



impressões sobre um território frágil

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

**TEREZINHA AUGUSTA GOUVÊA**

**IMPRESSÕES SOBRE UM TERRITÓRIO FRÁGIL**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP  
como requisito parcial para a obtenção do  
Título de Mestra em Artes.

Orientadora: Prf<sup>ª</sup>.Dr<sup>ª</sup>. Anna Paula Silva Gouveia.

**CAMPINAS**  
**2007**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

G745i Gouvêa, Terezinha Augusta.  
Impressões sobre um Território Frágil / Terezinha Augusta  
Gouvêa – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Anna Paula Silva Gouveia.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Artes.

1. Corpo humano. 2. Litografia. 3. Pele. 4. Sentidos e  
sensações. 5. Impressão. 6. Tato. I. Gouveia, Anna Paula  
Silva. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de  
Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Impressions about a Fragile Territory

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Human body

Lithography

Skin

Senses and sensation

Printing

Tact

Titulação: Mestra em Artes

Banca examinadora:

Anna Paula Silva Gouveia (Orientador)

Lygia Arcuri Eluf

Silvio Melcer Dworecki

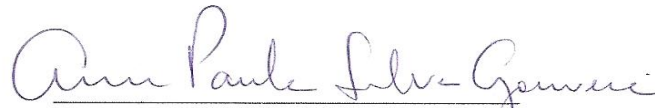
Data da Defesa: 23-08-2007

Programa de Pós-Graduação: Artes

# Instituto de Artes

## Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pelo  
Mestrando Terezinha Augusta Gouvêa - RA 12862 como parte dos  
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca  
Examinadora:**

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia  
Presidente/Orientadora

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf  
Membro Titular

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Silvio Melcer Dworecki  
Membro Titular

Dedico este trabalho aos artistas que ampliam o sentido de nossas vidas com suas obras e sensibilidade; a minha família, em especial minha mãe, minha matriz, Anna de Castro Gouvêa [*in memoriam*], por ter sido espontânea e incomum, com extraordinária percepção e apoio incondicional às minhas escolhas e por ter disponibilizado parte do seu corpo e da sua pele para esta pesquisa.

## Agradecimentos

Agradeço especialmente minha mãe Anna de Castro Gouvêa [*in memorian*], por sua coragem, alegria e por ter preenchido de graça e sentido os dias de quem estava ao seu lado e me fez descobrir que os afetos são intransferíveis; ao meu pai, David Augusto Gouvêa [*in memorian*] que era profissional e amador das práticas em marcenaria, e na minha infância produziu os instrumentos para o desenvolvimento do meu trabalho artístico; aos meus irmãos Paulo, Cida e em especial José, que muito colaborou desde o início da minha escolha por esse fazer. Minha sobrinha Gaby, que emprestou mãos, braços e costas para uma das *frottages*.

Aos amigos: Beth e Mário, Simone, Ismar, Marcelo A., Wilmar, Malú [Galeria Unicamp], Elô e Fábio, Silvana T., Miriam, Pedro e Isis, Wannyse e Rogério, Mário e Jean, Carol, Maurício, Melina, e tantos outros amigos que eu não sabia que tinha, e aos amigos não citados, já impressos em minha vida.

A prof Anna Paula Silva Gouveia, minha orientadora.

A prof<sup>a</sup> Luise Weiss pela generosidade e respeito.

A prof<sup>a</sup> Lygia A . Eluf pela compreensão e disponibilidade.

Aos professores Marcio Perigo, Lygia Arcuri Eluf e Silvio Dworecki [FAU-USP], agradecimentos especiais pelas considerações realizadas em banca, que muito engrandeceram o desenvolvimento da pesquisa e meu trabalho artístico.

Ao Danilo Perillo, do Atelier de Gravura da UNICAMP, pela colaboração no processo técnico das litografias.

Ao Tião, grande impressor, que colaborou na impressão das litografias.

Aos fotógrafos e amigos, Roberto Mercury [Campinas] e Walter Antunes [São Paulo].

Aos amigos do Sesc Campinas e Sesc São Paulo.

Agradecimentos especiais: Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes, Ateliê de Gravura, Galeria, e a todos os funcionários e professores envolvidos diariamente no desenvolvimento desse projeto.

Aos artistas que escrevem a história da arte com dignidade.

A todos agradeço generosamente pela colaboração, apoio, carinho e respeito ao meu trabalho.

## RESUMO

A pesquisa apresenta os percursos de um fazer artístico e explora um saber de qualidade subjetiva e as reflexões a partir desta prática. A produção artística é composta por litografias e *frottages* corporais; são impressões pessoais sobre um território frágil: o corpo, o território humano. O corpo e a pele são referências reais, na litografia: meu corpo entintado pressionado sobre a pedra litográfica imprime as marcas físicas e a textura da pele, e nas *frottages* corporais, o corpo é decalcado na superfície plana do papel. São experiências intransferíveis para construir as imagens, com a presença física do referente, em que a escala real do corpo é preservada nos dois procedimentos. A prática artística referenciou as reflexões e as relações com determinados artistas, que ocorrem pela afinidade dos procedimentos em adotar a impressão de uma presença real e com a fotografia, por trabalhar com esta incidência em seu momento constitutivo. A pele é o limite do meu território com o outro e com o mundo, abriga e delinea a individualidade. O tato é um sentido de proximidade, pois, é da necessidade de aproximação com o outro que afirmamos nossa própria existência, porque o tato nos permite perceber que a vida tem profundidade e contorno, torna tridimensional nosso sentido do mundo e de nós mesmos. O contorno deste território frágil, a pele, é nossa fronteira, que nos protege e nos expõe.

## ABSTRACT

The research presents the ways of artistic making and explores a subjective kind of knowing and the corresponding reflections arising from this practice. The artistic production is composed of lithographies and body *frottages*, which are personal impressions about a fragile territory: the body, the human territory. In lithography, the body and the skin are real references, that is, my inked body, pressed against a lithographic stone, imprints the physical marks and texture of the skin, whereas in body *frottages*, the body is traced onto a flat paper surface. These experiences are unique, allowing the creation of body images, with the physical presence of the referent, so as to preserve the real scale of the body in both procedures. The artistic practice has provided a reference for the reflections and the relations with certain artists, which occur through the affinity of the procedures in adopting the impression of a real presence and with photography, as it works with this incidence at the moment of the creation. The skin is the edge of my territory with the next person and with the world, sheltering and delineating one's individuality. The sense of touch is about proximity because we affirm our own existence out of the need to become closer to one another, that is, the sense of touch allows us to understand that life has depth and boundaries, making our sense of the world and our sense of ourselves tridimensional. The boundary of this fragile territory, the skin, is our frontier, which protects us and exposes us.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. ANTECEDENTES - PERCURSOS DE UM FAZER.....	4
Pigmentos Naturais .....	5
Impressões Primeiras – Monotipia.....	9
Impressões Primeiras – Litografia.....	23
2. PROCESSOS TÁTEIS .....	29
Frottage Corporal.....	31
Impressões do Corpo – Litografia.....	49
A Pele como Fronteira .....	63
3. RELAÇÕES e DIÁLOGOS.....	65
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
6. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	84

## Introdução

“O homem inventou a linguagem e, ao inventá-la, inventou a si mesmo”

Octavio Paz

Esta pesquisa de mestrado compõe-se da reflexão do fazer artístico pela exploração de um saber de natureza subjetiva, e, dentro deste contexto, apresento parte da minha produção artística.

O interesse pelo desenho e pela pintura se pronunciou na infância, e, aos doze anos, surgiu a aproximação com a pintura; foi quando iniciei aulas em ateliê. Nessa fase, quando terminava uma pintura começava um outro momento, que hoje percebo como um grande aprendizado: eu desconstruía mentalmente o processo de elaboração da imagem, ficava observando e refletindo sobre as camadas de tinta, desde as primeiras pinceladas, as incidências de luz, os planos, até o diálogo entre figura e fundo, num exercício de descoberta das relações dentro do universo de cada pintura. Esse exercício era movido pelo desejo de enxergar através da pintura, de refazê-la com o olhar, e era também uma maneira de sedimentar aquele conhecimento recém-adquirido, dessa forma acreditava que, para não esquecer nenhuma fase do processo, precisava refazê-lo mentalmente.

No convívio familiar, o fazer estava sempre presente, meu pai era marceneiro e minha mãe desenvolvia algumas práticas manuais, entre elas a costura; habitávamos um cotidiano em que as coisas eram construídas e raramente compradas. Nesse ambiente fui construindo minha percepção e sensibilidade. Além disso, muitos acontecimentos enriqueceram esse percurso: o empenho em observar as coisas ao meu redor, a curiosidade em saber como as coisas são construídas, bem como o interesse pelas superfícies de qualquer natureza sempre motivaram e

alimentaram meu imaginário. Nesse período se inicia uma trajetória com interesse pelo universo artístico que se estende até hoje.

Para contextualizar as questões que incidem sobre a produção atual e para maior compreensão do desenvolvimento do processo, apresento uma seleção de trabalhos que antecedem a produção artística que se tornou o eixo das questões relacionadas à pesquisa. O trabalho no ateliê, a prática artística, foi o que demarcou e indicou questões fundamentais para a reflexão teórica em todas as fases do percurso.

A exploração dos pigmentos naturais, experiência iniciada em 1996, em que desenvolvi todo o processo de preparo desde a coleta, a decantação, a maceração e a deposição direta da matéria no suporte, demarca o interesse em construir os próprios materiais a serem utilizados.

Na seqüência, a partir de um acidente que provocou uma fratura óssea, entro em confronto direto com a minha fragilidade física, com a fragilidade humana, e esta condição vai interferir na produção artística. Surge o interesse em buscar referências para trabalhar a construção das imagens internas do corpo. Assim, o interior do corpo interessa neste momento da pesquisa e, para melhor reconhecer essas estruturas, utilizo as imagens radiográficas, como motivo e suporte nas monotipias. Concentrei essa produção artística numa série de monotipias intitulada: "Paisagens Vertebrais", iniciada em 2001. A própria natureza do procedimento permite incluir materiais diversos, o que possibilitou experiências com o chumbo e o percloro de ferro.

Em seguida, adoto a litografia como procedimento, em que desenvolvo a técnica dentro dos parâmetros tradicionais. Nessa fase o interesse permanece em trabalhar com imagens tendo como referência o interior do corpo, com o uso de radiografias.

Numa fase posterior, no ambiente do ateliê, no momento de limpeza das mãos, um acontecimento casual aponta um novo caminho que virá a ser uma questão de fundamental importância no desenvolvimento do trabalho, que intitulei de “processos táteis” e que surgiram deste acaso: o contato físico com os materiais e o corpo, a pele, e que passam a ser referências reais nas *frottages* corporais e nas litografias. O trabalho passa a integrar questões relacionadas à exploração da textura da pele, das superfícies, do volume e da escala real do corpo humano.

Os caminhos delineados com a prática artística levaram a reflexões e a possibilidades de fazer algumas identificações com determinados artistas que têm em seu trabalho investigações a partir de referências reais. Outra questão está relacionada com a fotografia, que trabalha em seu momento constitutivo com o registro do real, com a ordem do índice, com a deposição de vestígios que necessariamente exigem uma presença.

A experiência sensível que o artista estabelece com o mundo, o que é acumulado na experiência em existir, reinventa-se diariamente e é expressa por meio da linguagem artística, como uma necessidade interior de expressão.

*“Todos os procedimentos são sagrados quando interiormente necessários”*

**Wassily Kandinsky**

# ANTECEDENTES

3



## **ANTECEDENTES – Percursos de um fazer**

Apresento a seleção de alguns trabalhos anteriores à produção que se tornou o eixo das reflexões da pesquisa, com a intenção de propiciar maior entendimento e a aproximação das questões relacionadas ao fazer, assim como elucidar percursos no meu processo de trabalho. Num primeiro momento, abordo a utilização dos pigmentos naturais. O interesse desde a coleta, da escolha das tonalidades até o processo de preparo dos materiais significaram um período de singular importância para o desenvolvimento de algumas habilidades pertinentes aos limites e à natureza dos materiais. Posteriormente, iniciei uma pesquisa com a técnica da monotipia, o que resultou numa significativa série de impressões, pois, durante o processo de trabalho no ateliê, vários materiais foram sendo adotados. A natureza da técnica permite variações e experiências que transformaram o trabalho gradativamente em processos híbridos. Sobre a técnica da litografia, apresento os primeiros trabalhos e parte da produção que evidencia um interesse gradativo pela técnica, a qual será retomada mais adiante, abrindo questões importantes para o desenvolvimento da pesquisa. O percurso do fazer artístico é movido pela busca de expressão, identificação dos procedimentos e, pressupõe na pesquisa em questão, a criação de uma fatura visual. Sobre as relações imbricadas na criação da imagem, segundo Minoru Naruto:

“(...) representar não é um fazer mágico que gera automaticamente um produto acabado e completo, é antes e de fato verdadeira ‘constituição’ da imagem. Nesse sentido será mais correto pensá-lo como processo, mais que ato, e sobretudo como um trajeto de tentativa e erro,

principalmente porque a imagem se caracteriza tanto por sua mobilidade e fluidez quanto por 'incompleteza' e 'essencialidade'<sup>1</sup>.

## **PIGMENTOS NATURAIS**

A pesquisa com os pigmentos naturais e o interesse em manipular os materiais orgânicos surgiu em 1996. O preparo dos pigmentos, desde a coleta, a decantação, a maceração até a utilização direta no suporte, fez parte de uma série de trabalhos realizados entre 1997 e 1999. No procedimento do preparo dos suportes, junto aos materiais utilizados, foram introduzidos alguns elementos de origem orgânica, tais como carvão, pétalas de rosa, raiz de lótus, entre outros (Figuras 1 e 2). Os materiais utilizados no trabalho (Figura 2), além dos pigmentos naturais, foram pétalas de rosas vermelhas, areia e papel sobre tela. Os pigmentos foram empregados com as mãos, atuando diretamente sobre a tela, e o espaço foi construído por meio de manchas com maior ou menor deposição de pigmento. A luz no plano de fundo e a maneira como o pigmento foi aplicado sugerem um movimento circular. A colagem, feita com papel tingido, recorta o plano e estabelece uma relação mais evidente de figura e fundo; a colagem azul comporta as pétalas que não se misturam com o fundo, pois apresentam texturas de naturezas diferentes. Neste trabalho (Figura 3), a intenção foi estabelecer uma relação direta com a matéria, questão presente também nos trabalhos anteriores. Sobre uma camada espessa feita com pigmento natural, meus pés foram diretamente impressos. As questões

---

<sup>1</sup> NARUTO, Minoru. *Imagem e projeto. 1987. Dissertação (Mestrado)*. - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. p.104,105.

relacionadas com a intenção de deixar uma marca, um registro, surgem nesse momento e assumem relevância no desenvolvimento posterior da pesquisa.



Figura 1 - *Sem título*, 1998. Díptico. Pintura e colagem sobre madeira com pigmentos naturais. 56 x 21 cm cada suporte.





Figura 2 – *Sem título*, 1997. Pintura e colagem com pigmentos naturais sobre tela. 56,5 x 74 cm.



Figura 3 - *Sem título*, 1998. Registro dos meus pés pressionados sobre pigmento natural. 28 x 28 cm.

