos” muitas vezes escondidos por quem os carrega. Em *Peles*, proponho um olhar sobre a superfície do corpo, o qual é pensado como matriz gravada pelos processos de vida. Além dos poros e sulcos já existentes, podemos ver na pele marcas dos acontecimentos, sejam eles escolhas – como as tatuagens – ou alheios à nossa vontade – como cicatrizes de acidentes ou cirurgias. Como lidar com o sofrimento? De forma análoga às técnicas da gravura, podemos reproduzir as suas marcas, fazendo-as tomar outras proporções, ou olhar para elas, tentando compreender sua existência factual. Ou seja, além de ser vista como imagem, a marca pode se repetir em ações, modificando a mim ou ao outro, enquanto potente material de repetição.

Diferencio o processo de gravar do processo de imprimir. A gravação resulta em marca, perda de material ou acúmulo. A impressão se faz por transferência, cópias que em reprodução manual nunca são idênticas. No texto *L’empreinte*, Georges Didi-Huberman fala sobre essa técnica em sua relação com a experiência:

A técnica não quer dizer então progresso ou novidade, ela olha em todos os sentidos do tempo. O valor heurístico (conjunto de regras e métodos que conduzem à descoberta, à invenção e à resolução de problemas) da impressão, o seu valor de experimentação aberta parece ser fundamental para o que estamos discutindo. Isto daria à impressão um duplo significado, o de processo e paradigma, ela reúne em si os dois sentidos da palavra

experiência: o sentido físico de um protocolo experimental e o sentido de uma apreensão do mundo.<sup>12</sup>

A técnica no trabalho de impressão com cola branca acontece com procedimentos simples, apropriados desde muito cedo como experiência de relação com o próprio corpo e com a imagem. Traz uma relação entre bidimensão e tridimensão – volume e desenho – oportuna no momento em que eu buscava uma maneira de copiar a pele do outro, com seus desenhos e texturas. Estas, dentre os elementos que compõem um trabalho visual, são as que mais recebem a minha atenção. Há no cerne das imagens que produzo texturas que compõem formas que são pré-determinadas pela matriz. Já a cor se expressa de maneira natural ou acidental; não é um elemento controlado, apenas surge.

Interessa-me muito a cor que muda, desbota, escurece ou oxida, como acontece com os organismos, que não são estáticos, mas se qualificam diferencialmente em seus processos através do tempo. Cor é corpo, portanto, cor muda, não no sentido da mudez, mas no sentido do plantar, do crescer, do transformar. Gosto da cor que é volume e também daquela que transparece. A cor volume é corpo expresso, inegável em sua tridimensionalidade. A cor translúcida é luz múltipla, pois deixa ver a sua própria e a do que transparece atrás de si. É corpo sutil, Forte em sua leveza.

---

<sup>12</sup> (Catálogo de Exposição - Centre Georges Pompidou - Paris – 1997 Texto de Georges Didi-Huberman Adaptação e tradução para o Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFMG por Patrícia Franca-Huchet. Impressão, Marca, sinal.)

Tal qual aquarela, se coloca delicadamente, sem impor sua luz. Em algumas impressões a cor se faz elemento surpresa, como nas imagens seguintes:



*Impressão acidental*, 2014. Cola branca sobre resina para telha e terra sobre pele.  
Fotos: Maria Lúcia Vilela Fonseca

Nestas, com as mãos sujas de resina para telha e terra, percebi que a resina formou uma película. Assim, acrescentei cola branca para que esta ficasse mais resistente ao ser retirada.

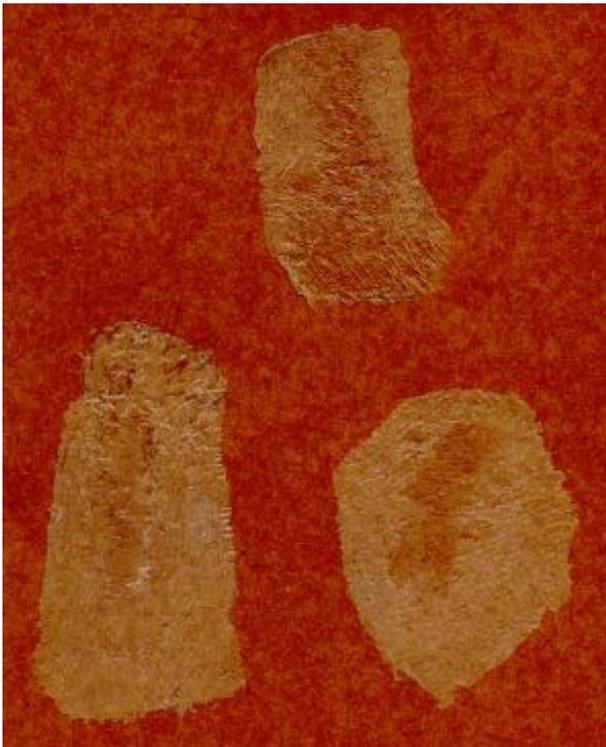
Nas próximas, uma pessoa me perguntou como faria para retirar uma tinta dourada das mãos, então, pedi que me deixasse retirá-la com cola branca.



*Pele de lagarto que fugiu da montanha, Cola branca sobre tinta acrílica sobre pele.*  
Foto: Leia Izumi

Ação realizada com o coletivo Perpendicular Bienal em novembro de 2014 na Bienal de São Paulo.

Vistos em detalhe, os fragmentos reproduzidos se transformam em imagens abstratas; e enquanto imagens têm sua autonomia despertada. Sobre determinados suportes, podem ganhar outras características e passar de tecido a pedra.



Digitalização de fragmentos de *Peles* sobre papel craft e papel mitentes cinza, 2014.

Fervenza<sup>13</sup> fala sobre o papel celofane cujo nome que vem “de phan, de phaíno” e significa “fazer aparecer”. Nos trabalhos com impressão de cola branca, a viscosidade opaca e úmida da mesma se transforma, se transparece à superfície à qual está acoplada quando seca. Curiosamente, a cola se torna translúcida quando perde a água, que também transparente, a deixa transparecer. A cola transforma-se em pele-papel-transparente.

A transparência é uma qualidade que ao mesmo tempo em que mostra, esconde. David Le Breton (2011) escreve sobre a transparência à qual o homem está sujeito no cotidiano: “A partir das ações diárias do homem, o corpo se faz invisível, ritualmente apagado pela repetição incansável das mesmas situações e a familiaridade das percepções sensoriais.” (p.145). A ideia de apagamento também está presente no texto de Feldenkrais, na qual se baseou para criar o seu método, que propõe autonomia para a pessoa através da ampliação das possibilidades de movimento. Assim, esses conceitos fazem parte desta pesquisa, que aponta também o trabalho da questão da invisibilidade sutil, a qual permeia nossas práticas.

---

<sup>13</sup> FERVENZA, Hélio. Olho mágico IN: BRITES, Blanca; TESLER, Elida. O Meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2002.

*Ela dá muita atenção às sensações. Sinto-me próxima dela assim.*

*Gerson, você tem alguma cicatriz?*

*Na pele não.*

*Pulso da Sílvia.*

*Alto do braço do Pedro.*

*Perna da Daiane.*

*As marcas do sofrimento da pequena Eva*

*são visíveis*

*no coto, no abdome, no cotovelo esquerdo, no braço, joelho, perna e pé direitos*