## IMPRESSÕES PRIMEIRAS – MONOTIPIA

No início da pesquisa, a partir de 2001, a monotipia foi uma técnica utilizada de maneira recorrente e também de fundamental importância para as reflexões e a produção que surgiram posteriormente. Segundo a artista Luise Weiss,

Na gravura contemporânea, percebemos um novo impulso da monotipia, técnica simples, direta, poderia dizer até rudimentar, comparada aos avanços tecnológicos de outros recursos. Esta impressão ou registro remete a gestos primordiais do homem, marcas que atravessaram os tempos, tornando-se tão atualizados, tão contemporâneos quanto a mão do homem pré-histórico gravada na caverna. Talvez seja este aspecto que atraia alguns artistas em relação à monotipia: gravar, "congelar" um gesto, uma idéia, uma emoção. De maneira rápida, fugaz, o "congelamento" de um momento, um instante transformado em mancha, linha, matéria.<sup>2</sup>

A monotipia é um processo gráfico que permite uma ação direta e vai ao encontro da minha relação com os procedimentos e da intenção na produção artística. A técnica possibilita a incorporação de elementos de naturezas diferentes e confronta-se com os limites do desenho, da pintura e da própria impressão, que é uma ação pertinente da gravura, a inversão da imagem. São camadas de tintas e ideias que se somam e se subtraem. O interesse em trabalhar com esse procedimento técnico está vinculado às infinitas possibilidades experimentais dos meios que

---

<sup>2</sup> WEISS, Luise. *Monotipias: algumas considerações*. Cadernos de Gravura, nº 2, nov. 2003. Disponível em:

[http://www.iar.unicamp.br/cpgravura/cadernosdegravura/downloads/p2\\_GRAVURA\\_2\\_nov\\_2003](http://www.iar.unicamp.br/cpgravura/cadernosdegravura/downloads/p2_GRAVURA_2_nov_2003)>. Acesso em: 12 jun 2007 9h.

podem ser associados ao processo de construção das imagens. A natureza da técnica, por ser entendida como um processo híbrido, permite experimentações diversas e faturas visuais que surpreendem pela riqueza de possibilidades, transparências e inserções de outros materiais na construção das matrizes. A monotipia apresenta na impressão um “avesso” muitas vezes não visível na matriz, impregnado de imprevistos que surpreendem e que podem ser incorporados quando estes valorizam a intenção. Esse “avesso”, que imprime os vestígios, os acasos que são incorporados, o tempo de preparação da matriz e a impressão quase que imediata do gesto, da pincelada, traz a visibilidade da intenção imediata. A qualidade em gerar uma só imagem atribui uma especificidade para a monotipia, diferentemente das outras técnicas de impressão.

### **Paisagens Vertebrais**

Nas primeiras experiências com a técnica da monotipia, utilizando tinta tipográfica e prensa realizei uma série intitulada “Paisagens Vertebrais”; apresento nesta pesquisa uma seleção dessas imagens. Os suportes utilizados como matrizes foram placas de cobre, latão e radiografias, algumas veladas. Nas primeiras impressões, a matriz utilizada foi uma placa de cobre reutilizada para desenvolver e imprimir uma relevante quantidade de trabalhos. O recurso mais utilizado foi entintar uniformemente a placa com tinta preta e, nessa matriz entintada, sem esboços pré-elaborados, desenhei diretamente, abrindo espaços de luz, explorando a linha com traços de espessuras diferentes. A imagem surgiu por meio da retirada de tinta, utilizando estopa, algodão e pincel com solvente; esse permite a diluição

da tinta criando possibilidades de explorar as relações de claro e escuro, as nuances e as passagens monocromáticas. O espaço foi ocupado na totalidade da superfície, e não existem elementos isolados, a criação de áreas com maior ou menor intensidade de luz projeta a linha, o claro, o vazio, para o primeiro plano. A estrutura da imagem sugere o eixo de uma coluna vertebral. (Figuras 4, 5, 6, 7 e 8).

Em alguns trabalhos utilizei a imagem radiográfica diretamente como referência, como princípio para a investigação gráfica. Sobre a radiografia de uma coluna vertebral, preparei o suporte que seria impresso, e a partir dessa mesma imagem realizei um tríptico (Figuras 9, 10 e 11). Desenhei diretamente com pincel, tinta tipográfica e solvente. Na primeira impressão apliquei apenas com o preto e as variações de cinza, na segunda foi trabalhada a cor em tons bem rebaixados e na terceira acentuei sutilmente o uso da cor; essas alterações foram feitas na mesma matriz radiográfica, e a estrutura do desenho permanece presente nas três monotípias.

## **Sobre matrizes**

Os suportes para as impressões das imagens começaram a assumir papéis relevantes dentro do processo de pesquisa. Trabalhei sobre radiografias odontológicas veladas (Figura 12), utilizadas para realizar imagens panorâmicas da arcada dentária; desenhei diretamente com pincel e tinta tipográfica, e as primeiras impressões foram feitas sobre papel (Figuras 13 e 14).

Com algumas radiografias veladas, iniciei uma outra experiência: preparar uma radiografia para ser a matriz e imprimi-la numa outra radiografia de tamanho igual. Utilizei o mesmo processo, entintei a radiografia e depois desenhei a imagem pela retirada de tinta. A parte escura da linha é o fundo da radiografia. Neste processo, a matriz e a imagem impressa se equivalem. A natureza do material radiográfico, a superfície lisa e a cor utilizada trouxeram uma possibilidade que ainda não havia sido explorada. Intensifiquei a busca na variação dos processos a partir desta experiência em validar a matriz (Figura 15).

No decorrer do processo, as matrizes não eram mais reaproveitadas para outras monotipias, comecei então a valorizar estes suportes, não apenas como geradores da única imagem que seria impressa, como também pela própria materialidade que assumia, com os vestígios deixados após a impressão. O suporte para a impressão passou a ser um outro trabalho, preservado como tal (Figuras 16 e 17).

### **Inserção de materiais**

Na construção das matrizes, surge uma nova experiência que ampliou as possibilidades de agregar outros materiais na pesquisa. A inserção das lâminas de chumbo odontológicas, utilizadas para radiografar os dentes individualmente, é um material retangular de pequenas dimensões, e permitiu explorar uma sucessiva organização de eixos. A lâmina tem uma marca industrial que me interessou como coadjuvante das imagens (Figuras 19 e 20).

Nesta experiência em trabalhar com as lâminas de chumbo, um outro material foi inserido, enquanto cor e não como materialidade na construção das matrizes. Iniciei a utilização do percloroeto de ferro, que se aproxima dos tons acobreados e amarelados. (Figuras 21 e 22).

O interesse em utilizar o percloroeto de ferro surgiu pela própria cor e por suas características específicas, é um líquido que não se mistura facilmente pela natureza da sua composição e causa uma reação de repulsa, de não se misturar com a tinta tipográfica. Isso ampliou o interesse em buscar outros elementos na produção das imagens.

Um outro procedimento surgiu para obter um tom preto com mais cobertura, profundidade e opacidade, adicionei carvão na tinta preta, para que a linha pudesse surgir com mais contraste. Antes de entintar a placa de cobre, macerei o carvão junto com a tinta. O ajuste da prensa foi fundamental para obter uma imagem com um fundo preto intenso, com melhor definição das áreas e da linha, a cor nestas impressões também foi obtida com o percloroeto de ferro. (Figuras 23 e 24).

Os trabalhos da série realizada com a técnica da monotipia, marca o início da apropriação das imagens internas do corpo, esse processo de experimentação foi de fundamental importância para o desenvolvimento da pesquisa, pois proporcionou a aproximação de algumas questões que se desdobraram posteriormente. A monotipia proporciona experiências instantâneas de solidificar uma ação, um gesto, essa questão reincidirá numa outra fase da pesquisa, porém utilizando um procedimento técnico diferente.



Figura 4 – *Sem título*, 2001. Monotipia.  
Série Paisagens Vertebrais. 30 x 30 cm.

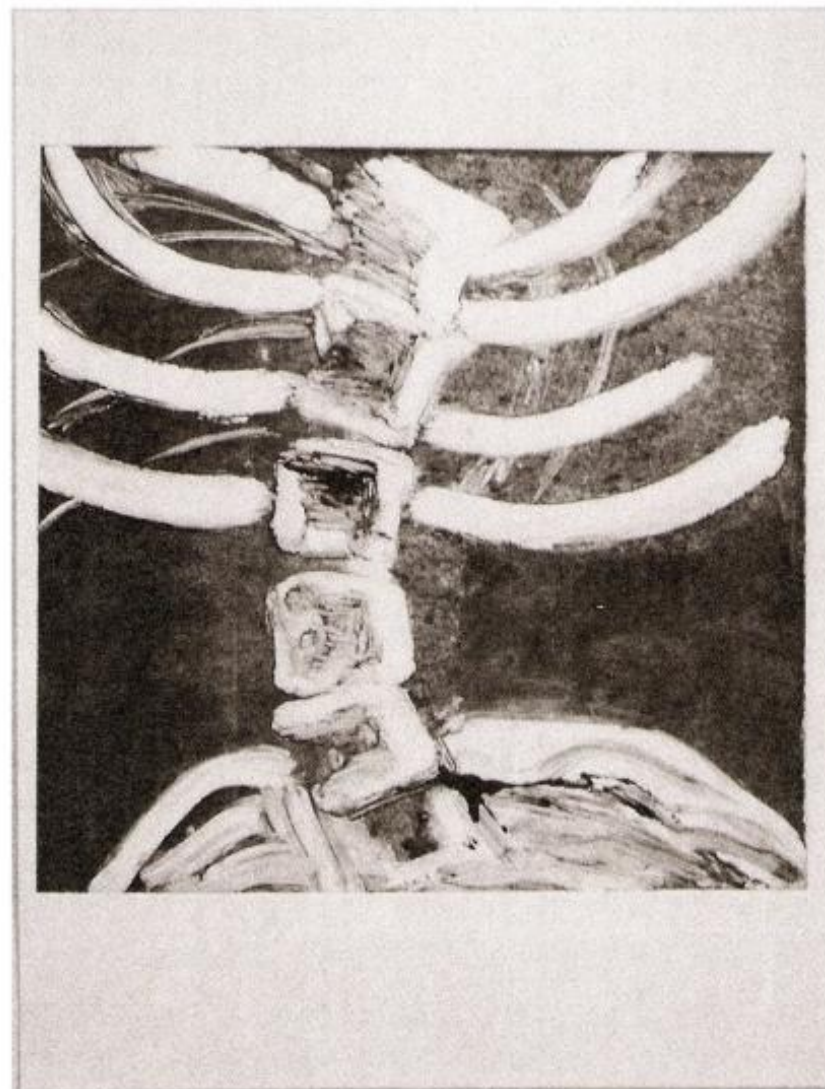


Figura 5 - *Sem título*, 2001. Monotipia.  
Série Paisagens Vertebrais. 30 x 30 cm.





Figura 6



Figura 7

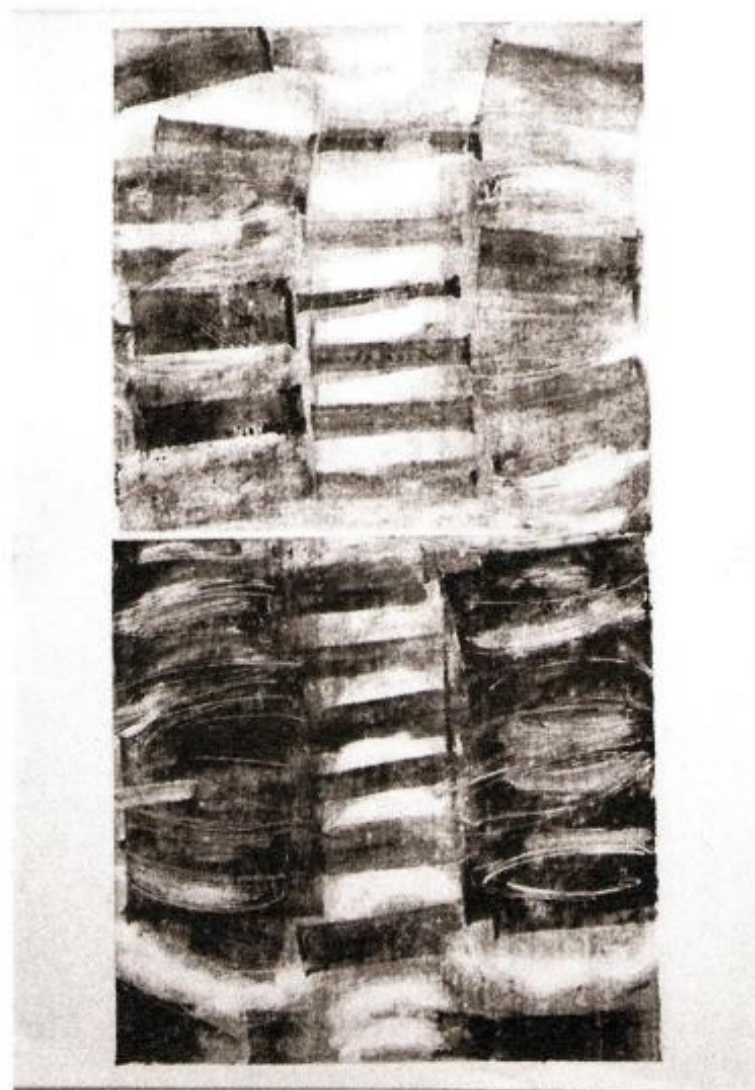


Figura 8

Figura 6 - *Sem título*, 2001. Monotipia. Série Paisagens Vertebrais. 30 x 30 cm.

Figura 7 - *Sem título*, 2001. Monotipia. Série Paisagens Vertebrais. 30 x 30 cm.

Figura 8 - *Sem título*, 2001. Díptico. Monotipia. Série Paisagens Vertebrais. 60 x 30 cm.



Figura 9



Figura 10



Figura 11

Figuras 9, 10 e 11 – *Sem título*, 2001. Tríptico. Monotipia. Série Paisagens Vertebrais. 30 x 23,5 cm cada imagem.

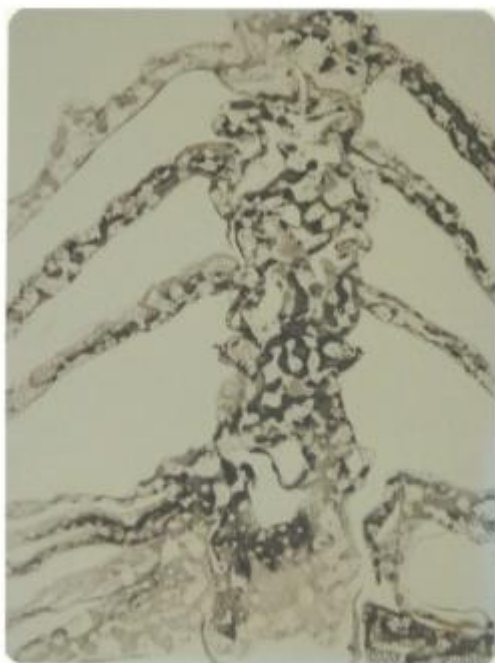


Figura 12 - *Sem título*, 2002. Matriz feita com radiografia velada. 24 x 18 cm.



Figura 13 - *Sem título*, 2002. Monotipia. Série Paisagens Vertebrais 24 x 18 cm.



Figura 14 - *Sem título*, 2002. Monotipia. Série Paisagens Vertebrais 24 x 18 cm.

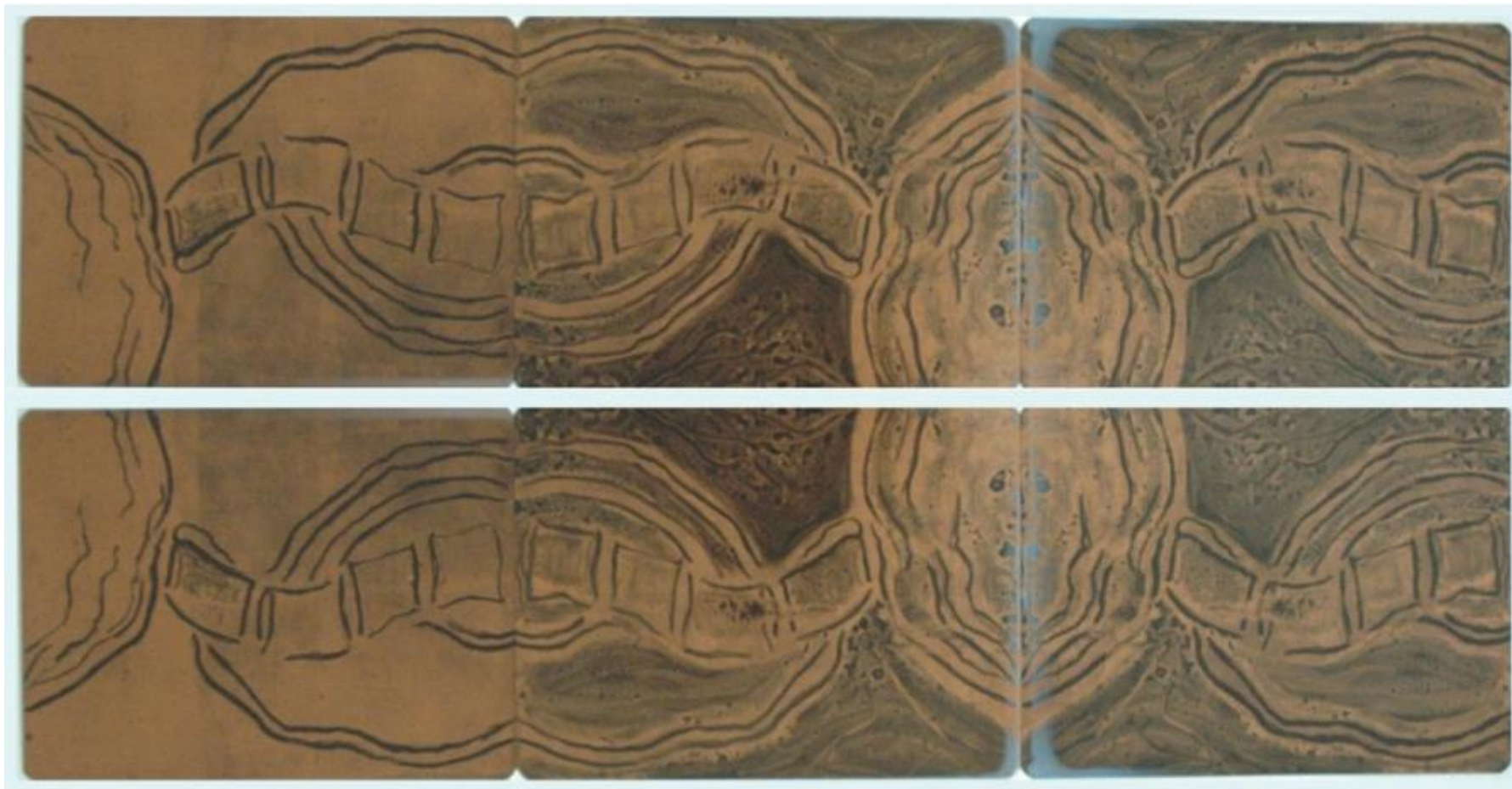


Figura 15 – *Sem título*, 2002. Matriz radiografia velada. 24 x18 cm cada. Dimensão total: 36 x 72 cm.



Figura 17



Figura 16



Figura 18

Figura 16 – *Sem título*, 2004. Matriz de cobre. 30 x 30 cm.

Figura 17 – *Sem título*, 2004. Matriz de radiografia velada. 30 x 15 cm.

Figura 18 – *Sem título*, 2004. Monotipia. Série Paisagens Vertebrais. 60 x 45 cm.



Figura 19

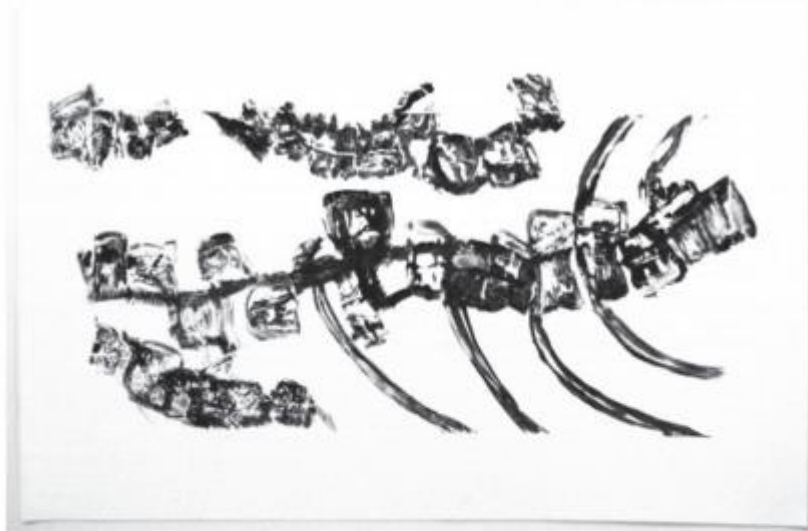


Figura 20

Figura 19 – *Sem título*, 2004. Matriz de placa de chumbo. Série Paisagens Vertebrais. 25 x 45 cm  
Figura 20 – *Sem título*, 2004. Monotipia. Série Paisagens Vertebrais. 25 x 45 cm.

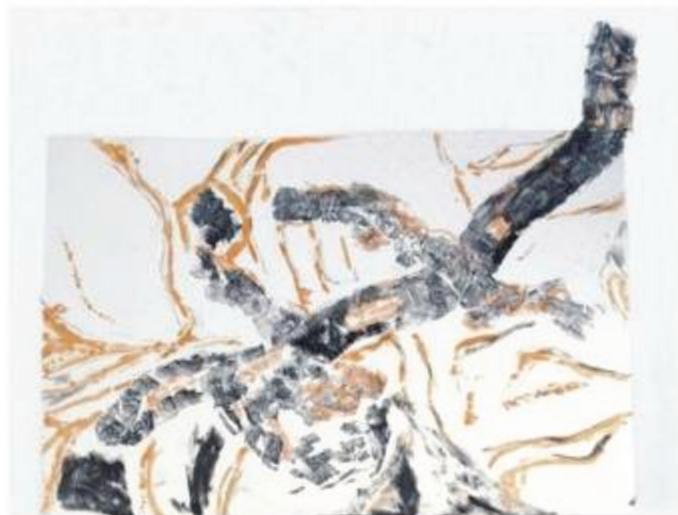


Figura 22



Figura 21

Figura 21 – *Sem título*, 2001. Matriz de latão com lâminas de chumbo e percloroeto de ferro. Série Paisagens Vertebrais. 40 x 57 cm.  
Figura 22 – *Sem título*, 2001. Monotipia. Série Paisagens Vertebrais. 40 x 57 cm

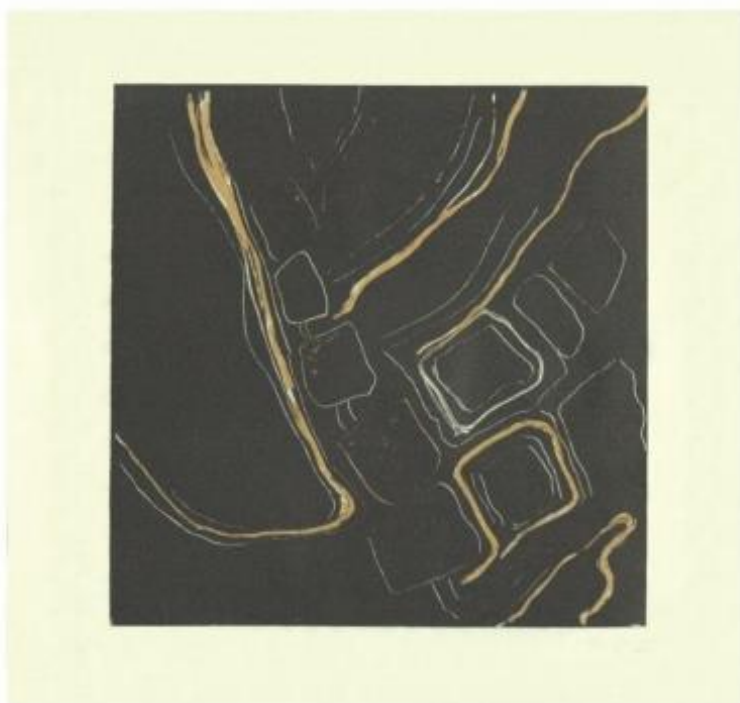


Figura 23 – *Sem título*, 2003. Monotipia. Série Paisagens Vertebrais. 30 x 30 cm.



Figura 24 - *Sem título*, 2003. Monotipia. Série Paisagens Vertebrais. 30 x 44 cm.



## IMPRESSÕES PRIMEIRAS – LITOGRAFIA

Na litografia, o artista interage com as reações químicas da natureza de elementos opostos, a gordura e a água. A preparação da pedra para receber a imagem é uma ação de embate direto com a matéria, uma matriz que tem como corpo, o bloco de pedra, com seu peso, densidade, permeabilidade e imperfeições. Ciclicamente no processo de preparação interferimos nas profundezas da pedra, pois neste preparo da matriz é preciso retirar camadas para eliminar vestígios de uma outra imagem anteriormente trabalhada.

“As linhas e marcas na pedra formam um microcosmo hidrográfico na fixação da tinta, em efeito de atenuada cheia. Transbordando e derramando águas, pequeníssimos e mansos córregos, minúsculos mares - sob a pressão da prensa - vazam para o papel, interagindo com as fibras. A litogravura é um despertar de delicada, quase invisível, hidrografia. É ‘um sonho de beleza mineral’ entrelaçando pedra e águas imaginárias”<sup>3</sup>.

Em 2000, frequentei o Atelier do Museu Lasar Segall em São Paulo, ambiente que proporcionou a aproximação com a técnica, foi quando realizei a primeira litografia. Fiquei impressionada com o ambiente do atelier e com o jardim que existe na área externa, desenhei uma vista interna da janela do atelier aberta para o jardim com o lápis litográfico direto na pedra (Figura 25). A produção litográfica relacionada à pesquisa foi desenvolvida desde 2004, no Centro de Pesquisa em Gravura da Unicamp. Nas litografias (Figuras 26 e 27), sem esboçar previamente a imagem que seria trabalhada, desenhei com o pincel, utilizando o *touch*, diretamente na pedra. A variação da diluição, as camadas depositadas de *touch*, a posterior ativação do ácido, que pela ação do tempo podem transformar passagens tênues em áreas chapadas, além da tentativa de preservação de áreas mais claras e passagens mais sutis de claro escuro,

---

<sup>3</sup> CARVALHO, Miriam. Gravura Brasileira Hoje, 1994. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag29carvalho.htm> - Acesso em: 2 nov.2006

possibilitaram, por meio desse processo técnico, reflexões sobre o fazer e a imprevisibilidade. A impressão, que materializa a ideia, pode tanto se aproximar das primeiras pinceladas na pedra, como também fechar espaços e chapar áreas que, aparentemente eram quase transparentes. Esse processo de preservação ou não da intenção está diretamente ligado à técnica de estabilização da acidulação e o cuidado na tiragem das primeiras provas. O momento da impressão causa apreensão, a expectativa é que a imagem mantenha a identidade da primeira ação. Retomei a mesma imagem na pedra (utilizada na litografia Figura 26), e isolando parte do desenho original, desenhei outras áreas, fiz interferências, uma oportunidade para experimentar alternativas e limites técnicos. No momento de preparação, incorporei as imperfeições das bordas da pedra no trabalho, utilizei isso intencionalmente, pois a marca da impressão, a pressão no papel reforçou a ideia do desenho.

#### **Da escuridão das litos – experiências à maneira negra**

Neste procedimento, a pedra recebe uma camada uniforme de tinta preta. Após a secagem, é feita a retirada da tinta, com alguns instrumentos como lixa e objetos com ponta. A imagem surge pela retirada da tinta, ela é construída pela ação de abrir espaços de luz. A maneira negra possibilita a oportunidade de pensar em negativo. Não existe uma área a ser explorada pela deposição de tinta ou crayon, mas, ao contrário, é a área chapada em tinta preta que deve ser retirada para que seja revelada a imagem. As formas surgem de uma escuridão imperfeita, a imperfeição me permite variar nos erros. A retirada do escuro libera a forma que já estava lá, obscura, a placa entintada com um preto denso, remete ao impasse do branco do papel: é um lançar-se no escuro com olhos abertos, um risco inerente a condição do artista. A retirada, o golpe no escuro da pedra, não tem volta, não se repõem os escuros perdidos que iluminam a pedra, para dar espaço à imagem. Nessa litografia (Figura 28), também incorporei as imperfeições da pedra em seu recorte e assimetria absorvendo as bordas como construção da imagem. A litografia será retomada na pesquisa e desenvolvida com reflexões que talvez não seriam viáveis sem esse prévio conhecimento e prática artística.