*da Lígia.*

## A pele do outro – Impressões

*Procurando por mim, encontrei-me com o outro.*

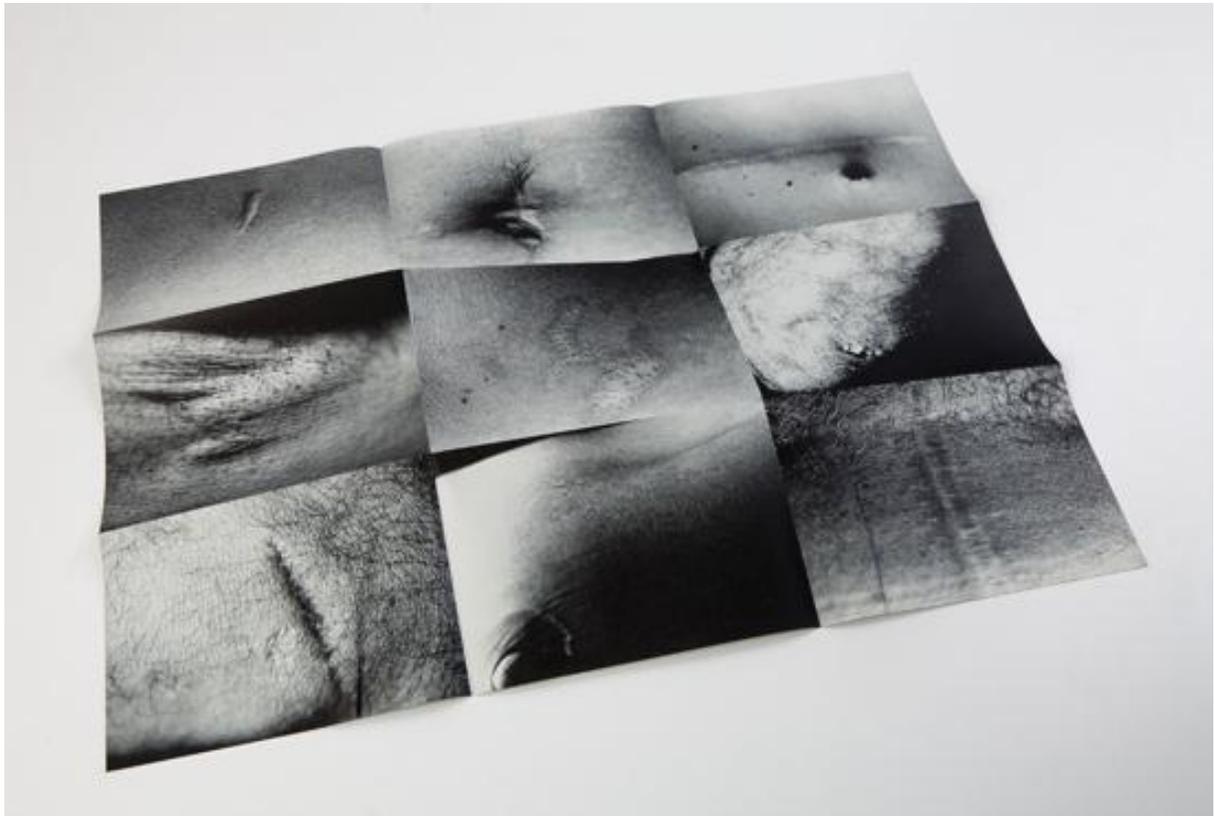
Existe um encantamento sobre os detalhes do outro, possivelmente o mesmo de Giuseppe Penone, Glória Ferreira, Leila Danziger e, em alguma medida, Sophie Ristelhueber. O contato com os trabalhos desses quatro artistas citados aconteceu posteriormente ao início das impressões com cola branca. Embora aparentemente meu trabalho se aproxime aos dos artistas citados, onde o corpo é visível – Ristelhueber, Ferreira e Penone – na realidade meu trabalho se aproxima mais ao de Penone, tanto visualmente quanto nos questionamentos, que tanto me estimularam conceitualmente. Este fala muito sobre a plasticidade dos elementos naturais em relação à sensorialidade. Didi-Huberman (2009) cita Penone no livro “Ser Crânio” ao falar sobre o trabalho deste artista como impressão:

“Penone tem, segundo diz, a sensação de realizar uma “leitura” das coisas, leitura compreensiva e cega ao mesmo tempo, leitura tátil, produtora de um conhecimento íntimo, aproximada, mas, por essa mesma razão, privada da distancia habitual a nossas objetivações. Há de se escolher como se quer conhecer: se quer a perspectiva da visão (“objetiva”) então, há que se afastar, não tocar; ou se se quer o contato (carnal) [...]” (p.67)



*Pálpebras*, Giuseppe Penone, 1978

Fonte: <http://www.drawingcenter.org/en/drawingcenter/5/exhibitions/14/past/196/giuseppe-penone/>  
(Acesso em: 02/06/2015)



*trizes*, Glória Ferreira, A2

Fonte: [http://www.plataformaparentesis.com/site/publicacoes/arquivo\\_projeto\\_a2\\_trizes.php](http://www.plataformaparentesis.com/site/publicacoes/arquivo_projeto_a2_trizes.php)  
(Acesso: 02/06/2015)



*Every one #14*, Sophie Ristelhueber  
1994, fotografia  
270x180cm



*Fait #16*, Sophie Ristelhueber  
1992, fotografia  
100x130x5cm

Fonte: <http://www.galeriepoggi.com/en/artistes/diaporama/3361/sophie-ristelhueber>  
(Acesso em 01/06/2015)



*Diários Públicos*, Leila DANZIGER. 2001.

Fonte: <http://revistazcultural.pacc.ufri.br/diarios-publicos-jornais-e-esquecimento-de-leila-danziger-2/>  
(Acesso em 02/06/2015)

Glória Ferreira fotografou, de muito perto, cicatrizes como as impressões apresentadas aqui.