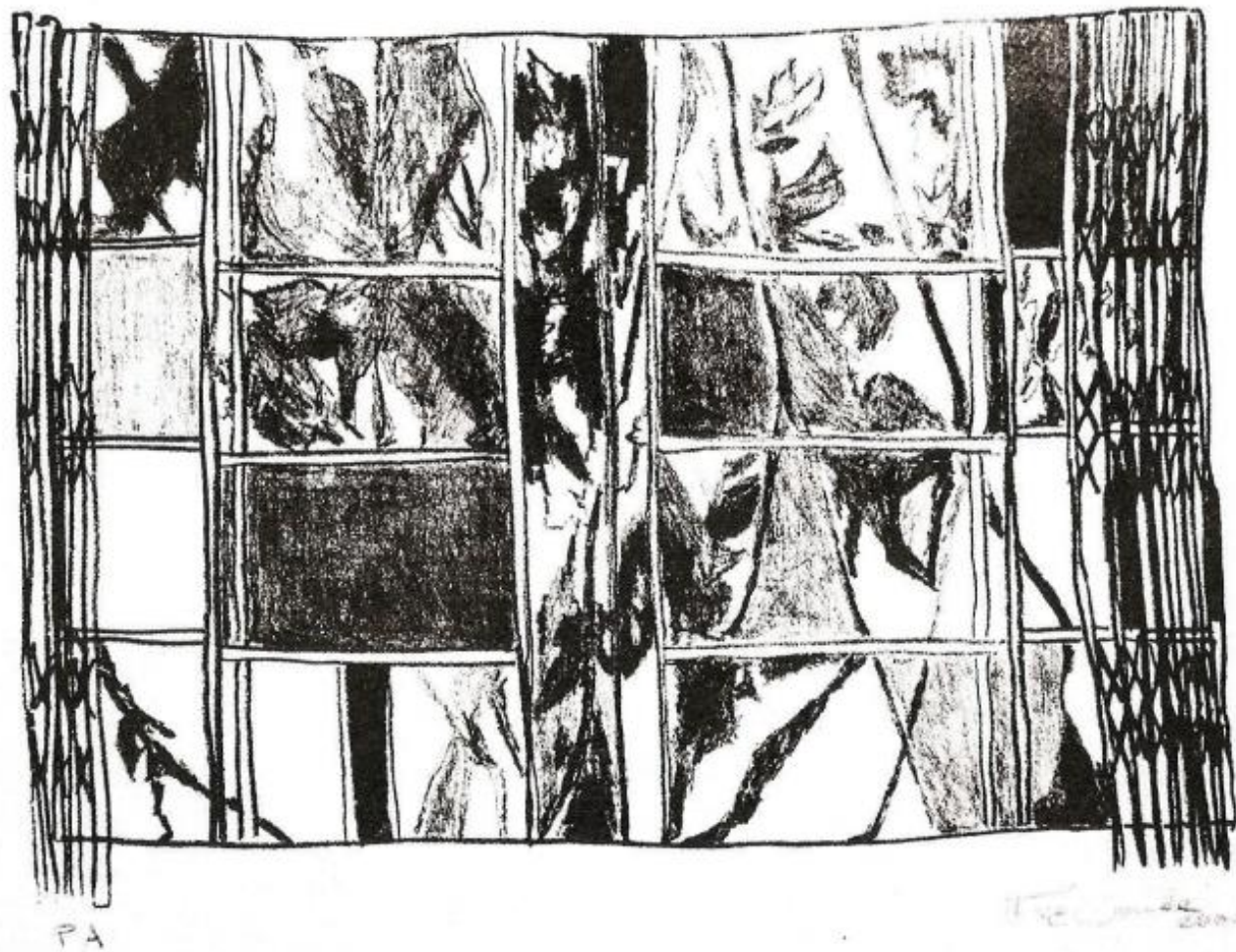


Figura 25 – Janela do ateliê do Museu Lasar Segal, 2000. Litografia.32 x 47 cm



Figura 26 – *Sem título*, 2004. Litografia. 51 x 70,5 cm.

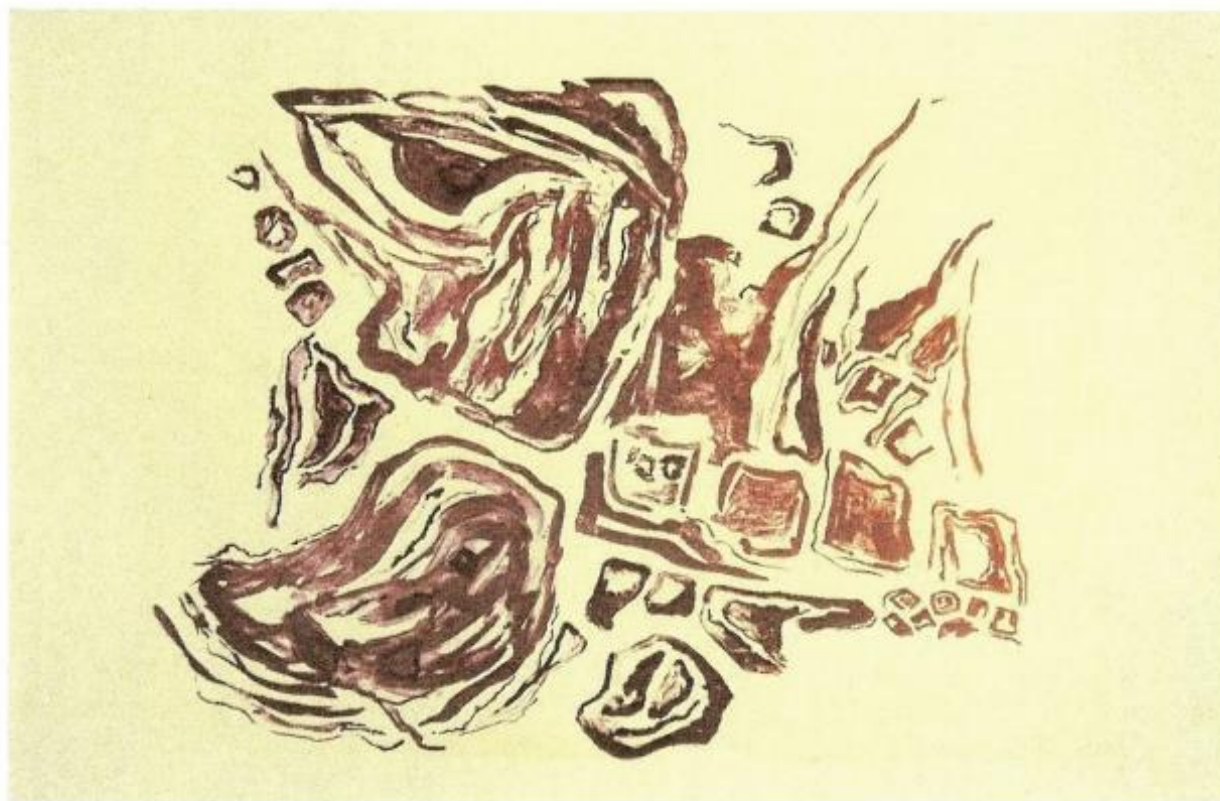


Figura 27 – *Sem título*, 2004. Litografia. 40 x 50 cm.

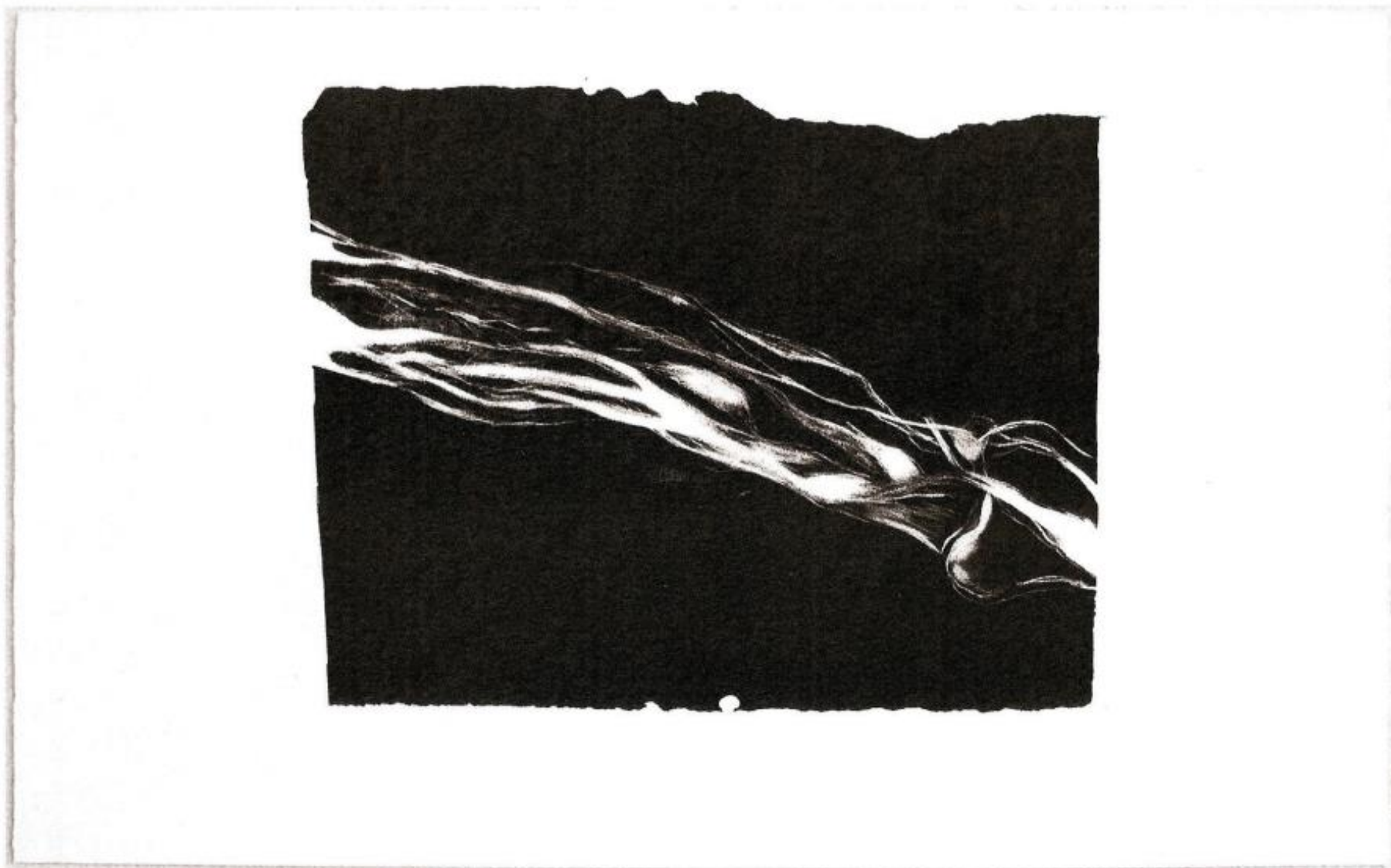


Figura 28 – *Sem título*, 2004. Litografia. 50 x 70 cm.



**PROCESSOS TÁTEIS**

## PROCESSOS TÁTEIS

No desenvolvimento do trabalho, surge, potencialmente, uma relação com a experiência tátil que passa a ser incorporada em todas as fases da pesquisa. Os procedimentos adotados são as experiências com a *frottage* corporal e a retomada da litografia.

O interesse pela *frottage*, técnica primária de decalque, surge a partir de um acaso ocorrido no ambiente do ateliê que é um fato decisivo para a adoção deste procedimento, em que a intenção é estabelecer uma aproximação tátil, decalcando formas corporais.

A reflexão sobre o processo técnico da litografia é intensificada, e contribui para o desenvolvimento da produção, em que o contato tátil também veio a ser protagonista do processo; início então um trabalho em que o registro do meu corpo feito diretamente na pedra produz a construção das imagens.

Sobre a questão do contato tátil, segundo Didi-Hubermann: “O movimento tátil se faz por uma aproximação que começa no vazio e termina quando atinge de novo o vazio. Quando toco o objeto com minúcia ou esbarro nele por acaso e de forma irrefletida, em ambos os casos o abordo a partir do vazio [...]. Todavia, enquanto minha mão entra em contato com o objeto deslizando sobre sua superfície, mantenho uma troca contínua que se caracteriza por uma aproximação a partir do vazio e um retorno a este”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34,1998. p.161.



A citação do autor remete à aproximação com os procedimentos adotados para realizar as imagens, a *frottage* e a litografia. No caso das *frottages*, a partir da concentração que antecede a experiência tátil, com o papel imaculado colocado sobre o corpo, parto do vazio, mantenho uma troca contínua de aproximação, pois, para realizar o decalque corporal, é necessário friccionar o papel sobre a pele e isso exige um movimento tátil de permanência intensa. Nas litografias, na preparação entre o contato da pele com a pedra, a experiência se aproxima das *frottages*, pois, a partir do vazio, pressiono meu corpo entintado sobre o calcário. Nas duas experiências táteis, retorno ao vazio, mas de forma diferente, pois a ação é realizada já com a intenção de obter uma imagem por meio de um procedimento artístico, assim o contato deixa um registro, uma marca, um vestígio da experiência. A marca de um objeto real, no decalque e na impressão direta na pedra litográfica, mantém uma relação com a questão do índice, do registro, que será desenvolvido em capítulo posterior.

A seguir apresento o desenvolvimento dos procedimentos, que foram realizados simultaneamente e assumiram o eixo das questões pertinentes à pesquisa.

## FROTTAGE CORPORAL

Durante a prática no ateliê, surgiu uma nova forma de realizar as imagens do corpo. No processo de limpeza utilizei um pedaço de papel, e nele deixei impresso vestígios das minhas mãos. Essa imagem me interessou, pois, a partir dessa ação, percebi outras possibilidades de trabalhar com a estrutura do corpo e explorar os volumes, as articulações, as estruturas ósseas, bem como a superfície da pele. O acaso ocorrido foi o acontecimento que propiciou as experiências com a *frottage* corporal, que ampliou e permeou o desenvolvimento da produção artística e também influenciou o trabalho realizado com as litografias, pois fez com que eu observasse o que estava muito próximo: a própria superfície do meu corpo.

A avaliação e o reconhecimento da importância de um acaso são subjetivos, como afirma a artista Fayga Ostrower: “Quando notamos um acaso significativo – e pode ser um evento em si insignificante – ele é ‘reconhecido’ de imediato. Este ato de reconhecimento se dá de modo direto e com uma certeza absoluta, sem hesitação, e sem etapas intermediárias de reflexão ou dedução intelectual, estabelecendo-se naquele momento uma correspondência, uma espécie de consonância dentro de nós” <sup>5</sup>.

Sobre a pertinência dos acasos, prossegue a artista: “Por mais surpreendentes que sejam os acasos, eles nunca surgem de modo arbitrário e sim dentro de um padrão de ordenações, em que as expectativas latentes da pessoa e os termos de seu engajamento interior representam um elo vital na cadeia de causa e efeito. Entendemos por isto que, ao procurarem realizar suas potencialidades, são as próprias pessoas que saem de si para irem ao encontro dos acasos. Dos seus acasos. Só seus. Não são acessíveis a mais ninguém” <sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. 2.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1995. p. 3.

<sup>6</sup> Idem, *ibid.* p. 4.

A partir da recepção do estímulo trazido ao acaso - a consonância interior estabelecida e o reconhecimento subjetivo da potencialidade daquela ação -, iniciei uma série de experiências com o papel colocado diretamente sobre outras partes do corpo, para explorar e descobrir o que essa nova possibilidade traria ao trabalho.

A partir da utilização do corpo como suporte tridimensional, pressionei o papel sobre o corpo e o friccionei com vestígios de tinta (Figuras 29 e 30). Surgiu então uma questão relacionada às superfícies: a natureza bidimensional do papel em contato direto com a tridimensionalidade do corpo, na tentativa de “transferir” o seu volume, trouxe uma textura pelo amassado do papel pressionado, sugerindo um sutil relevo. As propriedades da textura obtida, o movimento e as passagens de claro e escuro interessam neste processo, bem como trabalhar com imagens do corpo em escala real. Esse acaso ocorrido no ateliê, proporcionou novas experiências com a utilização desse procedimento, o que substanciou a pesquisa com as *frottages* corporais; a palavra *frottage* vem do francês *frotter*, que significa friccionar.