Vejo também uma proximidade com os ensaios fotográficos de Sophie Ristelhueber, nos quais ela torna visíveis as marcas da guerra do Golfo, seja através das cicatrizes humanas, como no trabalho *Every one #14*, ou nas marcas de lugares, como no trabalho *“Fait #16”*. No entanto, podemos considerar que as fotografias de Ristelhueber e as de Glória Ferreira são, em face ao meu trabalho, como o olhar anterior, no sentido de ser a imagem do objeto em si, diferentemente das impressões com cola branca que são um desdobramento do que se vê, fazendo surgir outros objetos.

No final do processo desta escrita me deparei com o texto de Leila Danziger<sup>14</sup>, que me tocou muito, pois trata diretamente das mesmas questões sobre as marcas da pele e a relação com o material, despertando meu interesse para conhecer seu trabalho.

Na intensidade da cor ela vê a possibilidade de tratar-se, curar-se, exibindo-se como uma gravura – ou de fato um cromo – cuja matéria e suporte é sua pele e seu corpo. Na verdade, esse encontro me levou, mais uma vez, a pensar no desenho e na escrita, e me fez compreender que eu sempre desenhava como se escalavrasse o papel, que sempre via o papel como a superfície da pele. (p.26)

---

<sup>14</sup> DANZIGER, Leila. *Diários Públicos: sobre memória e mídia*. São Paulo: Contracapa, 2013. (p.21-46)

A matéria utilizada por ela – jornal – e os procedimentos são bastante distintos dos meus. Ao final, através do apagamento, ela também chega à transparência e em seu processo utiliza verbos que eu já pratiquei trabalhando, como furar, ruminar, empilhar.

Olho a partir de mim, esse lugar do qual não posso sair. Será possível olhar a partir de um ponto de vista que não seja o meu? Possivelmente a impressão positivo-positivo me dê essa oportunidade. Será que estudar o outro através da sua experiência, presente nas marcas da sua pele é suficiente para que aconteça esse olhar?

Do interesse pelas profundezas do corpo às marcas da pele: cicatrizes e outras marcas definidas por algum movimento próprio ou não. Em profundidade ou em superfície, o assunto é o mesmo: dores, marcas e seus processamentos. No entanto, a dor observada agora não é só a minha, mas a do outro. Ao copiar texturas de marcas em cola branca, a elas pode se agregar a matéria com a qual entra em contato; provavelmente há ali fragmentos das peles das pessoas que imprimi. Partículas, células, pelos grudam na cola e vão fazer parte de outra pele. A pele arrancada é pele que arranca outra pele.

Em uma relação muito próxima, toco a marca da dor do outro e a copio transparente. No processo é como se acontecesse uma troca de pele. Este é um ato cirúrgico de apelo estético-dramático.

Não seria a mesma coisa retirar a forma da pele e reproduzi-la em cola. Ao arrancar a marca da dor, provoco outra dor em escala menor. A ação de cobrir a pele com uma gosma branca que se tornará transparente é também um procedimento de limpeza.

Pensando nas impressões de cicatrizes, elas são exemplos redundantes da dupla definição de impressão tanto para quem as imprime quanto para a pessoa-matriz. Pois, é uma experimentação técnica e apreensão do mundo para a primeira, e para a segunda a vivência de possuir as marcas na pele e senti-las impressas. A impressão-pele pode ser observada tanto em relação positivo/negativo quanto positivo/positivo, dependendo de que lado se escolhe para olhar a cola seca. Estando a matriz pele e a impressão cola lado a lado não há necessariamente o espelhamento das imagens.



Cola branca sobre tatuagem, 2015.  
Fotos: Cindy Dória

## A pele das coisas - Vídeos

Gravura também é contaminação, é movimento reverberado. Apreensão tátil do mundo, o toque da experiência. Como eu toco e como sou tocada? Três vídeos tratam da relação entre a minha pele e a do outro: da pessoa, da cola (líquida e plástica), da laranja (casca, gomos e alvéolos) e da cebola (pele de fora, camadas e entre camadas).

Ao filmar um processo de escalpelamento ou impressão com cola, levamos em conta a qualidade do gesto em cada uma das ações: colocar a cola, espalhar, arrancar. A qualidade do gesto traz o que poderíamos chamar de textura do movimento. O toque cria uma conexão entre os corpos, e em suas várias qualidades gestuais, gera texturas, sutilezas. Entre os contatos – pele-pele, pele-cola, pele-pedra, pele-coisa, coisa-cola, haveria algo de *inframince*<sup>15</sup>?