A experiência técnica da *frottage* foi desenvolvida por Max Ernst e somente considerada como arte por volta de 1925. O artista participou intensamente do movimento dadaísta e surrealista, e provavelmente este ambiente, somado ao olhar sensível e aguçado que ele possuía ao observar as coisas ao seu redor, o tenha levado a realizar experiências que motivaram tal ação. Conforme comenta o historiador Argan: “[...] ele desenvolveu o método da *frottage*, observando o soalho de madeira de seu quarto. Fascinado pelo estranho desenho da madeira, ele cobriu-o com uma folha de papel, e esfregando (friccionando) um lápis sobre ela obteve um decalque destes padrões naturais, que induziam à novas invenções. Desse processo nasceram as incontáveis produções com formas de florestas e madeiras, que, na obra de Max Ernst, repetem-se em paisagens, árvores, seres humanos e animais”<sup>7</sup>. As associações de

---

<sup>7</sup> RICHTER, Hans, em *Dada: Arte e Antiarte*, 1993. p. 218.

ideias e o acaso sempre interessaram a Max Ernst. Provavelmente por essa postura em aceitar o imprevisível e de muitas vezes incorporá-lo ao trabalho<sup>8</sup>, ele tenha contribuído de forma tão singular para o desenvolvimento da arte moderna<sup>9</sup>.



*Confidências. Frottage* lápis sobre papel.  
Max Ernst, 1925. 0,42 x 025 cm. Disponível em :  
[www.maxernstmuseum.de/.../Sammlung/0032\\_be.jpg](http://www.maxernstmuseum.de/.../Sammlung/0032_be.jpg)  
Acesso em 5 jan.2007 7h.



Max Ernst realiza *Frottage*, 1963. Disponível em;  
[www.maxernstmuseum.de/.../Sammlung/0032\\_be.jpg](http://www.maxernstmuseum.de/.../Sammlung/0032_be.jpg)  
Acesso em 5 jan.2007 7h.

---

<sup>8</sup> Segundo o historiador de arte e crítico G. C. Argan, Max Ernst (1891-1976), "No campo técnico, aceita qualquer meio, contanto que não se coloque como problema e atue apenas como mecanismo de levantamento da imagem: pintura tradicional, colagem, montagem de imagens e de objetos. Inventa o *frottage*, ou melhor, deriva-o da brincadeira infantil de esfregar um lápis macio num papel sobre uma superfície áspera ou com leves saliências. A operação é mecânica, mas o dinamismo da ação é suficiente para ativar a imaginação, que na impressão gráfica vê algo muito diferente do simples decalque de um objeto real. Assim se determina um processo de estímulo à imaginação, que ultrapassa a mera transcrição automática do imaginado" <sup>8</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna – Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p. 361

<sup>9</sup> "Em todo momento, a arte vinculava-se à mistura, à fusão. Ele próprio declarou, a propósito de uma exposição em 1921, que se considerava um artista 'além da pintura'. Tocava a criação com tudo de si, não se prendendo a meios ou a mensagens se observados isoladamente. Seus métodos propostos definiram todo um tratamento com que a arte moderna é hoje reconhecida entre nós. Se Pollock desdobrou o *drapping*, Magritte e Dalí passaram a pintar *collages* à mão. E o *frottage*, segundo ele próprio, seria "o equivalente verdadeiro da escritura automática". MARTINS, Floriano, em Max Ernst: muito além da pintura. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ernst.h...> Acesso em 12 mai 2007.

A relação tátil, por meio desta técnica primitiva de impressão ou decalque, foi explorada nos trabalhos realizados com papel sobre o próprio corpo, sendo a superfície do papel “moldada” ao corpo, retendo a textura e a informação gráfica.

Sobre os materiais utilizados, foram realizadas várias experiências com qualidades de papéis diferentes até chegar a uma possibilidade que garante a textura, e tem a maleabilidade indicada para se acomodar e moldar o corpo com maior riqueza de registro gráfico, o papel oriental foi o que melhor correspondeu a estas qualidades.

Experiências também foram feitas para a escolha do material adequado a ser friccionado sobre o papel. Nas primeiras *frottages*, foi utilizada a tinta tipográfica, posteriormente a tinta que é utilizada no papel-carbono, material que melhor se adaptou às necessidades técnicas e expressivas.

Após as primeiras experiências, realizei algumas *frottages* de partes do meu corpo, foi quando surgiu a necessidade de decalcar grandes áreas e até o corpo inteiro sobre a superfície do papel. Entrei, assim, em confronto com os limites físicos de produção das *frottages*. A partir dessa necessidade e dificuldade de ocupar todo o espaço da superfície com meu corpo, e simultaneamente decalcá-lo, outros corpos começaram a ser empregados como suporte para as *frottages*, pois um interesse latente é trabalhar com a escala real do corpo.

A exploração tátil que conduz o trabalho necessita de intimidade e cumplicidade, é um momento silencioso e privado, pois dela participam apenas o corpo a ser decalcado e as mãos que o tocam; esse contato implica confiança e afeto. O toque no corpo do outro somente poderia ser realizado com pessoas afetivamente muito próximas, assim essas *frottages* corporais são de pessoas que têm colaborado intensamente na construção de um percurso pessoal.

Destaco, dessa série de trabalhos, a produção das *frottages* realizadas sobre o corpo da minha mãe, Anna de Castro Gouvêa, aos 79 anos, as quais permitiram aprofundar a experiência do decalque utilizando o corpo todo (Figuras 32, 35, 37 e Figuras de 39 a 46).

Ao trabalhar com o corpo inteiro a ser decalcado, algumas questões pertinentes à linguagem se evidenciaram. O espaço que o volume do corpo ocupa, a dimensão em escala real e a posição acordada para ser feita a *frottage* são o ponto de partida para algumas reflexões.

O papel envolve o corpo e é moldado a ele, e esse contato tátil proporciona refletir sobre a planificação dos volumes, pois a forma tridimensional do corpo é envolvida com o plano bidimensional do papel. Este, ao ser pressionado sobre o corpo, imprime, pela ação de deposição de pigmento do carbono, os registros gráficos e as texturas criados pelo movimento de fricção, o que resulta no decalque do corpo. No momento da *frottage*, a partir do controle da pressão das mãos sobre o papel, escolho como e quais partes do volume valorizar; é quando esteticamente defino áreas de luz e profundidade, por meio do contato, no instante da ação.

O volume do corpo, que ocupa um espaço real no ato do decalque, quando “planificado”, assume o espaço da escala natural do corpo, porém pode haver uma alteração na percepção do volume real, pois a informação gráfica do corpo passa a ocupar um espaço maior quando tem suas reentrâncias planificadas. Os trabalhos assumem, portanto, grandes dimensões, e a exploração da ocupação do espaço torna-se recorrente na pesquisa com as *frottages* corporais. Registrei esse processo com fotografias (Figuras: 31, 33, 34, 36 e 38) que mostram a questão dos volumes e o envolvimento do corpo pelo papel, além das relações de luminosidade e sombra, que somente no momento da *frottage* é possível definir a partir da pressão do papel-carbono, utilizado como material que deposita pigmento sobre as texturas do papel.



Figura 29 – Sem título, 2007. Frottage Corporal.  
55 x 65 cm.

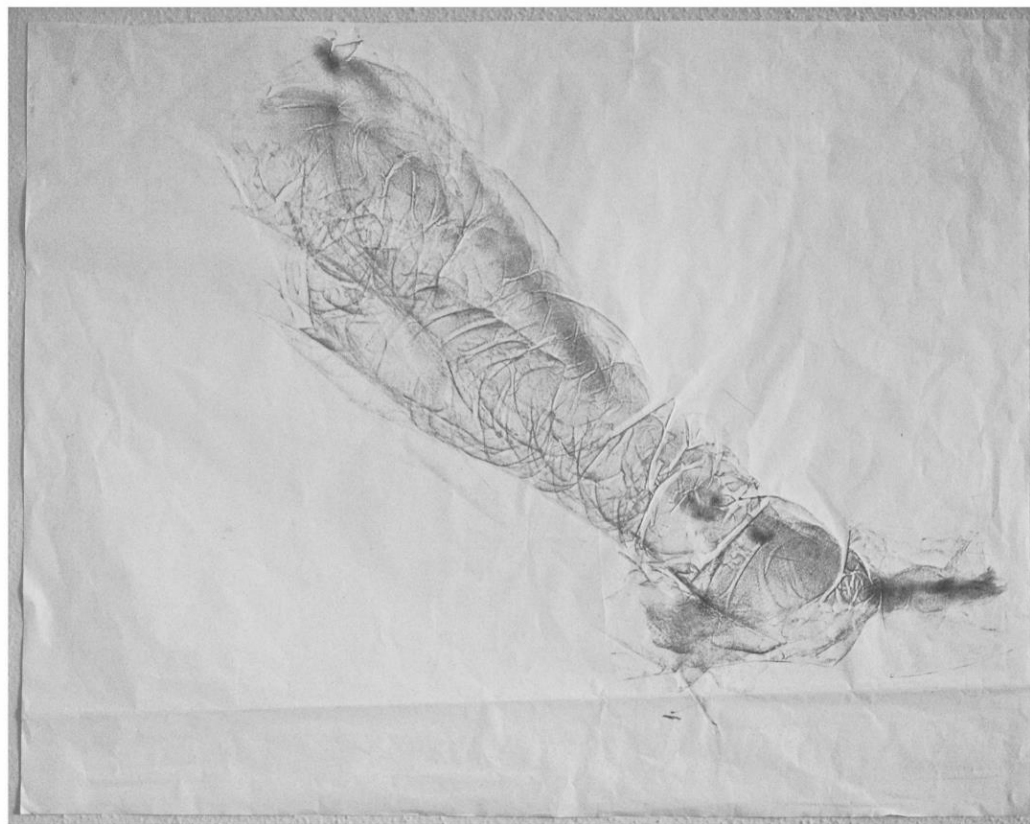


Figura 30 – Sem título, 2007. Frottage Corporal. 50 x 60 cm.x 65 cm.



Figura 31 – Fotografia do processo de *frottage* (corpo-mãe). 2007.





Figura 32 - Sem título, 2007. Frottage Corporal (corpo-mãe).



Figura 33 - Fotografia do processo de frottage (corpo-



Figura 34 – Fotografia do processo de *frottage* (corpo-mãe). 2007.



Figura 35 – *Sem título*, 2007.  
*Frottage Corporal (corpo-mãe)*.  
2007. 97 X 1,20 cm.



Figura 36 – Fotografia do processo de *frottage* (corpomãe). 2007.



Figura 37 – Sem título, 2007. *Frottage Corporal* (corpomãe). 2007. 1,90 x 97cm.



Figura 38 – Foto-montagem do processo de *frottage* corporal (corpo-mãe), 2007.



Figura 39 – Sem título, 2007. *Frottage Corporal* (corpo-mãe). 97 x 1,85 cm.



Figura 40 – Sem título, 2007. *Frottage Corporal* (corpo-mãe). 97 x 1,30 cm.



Figura 41 – *Sem título*, 2007. *Frottage Corporal (corpo-mãe)*. 97 x 1,95 cm.



Figura 42 – *Sem título*, 2007. *Frottage Corporal (corpo-mãe)*. 48,5 x 1,70 cm.

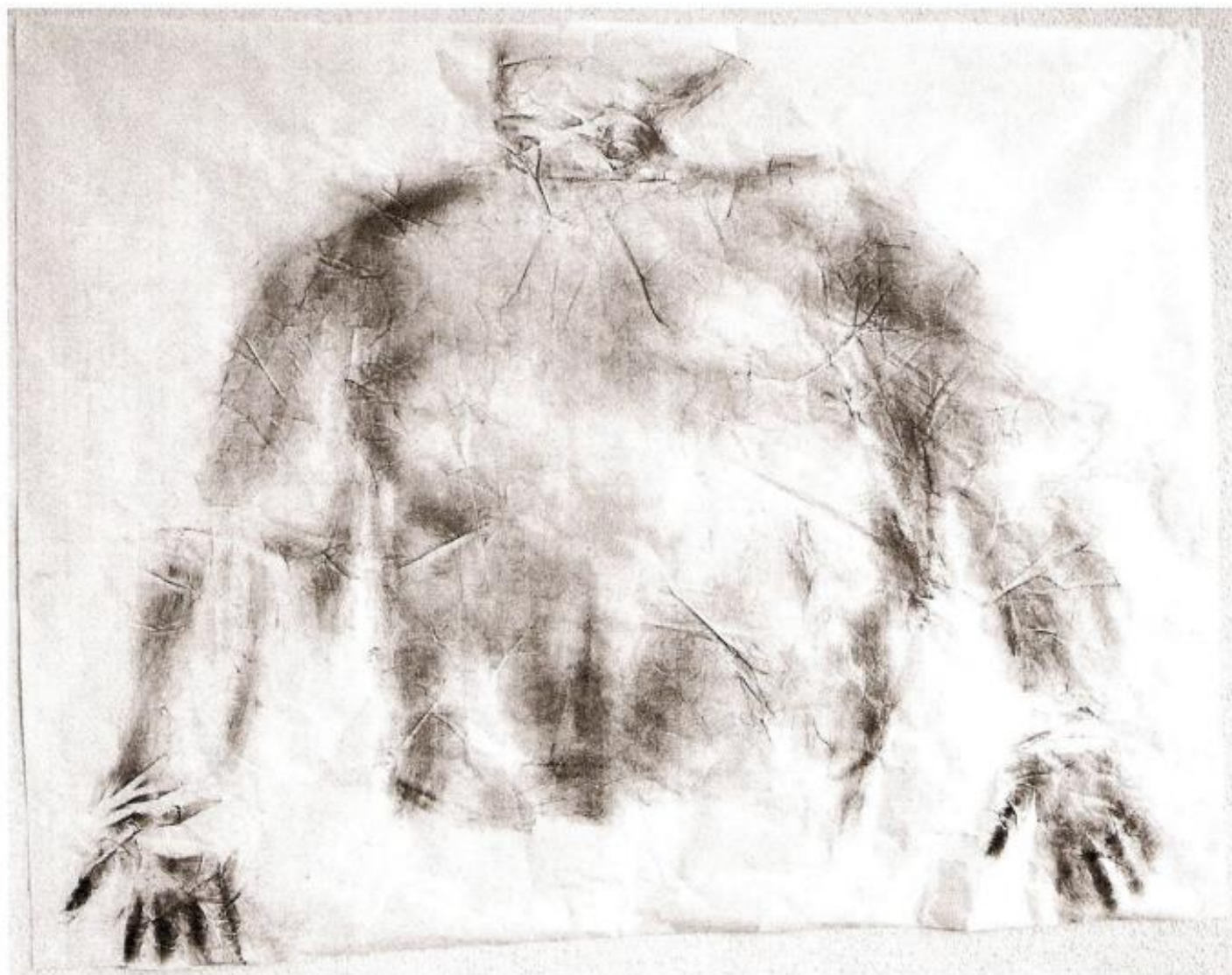


Figura 43 – *Sem título*, 2007. *Frottage Corporal (corpo-mãe-costas)*, 80 x 97 cm.





Figura 44 - *Sem título*, 2007. *Frottage Corporal (corpo-mãe)*. 40 x 97 cm.

Figura 45 - *Sem título*, 2007. *Frottage Corporal (corpo-mãe)*. 97 x 1,30 cm.

Figura 46 - *Sem título*, 2007. *Frottage Corporal (corpo-mãe)*. 97 x 80 cm.

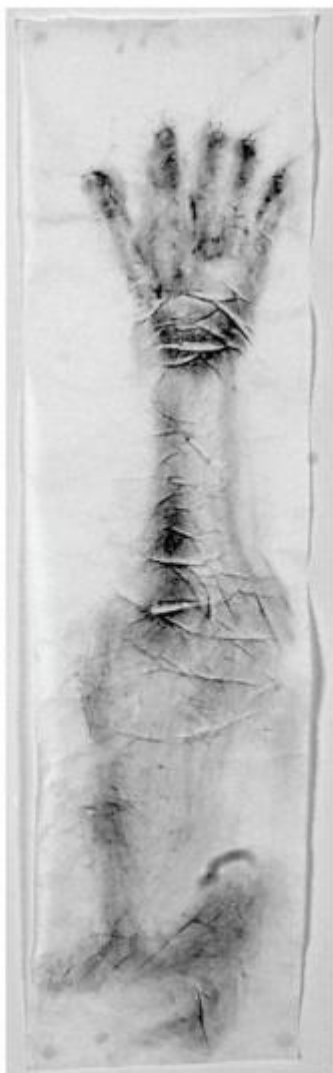


Figura 47 – *Sem título*, 2007. *Frottage Corporal* (corpo sobrinha Gabi). 97 x 97cm.

Figura 48 - *Sem título*, 2007. *Frottage Corporal* (corpo sobrinha Gabi). 25 x 80 cm.

Figura 49 - *Sem título*, 2007. *Frottage Corporal* (corpo sobrinha Gabi). 25 x 80 cm.

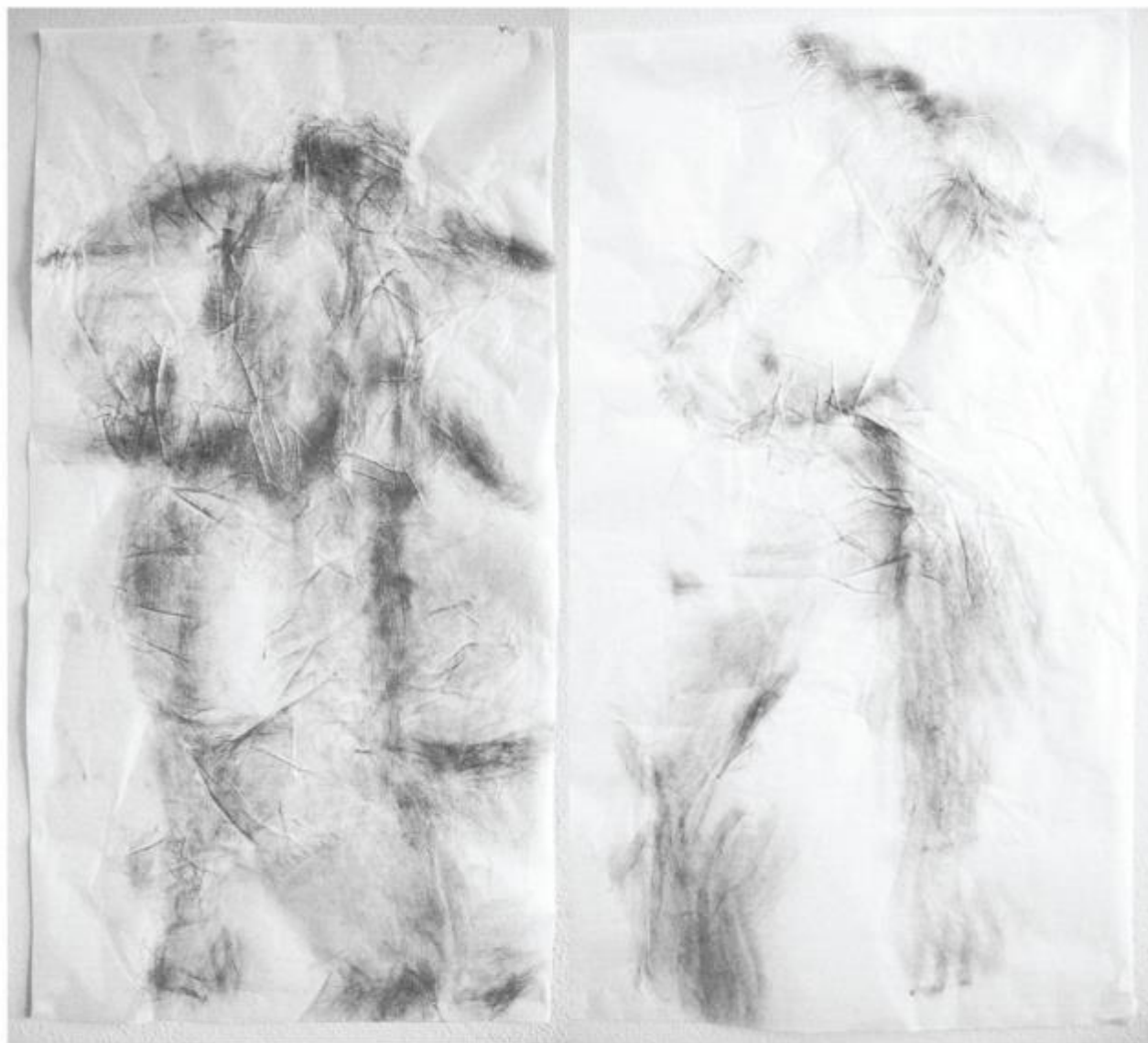


Figura 50 – *Aqui juntos*, 2007. Frottage Corporal (corpo de homem e mulher). 97 x 1,30 cm.

## IMPRESSÕES CORPORAIS – Litografia

No decorrer da pesquisa, com a retomada da litografia, surgiu a necessidade de aumentar a escala do trabalho, como descrito no caso da *frottage*, pois a intenção também era trabalhar a escala do corpo humano, dessa vez, diretamente sobre a pedra. Na técnica da litografia, no preparo da pedra, ocorre uma experiência tátil, pois existe um embate direto com a matéria. A granitagem do suporte é feita manualmente, o qual é permeável, denso e muda de textura conforme a alteração do grão, e ocorre no processo de atrito, uma esfoliação do calcário para dar espaço a uma nova imagem.

No procedimento técnico tradicional, após o preparo, para criar uma imagem na pedra, são necessários alguns instrumentos e materiais que funcionam como extensões das mãos, como o lápis litográfico, *crayon*, ou o pincel para depositar o *touche*, as mãos não devem tocar a pedra, pois elas contêm gordura natural e deixariam a pedra marcada, já que esta é sensível à deposição de gordura, assim o processo de preparo teria de ser refeito. Este distanciamento da mão ao suporte causou um certo incômodo desde o início da aproximação com a técnica, pois todo o processo de preparo é tátil, e no momento de atuar sobre o suporte é necessário manter distância dele. Outros fatores, além desse incômodo relacionado ao procedimento tradicional, levaram a um novo processo de trabalho. Os acontecimentos interferem nas reflexões, e a convergência entre as questões que permeiam a necessidade de expressão proporcionou que a pesquisa com a litografia pudesse ser ampliada e culminasse nas impressões da minha pele sobre a pedra. O acaso ocorrido, que resultou nas *frottages*, contribuiu também, pois, a partir desta aproximação com o meu corpo, percebi que a motivação que eu buscava estava na minha própria pele.

Não foi mais necessário buscar nas radiografias as referências para o trabalho sobre o corpo, essas referências foram exploradas nas monotípias. Neste outro processo, o interesse está na textura da pele, na superfície, que delinea o volume do corpo formado pelas estruturas internas. Esse procedimento trabalha com uma imagem intransferível, a marca da pele, que carrega uma identidade inexistente nas radiografias, pois, para que sejam identificadas, estas carregam o nome do responsável pela sua imagem; se não houver esta informação, tornam-se anônimas.

Quando reconheci esse confronto com o procedimento tradicional, encontrei na litografia a técnica ideal para a expressão das questões que acabavam de assumir relevância na pesquisa. A escolha da litografia como procedimento está na possibilidade, que esta técnica de gravura permite, do meu contato direto com o suporte, onde pude explorar as questões dos processos táteis, desde o preparo desse suporte até a realização da imagem construída com o corpo, atuando diretamente na pedra. Ao trabalhar com esse contato direto, houve uma subversão em relação à técnica tradicional da litografia, como já descrito, assim, onde só os materiais tocavam a pedra, pressionando meu corpo com tinta rica em gordura sobre ela e transfiro a marca da textura da minha pele (Figuras 55 e 57).

Uma outra questão relacionada às normas técnicas tradicionais surgiu no momento do preparo do suporte, quando é delimitada uma margem de segurança para trabalhar a imagem na pedra, com a intenção de deixar claros os limites que ela vai ocupar. Essa margem inviabiliza a incorporação das bordas da pedra, que podem transparecer como limites. Ao escolher as pedras pelas dimensões e pelas imperfeições de recortes, integrei as bordas à imagem que pretendia produzir. A marca da prensa nessas imperfeições e o desenho formado pela irregularidade do corte da pedra interessam e integram a imagem, que absorve essas irregularidades. (A Figura 51, pedra calcária e figura 52, impressão litográfica, exemplificam a exploração dos limites da pedra, mas observar que todas as litografias foram realizadas com essa intenção).

Ao entintar partes do meu corpo com pigmento rico em gordura, utilizei um rolo tradicional de gravura, e ao usar a minha escala como referência, a partir do volume que o meu corpo ocupa no espaço, trouxe também a oportunidade de explorar diferenciados ângulos e perspectivas do meu próprio corpo, que continua em processo de descoberta constante, pois a cada novo trabalho percebo novas relações possíveis. Para resolver a questão da escala, fiz agrupamentos de duas e três pedras, que juntas formam uma só imagem, para conseguir as dimensões necessárias (Figuras 54, 56 e 58). Para imprimir estas litografias agrupadas, foi necessário fazer um registro rigoroso. No momento da preparação e da ação é que novos problemas surgiram: os limites da flexibilidade natural do corpo, em contato com a natureza rígida da pedra formam uma condição desafiadora entre movimentos e estruturas que muitas vezes não se tocam por completo nesse processo. Surgem então, frestas para explorar os limites dos dois campos.

Em relação ao enfrentamento da matéria pedra, e da ocupação de seu espaço, o corpo coloca-se diante dela, numa postura levada ao limite, e tal situação traz uma questão de diálogo com procedimentos anteriores que se referem à atuação direta no suporte, levado agora ao extremo. É o ato sublime e sem retoques da impressão, tanto do meu corpo na pedra como a impressão da pedra no papel. Nas litografias, não esbocei na pedra, com antecedência, os caminhos da imagem, como também, após o contato do corpo com a pedra, não retoquei ou alterei as imagens, embora a técnica permita essas alterações e esboços, pois busco a veracidade que o contato instantâneo do encontro da superfície da pele com a pedra proporciona, sem utilizar instrumentos para recriar ou interferir na imagem, a intenção é manter o registro do primeiro contato. Em algumas litografias, a construção da imagem foi feita com determinadas partes do corpo para formar uma outra, como na litografia (Figura 53) a qual construí a imagem, que sugere uma coluna vertebral, pressionando partes dos meus braços.

Com a mesma intenção, uma outra experiência, foi a criação da imagem com partes externas dos meus dedos das mãos, que formam a imagem a partir da repetição da impressão dessa textura e tem essa reincidência acentuada pela dupla impressão da mesma pedra, dialogando com a qualidade do múltiplo pertinente ao universo da gravura (Figura 58).

Durante as impressões litográficas, comecei a analisar e visualizar a possibilidade de fragmentar a imagem e iniciei as impressões em tiras de papel que vieram a compor um “varal” de fragmentos de imagens corporais. Olhar para o corpo fragmentado inaugura outras possibilidades de trabalhar com as imagens corporais. Esse trabalho (Figuras 59, 60 e 61), confronta-se com a questão da multiplicidade da gravura, pois as tiras são impressões únicas, que em conjunto formam a obra. Portanto, a partir de uma matriz que permite fazer edições de uma mesma imagem, além dessa edição, me apropriei da linguagem para compor com impressões de fragmentos como também alterei a direção do papel, no momento da impressão, em relação a imagem para explorar outros ângulos das litografias.

A pressão do corpo na pedra é de fundamental importância dentro do processo. O encontro entre pele e pedra direciona a necessidade de pressão e é nesse momento, em que cada parte do corpo e pedaço de calcário se comunicam, que, além da intenção de ocupação do espaço imaginado, surgem possíveis imprevistos, que são irreversíveis. A gordura do corpo entintado, a matéria a ser impressa e a percepção tátil formam o diálogo sensível entre corpo e pedra, que resulta na expressão litográfica. Diante dessa trajetória em explorar procedimentos, investigar possibilidades materiais e técnicas, pude levar ao extremo uma referência real, por meio de uma comunicação direta e primária. A pele é permeável assim como o calcário que recebe o corpo a ser impresso: absorve e deixa-se absorver, são naturezas distintas, mas que se correspondem. Na fronteira da pele, encontrei a forma mais direta e legítima de expressão que correspondem às minhas aspirações artísticas.



Figura 51 – Sem Título, 2007. Fotografia de pedra litográfica    Figura 52 – Sem Título, 2007. Litografia. 57 x 54,5 cm.



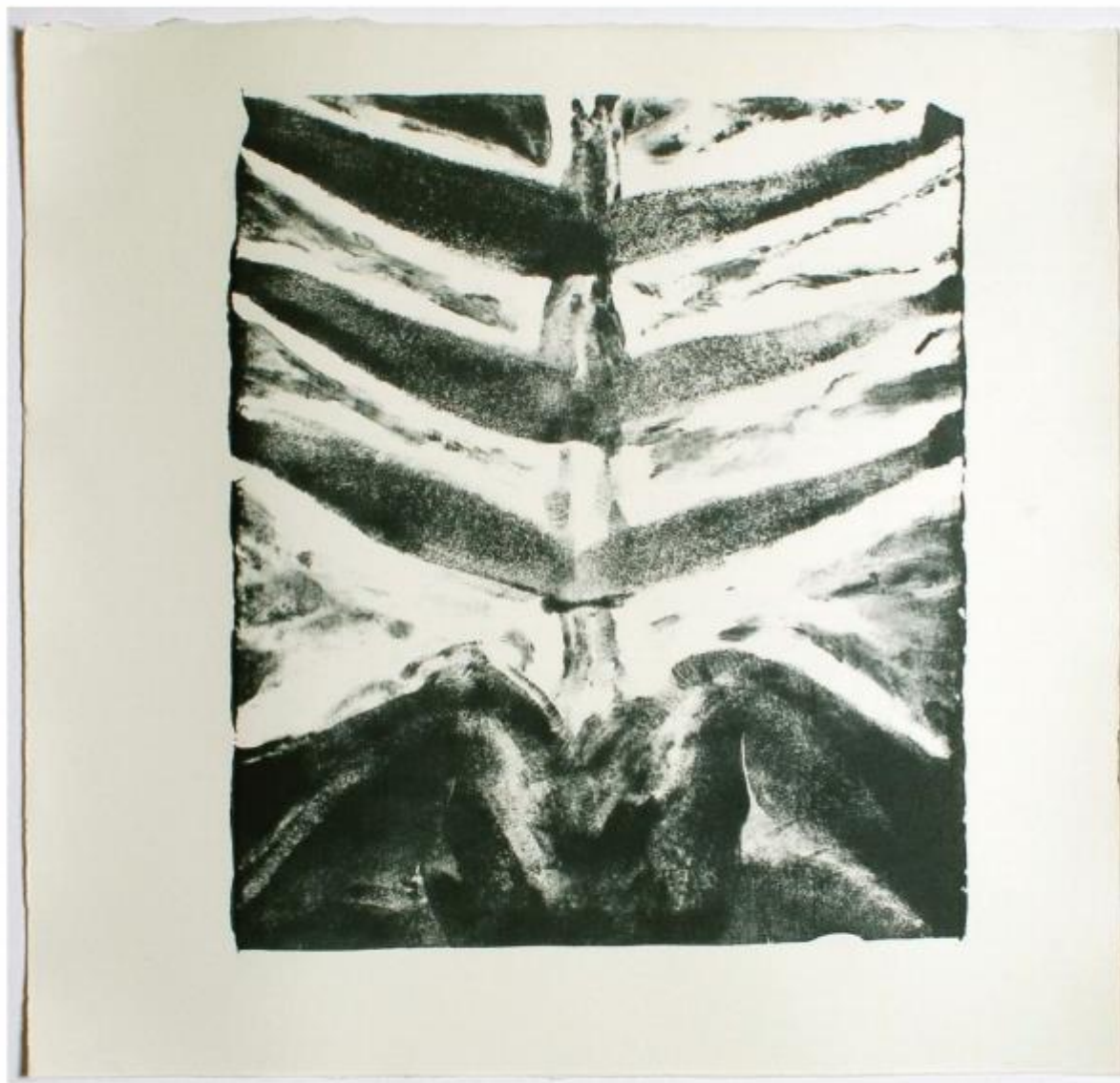


Figura 53 – *Sem título*, 2007. Litografia. 65 x 62 cm.