---

<sup>15</sup> Segundo Franca-Huchet, *Inframince* “seria o atributo ou adjetivo constituído por Marcel Duchamp pra proposições estéticas, jogos semânticos, jogos com a linguagem – ou o conjunto de sensações que constituem suas 46 notas. (...) *infra-mince* seria ainda a sensação resultante da esfregação de um tecido de veludo pelas pernas. (...) O jogo da tactilidade e da sensualidade aí se torna aparente com toda evidência.” (*L’infra-mince*, zona de sombra e o tempo do entre-dois. Porto Arte, Porto Alegre, v.9, mai.1998, p.20)

ser alimento – ser comido – ser degustado



Foto: Daniela Eugênia  
2015

ser cebola – ser camada – ser que chora – ser que faz chorar



Foto: Daniela Eugênia  
2015

“Na cebola, de fato, a casca é o caroço: não há mais hierarquia possível doravante entre o centro e a periferia. Uma solidariedade perturbadora, baseada no contato – mas também em tênues interstícios –, ata o invólucro e a coisa envolvida.”

(DIDI-HUBERMAN, 2009, p.25)

ser pele – ser contato – ser história – ser desapego



*Pele na água, 2015*  
Foto: Daniela Eugênia

O corpo em si, fonte de inspiração, tem também potência para ser livro – lido, degustado, ingerido, rejeitado, e usando as palavras de Paulo Silveira<sup>16</sup>: alvo de ternura e de injúria.

No primeiro vídeo, ao qual se refere a imagem *ser alimento – ser comido – ser degustado*, uma película de cola branca foi acrescentada à casca da laranja e depois retirada, podendo ser observados seus poros, como os da pele de uma pessoa. Em seguida, foi descascada e voltou a ser alimento: suas camadas foram retiradas enquanto eram degustadas com mãos, olhos, boca e estômago. Sua primeira carne, branca e macia foi ficando para trás deixando sair os gomos, que também são cobertos por uma pele bastante resistente. De dentro desses, saem os alvéolos, feitos de matéria líquida coberta por uma pele muito frágil, mas que acrescenta muito à textura do gomo enquanto é mastigado. Entre os alvéolos estão as descartáveis sementes durante a ingestão do alimento, mas que garantem a procriação.

Já no segundo, acontece uma relação mais direta entre pele humana e pele vegetal, pois nenhuma matéria foi acrescentada e o descascamento de uma cebola foi feito de maneira direta, com a mão.

---

<sup>16</sup> SILVEIRA, Paulo. A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2ª Ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

A estrutura da cebola é feita basicamente de camadas. Até o que poderíamos considerar sua polpa, sua carne, é constituída dessa maneira. Recobrimo as camadas de sua carne existe uma película, como a fáschia muscular nos animais. Ao descascá-la até sua última parte, encontramos uma polpa minúscula, difícil de ser segurada, que traz em si as características das outras camadas, que a cada superfície, se fazem maiores, até encostar-se à pele da cebola: seca e de cor forte.

O terceiro vídeo, “Pele na água”, é uma relação direta entre peles. A pele do corpo encosta na pedra, na roupa, no delineador, na cola, na pele do outro. As ações se constituem entres contatos e camadas retiradas. O primeiro contato se faz entre o corpo e a pedra e a primeira camada retirada é a roupa, os botões passam pelas casas da blusa deixando a pele marcada das costas aparecer. Em seguida uma camada linear é acrescentada a essa pele por uma mão que produz uma escrita com um delineador: “Permito que você escreva em mim a sua história”. Essa escrita é sobreposta por uma camada de cola branca, que depois de seca e transparente é arrancada e colocada sobre a pele de origem. Então é levada até o seu destino final: a água, onde se desfaz em um difícil trabalho de desapego.

## Considerações finais

### O que fazer com este corpo hoje?

A arte moderna traz uma fragmentação dos corpos, a dilaceração do ser. É o que Eliane Robert chama de “corpo em crise” (ROBERT, 2002). O estilhaçamento do corpo, exibido em sofrimento e marcas também é visto em obras contemporâneas, como lembra Maria Angélica Melendi<sup>17</sup> em seu texto “Corpos Residuais”, no qual discorre sobre vídeo-arte. O corpo visto em suas partes no trabalho aqui apresentado, embora também desdobrado em marcas, é um movimento que talvez aconteça com intenção contrária sobre o que se vê escrito acima, pois é separado para entender a sua integração. Nesses movimentos de separação e integração aquele corpo torna-se outro. Quem sabe isso aconteça pela necessidade de reconstituir um corpo historicamente estilhaçado. Buscando aprofundar a metodologia de pesquisa em arte e considerando a gravura em sua relação do contato físico na impressão corporal, os movimentos desse fazer – gravação e impressão – podem acontecer no sentido proposto. Mesmo em forma de estilhaços, existem sutilezas na sensação desse corpo, assim como em seus caminhos e estados variantes.