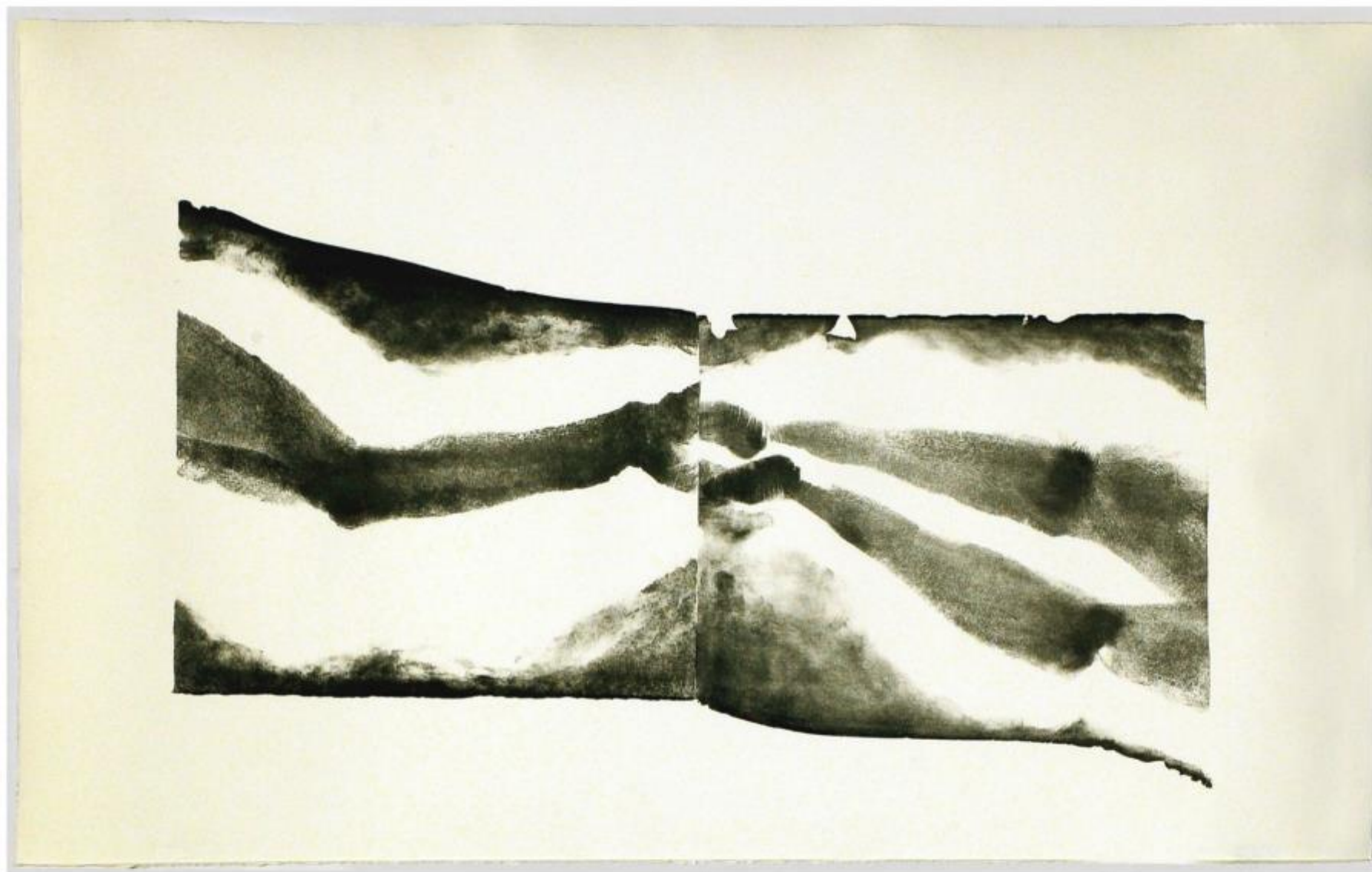


Figura 54 – *Sem título*, 2007. Litografia (utilização de duas pedras para compor a imagem). 56 X 1,06 cm



Fotografias: Simone Peixoto

Figura 55 – Fotografias do processo de impressão do corpo na pedra, referente a figura 56. 2007.



Figura 56 – *Sem título*, 2007. Litografia (utilização de três pedras para compor a imagem). 75 X 1,24 cm.



Figura 57 – Fotografias do processo de impressão do corpo na pedra, referente a figura 58. 2007.



Figura 58 – *Sem título*, 2007. Litografia (utilização da mesma pedra com impressão duplicada). 35 X 1,24 cm cada impressão.



Figura 59 – *Sem título*, 2007. Litografia (fragmentos de imagens de litografias diferentes). 1,26 X 3,30 cm.



Figura 60 – *Sem título*, 2007. Litografia (fragmentos de imagens de litografias diferentes). 1,26 X 2,60 cm.





Figura 61 – *Sem título*, 2007. Litografia (fragmentos de imagens da litografia da imagem das mãos). 1,06 X 70 cm.

## A PELE COMO FRONTEIRA

"O mais profundo é a pele."  
Paul Valéry

A pele proporciona o contato mais direto e imediato com o mundo: é neste território que ocorrem experiências intransferíveis. Na particularidade dessas experiências, a intimidade que os processos pressupõem imprime uma característica em comum aos procedimentos adotados, assim a *frottage* corporal e a litografia situam-se na fronteira da pele.

A pele é o limite do meu território com o do outro, com o mundo, abriga e delinea a individualidade, nos protege e nos expõe. O maior órgão do corpo humano é também o seu invólucro e sua fronteira com o meio ambiente, assegura a intimidade dos demais órgãos e os protege. A pele é nosso órgão de contato, inventa nossos cheiros e nos permite o toque, o abraço, a percepção das coisas em seu estado real. O papel da pele na qualidade de interface humana apresenta a maneira como nos colocamos no mundo, como nos inserimos e interferimos no meio em que vivemos.

A pele é um órgão complexo, e, além das funções de proteção das ameaças externas, metabólicas e nervosas, constitui o sentido do tato; "na evolução dos sentidos o tato foi o primeiro a surgir. O tato é a origem dos nossos olhos, ouvidos, nariz e boca. Embora possa variar estrutural e funcionalmente com a idade, o tato permanece uma constante. A pele é o mais extenso órgão de sentido do nosso corpo, e o sistema tátil é o primeiro sistema sensorial a tornar-se funcional em todas as espécies até o momento estudadas: humana, animal, aves. O sentido mais intimamente

associado à pele, o tato, é o primeiro a desenvolver-se no embrião humano. A parte da pele que está mais imediatamente exposta ao meio ambiente, sua camada mais superficial, é a epiderme; esta abriga o sistema tátil"<sup>10</sup>.

O tato é um "sentido de proximidade", é desse contato, da nossa necessidade de aproximação com o outro, que afirmamos nossa própria existência, pois o tato nos permite perceber que a vida tem profundidade e contorno, torna tridimensional nosso sentido do mundo e de nós mesmos.

“Além de codificar nossas emoções e sentimentos, nossa pele decide e expõe para nós mesmos diante do espelho e para os outros algo que insistimos em negar: o tempo. Quer dizer, nenhuma outra característica ou órgão do corpo humano é capaz de revelar, com facilidade, os anos vividos, as experiências adquiridas, as dores sofridas. O envelhecimento é visualizado, por excelência, na pele da pessoa”<sup>11</sup>.

A pele é o nosso espelho, um campo fértil para a manifestação de sentimentos, arquétipos, desejos e repulsas. Esse território circular, num desenho que nos contorna por inteiro, cobre nossa superfície com textura específica e nos confere uma identidade genética, a impressão digital que nos diferencia, nos individualiza e nos denuncia. Permite-nos experiências afetivas das mais profundas e memoriza nossos desejos, como também nossas indiferenças e desconfortos. O toque percorre territórios, da extensa suavidade até a aspereza dos anos e do sofrimento inscritos na pele.

---

<sup>10</sup> MONTAGU, Ashley, 1988, disponível em: < <http://www.facinter.br/revista/numeros/8tato.htm> >. Acesso em: 9 jun 2007, 13h16.

<sup>11</sup> CRUVINEL, Adriane. disponível em <http://www.dermatologia.net/neo/base/pelenormal.htm> Acesso em: 9 jun 2007 12h29.

RELAÇÕES e DIÁLOGOS

RELAÇÕES E DIÁLOGOS

A partir da produção artística, com as *frottages* corporais, decalque do volume real do corpo e das litografias construídas com a marca física do meu corpo na pedra, surgiram relações, não só com alguns artistas, por aproximação aos procedimentos adotados ou motivação, mas também com a fotografia, por trabalhar com um referente real em sua ação primordial.

Com a finalidade de ampliar tanto o universo em que a produção realizada está inserida quanto questões sobre o fazer, busquei na relação com a fotografia, e no seu princípio constitutivo aquilo que está presente em parte da obra de alguns artistas contemporâneos.

Sobre a fotografia e seus princípios, Dubois afirma que “em seu nível mais elementar, a imagem fotográfica aparece a princípio, simples e unicamente, como uma impressão luminosa, mais precisamente como o traço, fixado num suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haleto de prata, de uma variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas a distância num espaço de três dimensões”<sup>12</sup>.

A partir dessa definição técnica do princípio fotográfico, Dubois acrescenta que “a fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da *impressão*, do *traço*, da *marca* e do *registro*. Nesse sentido, a fotografia pertence a toda uma categoria de ‘*signos*’ (*senso lato*) chamados pelo filósofo e semiótico americano Charles Sanders Peirce de ‘*índice*’ por oposição a ‘*ícone*’ a ‘*símbolo*’”<sup>13</sup>.

Assim, pode-se admitir que “a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é

---

<sup>12</sup> DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 5. ed. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2001. p.60.

<sup>13</sup> Idem, *ibid.*, p. 61.

*em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)”<sup>14</sup>.*

Após a afirmação da questão do índice na fotografia, Dubois reflete e questiona sobre a inserção do índice em outras linguagens artísticas, pois a partir do século XIX, com o desenvolvimento do meio fotográfico, surgiu uma nova relação da representação com o real. Assim reflete sobre o que ocorre com essa lógica nas outras linguagens artísticas inseridas no campo da representação, após séculos de tradição da pintura e do desenho. E ainda questiona se essa lógica indiciária, da qual a fotografia indica ser o modelo detonador, já não estava presente antes mesmo do desenvolvimento da fotografia, também reiterando um posicionamento positivo. Assim, Dubois não pretende finalizar questões e propõe, embasado na própria história da representação, mostrar que já na sua fase primitiva a própria pintura era inteiramente trabalhada pela questão do índice:

Em Lascaux, isto é, na “origem” histórica da pintura, procedia-se portanto, em geral, por essa técnica primitiva, aparentada ao decalque ou à impressão, o “padrão”. A relação indiciária de proximidade e de contigüidade físicas entre o signo (a mão pintada) e seu objeto (sua causa: a mão a ser pintada) é aqui das mais estreitas, das mais diretas, das mais aplicadas (“*aplicava-se a mão*”) possíveis. A imagem obtida é literalmente um traço, uma transposição, o vestígio de uma mão desaparecida *que estava ali*. Notaremos que em seu processo essa técnica implica ao mesmo tempo a presença de uma *tela* que sirva de *suporte* para a inscrição (a parede), assim como a *projeção* (que aqui opera pelo sopro), *originada* (o tubo como buraco e como foco), de uma matéria (o pó), que deverá ao mesmo tempo *colorir*, *desenhar* e *fixar* o todo. O resultado, imagem de um contorno por contato, aparece assim como uma sombra conduzida, mas uma sombra *em negativo*, figura em branco, em oco, esvaziada, pintura não pintada (“*soprava-se em torno*”) obtida por subtração, por preservação

---

<sup>14</sup> Idem, *ibid.*, p. 53.

de um espaço virgem correspondente à zona que era muito exatamente recoberta pelo referente<sup>15</sup>.

Na produção apresentada, tanto nas litografias como nas *frottages* corporais, existe uma ação primária de registro que encontra diálogo com alguns aspectos das imagens de inscrições rupestres, uma possibilidade que está relacionada com a necessidade humana de deixar uma marca, o vestígio de uma existência, fato recorrente na história humana e no universo artístico. Com procedimentos técnicos diferentes, na imagem do contorno da mão, em negativo, na parede da gruta de Lascaux (Figura 62), na mão impressa na pedra litográfica (Figura 63) e na mão decalcada pelo processo da *frottage* (Figura 64), em todas as operações, o referente estava presente para se obter tais registros. Além da questão de trabalhar a imagem a partir de um corpo real e da necessidade de expressão humana, uma outra possibilidade é abordar a imagem das mãos simbolicamente, como instrumento fundamental para realizar todas as operações técnicas que foram se desenvolvendo historicamente - a conquista de complexas funções para sobreviver - e realizar ações que necessitam desde o emprego da força até o refinamento do toque como também, um instrumento para a concretização do saber visual.

---

<sup>15</sup> Idem, *ibid.*, p. 116.



Figura 62. Mão decalcada -Gruta de Lascaux



Figura 63. Mãos impressas em pedra litográfica. Processo de preparo da imagem.



Figura 64. *Frottage* corporal, 2007.



Diante das colocações sobre as relações entre fotografia, arte e a questão indiciária, presente na própria origem da pintura, a intenção é recolher alguns posicionamentos e informações para melhor compreender a inserção da produção e da pesquisa no contexto contemporâneo, seja pela ação ou influências diretas da atualidade, seja pela herança histórica a que estamos ligados.