---

<sup>17</sup> MELENDI, Maria Angélica. *Corpos Residuais*. IN: *Concepções contemporâneas da arte* / Luiz Nazário, Patrícia Franca Organizadores. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Embora a prática visual se faça, como em outras áreas, através do movimento, percebo em meus estudos e no convívio com artistas visuais que esse conceito é muitas vezes tratado de forma indireta pelos mesmos, salvo os que trabalham com performance. Os objetos de arte mesmo quando finalizados são frutos do movimento executado no momento da criação. Podemos ver na pintura e no desenho o gesto, o caminho percorrido, na gravura a pressão, o rastro. O artista visual tem um corpo vivo, que se movimenta, e não há porque ignorá-lo, deixando apenas ao cargo dos artistas cênicos o estudo do movimento considerando o próprio corpo. A Educação Somática, por exemplo, é um assunto recorrente entre os artistas da cena que não está em pauta entre os artistas visuais. Alguns trabalhos visuais apresentam características cênicas, para os quais um estudo sobre o movimento do corpo poderia abrir outras possibilidades.

Enquanto processo que trata da questão somática, o Método Feldenkrais pode dialogar conceitualmente como os termos *sens-sèma* (o sentido ou o conceitual) e *sens-sôma* (o fenomenológico e o sensorial e mesmo o carnal), pensados por Georges Didi-Huberman, em seu livro *La ressemblance para contact* (2008). Esse autor apresenta uma vasta bibliografia que trata de assuntos que dialogam com meu processo criativo, como sensibilidade, toque, impressão. Assim como o conceito de *inframince*, de Marcel Duchamp, são temas que desejo aprofundar em breve em uma pesquisa de mestrado.

## Bibliografia

BAUDRILLARD, Jean. A troca impossível. Tradução de Cristina Lacerda e Teresa Dias Carneiro da Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BELLINI, Magda. Dança e diferença: duas visões. Corpo, dança e deficiência: a emergência de novos padrões. In: SOTER, Silvia. PEREIRA, Roberto (Org.). Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p. 207-222.

Brites, Blanca; TESSLER, Elida. O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. da UFRGS: UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2002.

CLARK, Lygia. Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Goulart e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. In: *Aletria*: Revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, Fale/UFMG, 2006.

DANZIGER, Leila. Diários Públicos: sobre memória e mídia. São Paulo: Contracapa, 2013. (p.21-46) DEWEY, John. Arte como experiência. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEWEY, John. Arte como experiência. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'impreinte*. Paris: Les Éditions des Minuit, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Catálogo de Exposição - Centre Georges Pompidou - Paris – 1997. Texto de Georges Didi-Huberman. Adaptação e tradução para o Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFMG por Patrícia Franca. Impressão, Marca, sinal.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ser crânio. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.
- FELDENKRAIS, Moshe. Consciência pelo movimento. Tradução: Daisy A. C. Souza. São Paulo: Summus, 1977.
- FRANCA-HUCHET, Patricia, *L'infra-mince*, zona de sombra e o tempo do entre-dois. Porto Arte, Porto Alegre, v.9, mai.1998 p.19-26)
- HISSA, Cássio Eduardo Vianna. A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- HORTA, Eugênio Paccelli da Silva. *Desenho inscrito no corpo*. Tese de doutorado. EBA-UFMG, 2010.
- LE BRETON, André. Antropologia do corpo e modernidade. Tradução: Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- MORAES, Eliane Robert. O corpo impossível. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- NAZÁRIO, Luiz; FRANCA-Huchet, Patricia. Concepções contemporâneas da arte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- PEREC, Georges. *Especies d'espaces*, , Éditions Galilée, Paris, 1974.
- RENGEL, Lenira. Dicionário Laban. São Paulo: Annablume, 2003.
- SILVEIRA, Paulo. A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2ª Ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- SIMBLET, Sarah. *Anatomy for the artist*. London: Dorling Kindersley, 2001.