Um artista que representa a ruptura, no século XX, entre a “arte retiniana” e a adoção da concepção da arte baseada na experiência, na lógica do ato, do sujeito, da implicação referencial em torno da fotografia, é Marcel Duchamp. A obra de Duchamp e a fotografia dialogam em seu princípio constitutivo, como a simples impressão de uma presença, uma marca, um traço físico, uma impressão de relação existencial, com uma referência real. Embora o artista provavelmente não tenha praticado a fotografia de maneira direta, “toda sua obra pode ser considerada ‘conceitualmente fotográfica’, isto é, trabalhada por essa lógica do índice, do ato e do traço, do signo fisicamente ligado a seu referente antes de ser mimético”<sup>16</sup>.

Muitos são os artistas que utilizam a fotografia em seu trabalho, seja pelo seu valor de traço, de lembranças ou de marcas físicas, e grande parte deles, sem operar com a fotografia como linguagem estética, centram seus trabalhos na ordem de problemas tipicamente indiciários, como, por exemplo, as *frottages* de Max Ernst, as moldagens do corpo de Segal e as impressões corporais de Yves Klein.

O que motivou a atual pesquisa foi o corpo humano, que é tema recorrente na história da arte, objeto de estudo de vários artistas e explorado de acordo com os interesses latentes de cada época. Na produção contemporânea, muitos artistas se apropriam desse tema, traçando e explorando problemáticas diversas. Assim, alguns se aproximam pela temática, outros pelos procedimentos adotados, que é o eixo condutor do trabalho.

---

<sup>16</sup> Idem, *ibid.*, p. 257.

Robert Rauschenberg, com a tradição dadaísta da colagem, transforma suas grandes superfícies em verdadeiras sobreposições de imagens, de pinturas, de texturas materiais e até de objetos. As *combine painting*, como o artista intitula sua pintura, são combinações de coisas reais, como fotografias recortadas de jornais e uma lista incontável de objetos guardados; são aspectos e fragmentos de sua paisagem habitual. “O verdadeiro ponto de partida é a pintura-ação, todavia, o gesto não se limita a traçar signos na superfície da tela, e sim, movendo-se em todas as direções, apropria-se do que toca e insere-o no quadro. Este já não é um plano de projeção, um espaço imaginário, mas vazio e disponível; é uma coisa como as outras, entre as outras”<sup>17</sup>.

Na produção apresentada das monotipias, foram utilizadas radiografias amplamente, como matriz e referência. O interesse estava em capturar e trabalhar com imagens internas do corpo, para compreender melhor a estrutura corporal. Na obra “Booster” de Rauschenberg, (Figura 65), especificamente, existe uma possibilidade de relação: o artista também se apropria de referências reais para compor a imagem e utiliza radiografias do próprio corpo numa montagem vertical, postura que afirma nossa condição humana, em escala real. Este fato encontra ressonância nas litografias e *frottages* corporais, em relação à escala, e nas monotipias, pela investigação sobre o interior do corpo humano por meio de uma referência real, as radiografias (Figuras 66 e 67). Existe uma aproximação formal de imagens específicas em relação a essa obra do artista, como na monotipia realizada com processo próximo à impressão do corpo na pedra, em que o corpo com tinta é pressionado sobre o papel, e nas monotipias anteriores, realizadas sobre a coluna vertebral (Figura 68).

---

<sup>17</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna - Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 642.



Figura 67. *Sem título*. Série Paisagens Vertebrais. Tríptico. Monotipia, 2001.



Figura 66. *Sem Título*. Série Paisagens Vertebrais. Monotipia, 2001. 30 x 60 cm.



Figura 65. Robert Rauschenberg.. *Booster* from the series *Booster and 7 Studies*. 1967. Lithograph and screenprint, 181,7 x 89,3 cm. Disponível em: [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4823&page\\_number=17&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4823&page_number=17&template_id=1&sort_order=1) Acesso em 12 jun.2007

Figura 68. *Sem título*. Monotipia corporal, 2007. 1,19 x 42,5 cm.



As relações possíveis com a produção realizada na pesquisa, apresentam-se no plano da experiência em trabalhar com o objeto real, suas marcas, registros, e com procedimentos aproximados. Entre as possibilidades de relacionar procedimento e motivação, identifico a obra do artista francês Yves Klein (1921-1962), com alguns aspectos de determinados momentos, especialmente nas suas experiências com a representação do corpo, intitulada por ele de "Antropometrias", quando corpos de mulheres foram utilizados como "pincéis vivos". Os corpos nus femininos cobertos com o seu azul, IKB - *International Klein Blue*, uma cor que nasce da busca de uma pura percepção da noção de cor como "materialização da sensibilidade" na sua forma primária. Em parceria com um amigo químico, inventa e patenteia a cor, que passa a ser uma marca da sua identidade estética, e aplica-a sobre os mais variados suportes. Adota a monocromia em seus trabalhos, com a intenção de buscar uma limpeza de todas as influências exteriores, obtendo maior nível de união entre corpo e mente, para aprofundar a experimentação da sensibilidade.

Nessas performances (Figura 69), Klein dirige os corpos no momento da ação, em relação a posição, movimento, ocupação do espaço, que são impressos na superfície da obra ou que servem de molde às silhuetas desenhadas com pistola de tinta. No procedimento de usar o corpo coberto com pigmento em escala natural, e de pressioná-lo sobre um suporte bidimensional, já implica uma primeira identificação com o procedimento adotado na produção das litografias, porém, contrariamente às performances de Klein, que trabalha com outros corpos, o meu próprio corpo é entintado, pressionado e registrado na superfície da pedra.

No momento da ação, direciono a ocupação do espaço, analisando a escala do meu corpo em relação à pedra imaculada (que foi escolhida antecipadamente pela peculiaridade de suas formas e imperfeições, e foi tecnicamente preparada) e a maneira como vou ao encontro do calcário, pois trata-se do contato de objetos de

naturezas e densidades diferentes e essa ação não tem retoques ou retornos; a relação do corpo na pedra registra o movimento da ação instantânea.

Existem particularidades nas ações que conferem características diferenciadas aos processos. No momento da ação dos corpos a serem impressos das modelos de Klein, existe uma interatividade pública própria da natureza da *performance*. É criado o ambiente de um “espetáculo”, vivido pelo sujeito da ação e compartilhado com o público. Essa abertura pública distancia os processos em questão.

O artista utiliza como suporte corpos de outras pessoas, modelos, que são utilizadas como corpos-objeto da ação, que em algumas obras são arrastados e saturam a imagem pela sobreposição de marcas, como em a “A grande antropometria azul - Grande Batalha” (Figura 70). Esse movimento também está presente em a “Grande antropofagia azul - Homenagem a Tennessee Williams” (Figura 71). Em algumas obras é observada a forma do corpo sem sobreposição, mas geralmente são vários corpos que criam o movimento de uma ação, como em a “Antropometria da fase azul” (Figura 72). Em relação à dimensão, geralmente são grandes espaços, com que esses corpos convivem e onde interagem, como em “Pessoas levantam vôo” (Figura 73), trabalho realizado com as silhuetas de corpos em negativo. Existe um excesso de movimento, imagens de corpos em grandes áreas muito acima da escala do corpo, um espaço necessário para que estes se relacionem.

Nas litografias, fica acentuado o interesse pela solidão do corpo que é registrado, no respeito a sua escala, valorizando-o como forma e, principalmente, como textura. Nas imagens produzidas com partes do meu corpo, em algumas impressões é possível identificar o recorte e o ângulo utilizado, e a qual área se refere (Figura 52). Em outras litografias, a imagem é formada com partes do corpo para compor uma outra imagem. Nessa composição em que

partes do corpo impresso interagem com ele mesmo, para criar uma outra forma, pode ser observado, na obra realizada com a repetição da textura dos dedos das mãos (Figuras 74 e 75), que, pela repetição de um padrão, essas partes formam uma figura que pode remeter à estrutura de uma coluna ou ao rastro de uma passagem. Nessa litografia, além da repetição da textura dos dedos das mãos na construção formal da imagem, houve a impressão rebatida da mesma pedra na seqüência da imagem já impressa, o que reafirma o espelhamento próprio da natureza da gravura.

Este trabalho se completa na exposição de duas impressões da mesma imagem, uma acima da outra (Figura 75): numa impressão foi utilizada a quase-ausência de pigmento com abundância de transparência, e na outra, o pigmento preto junto com uma quantidade de transparência, no limite para não perder as potencialidades do preto. A maneira de expor o trabalho, com duas impressões da mesma matriz, dispostas paralelamente, intensifica as qualidades pertinentes ao universo da gravura.

Nas litografias produzidas, existe uma intimidade intransferível e preservada, pois o processo de contato do meu corpo com a pedra é privado, não se trata de uma *performance*, mas sim do silêncio de uma intimidade impressa na pedra que se torna imagem reproduzida com a técnica da litografia. O contato da pele na pedra é como a marca de uma impressão digital, um registro que mantém a identidade do corpo pela textura do seu código genético na superfície. Nesta ação privada, de deposição de vestígios da textura da minha pele e das formas corporais em escala real, o trabalho vai se revelar ao público por meio das impressões litográficas, e parte desse processo foi fotografado com a intenção de ser apenas um registro pessoal da ação (Figuras 55 e 57).

Uma outra parte da produção da pesquisa em que o corpo é utilizado como suporte é a das *frottages* corporais, em que trabalho com corpos de outras pessoas, mas o processo também se dá de forma intimista, pois os

corpos decalcados são de pessoas que têm um significado especial nas minhas relações afetivas. Como nas litografias, em alguns momentos realizo um registro fotográfico, mas que tem a intenção de levantar questões estéticas, para dar continuidade ao trabalho (Figuras 31 e 38).

As possibilidades de relações com a temática corporal são múltiplas, pois na produção artística, o corpo tem ocupado um espaço privilegiado e tem sido assunto trabalhado por vários artistas, por esse motivo foi necessário reduzir o foco das relações.

Dentro dessas várias relações e diálogos possíveis, foi necessário fazer um recorte que conciliasse procedimentos em que a atuação do corpo diretamente no suporte em escala real, fosse contemplado, e foi na obra de Yves Klein que encontrei uma possibilidade mais ampla de fazer algumas relações, embora também tenha sido necessário apresentar uma seleção reduzida da obra do artista.

Relacionar e confrontar as questões entre os procedimentos da ação, nas “Antropometrias” de Klein, e a produção das litografias e das *frottages* permitiram reforçar a reflexão sobre o caráter de intimidade e introspecção que está presente em toda a produção apresentada, na qual o local da apreciação pública apenas tem espaço no momento formal da apresentação do trabalho por meio de exposição da produção artística.



Figura 69. Yves Klein. *Performance Antropometria 1960* - Galerie Internacional d'Art Contemporain, Paris

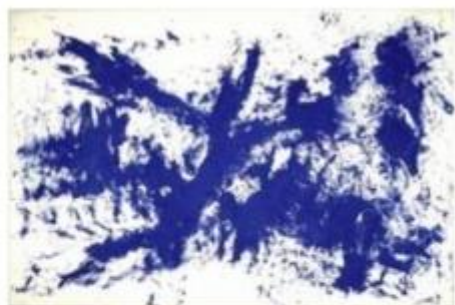


Figura 70. Yves Klein. *A grande antropometria azul - Grande batalha*. 1960. 280 x 428 cm.  
Disponível em: [www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/images/](http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/images/).  
Acesso em 12 jun. 2007



Figura 72. Yves Klein, *Antropometria da fase azul*. 1960. 156,50 x 282,5 cm.  
Disponível em: [www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/images/](http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/images/).  
Acesso em 12 jun. 2007



Figura 71. Yves Klein. *Grande antropofagia azul. Homenagem a Tennessee Williams*, 1960. 276x418 cm.  
Disponível em: [www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/images/](http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/images/).  
Acesso em: 12 jun. 2007



Figura 73. Yves Klein. *Os homens iniciam vôo*, 1961  
Disponível em: [www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/images/](http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/images/).  
Acesso em: 12 jun. 2007





Fotografia: Simone Peixoto



Figura 73. Preparação do corpo entintado, pedra



Figura 74: processo de preparação da pedra litográfica, com a repetição do padrão da textura da pele.

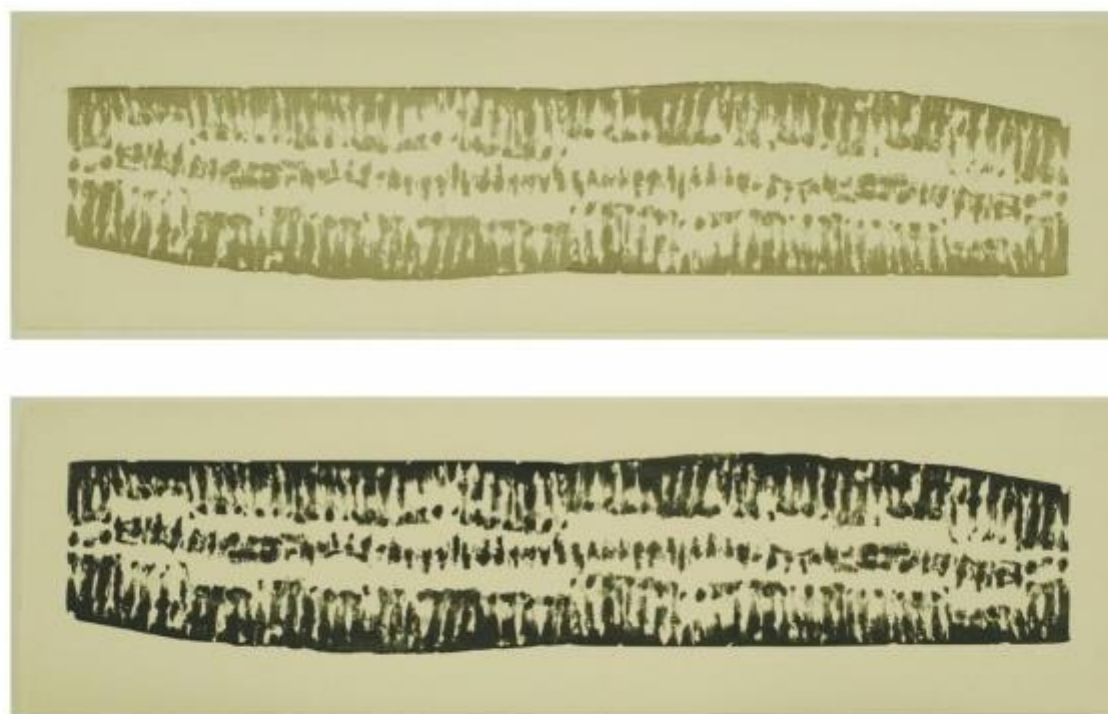


Figura 75: *Sem título*, 2007. Litografia (utilização da mesma pedra com impressão duplicada). 35 X 1,24 cm cada impressão.

## Considerações finais

A pesquisa situa a produção artística com um depoimento pessoal da importância em validar o fazer artístico, fruto de uma experiência sensível, para contribuir com reflexões sobre o universo da criação artística.

Esta pesquisa manteve como motivo o corpo humano: o confronto com a minha fragilidade corporal marca o interesse por esse território frágil na qualidade de motivação e referência.

O corpo humano é assunto recorrente na história da arte, foi objeto de estudo de vários artistas e continua sendo explorado por artistas contemporâneos. A representação da figura humana provavelmente está associada às circunstâncias da época em que se inscreve, bem como está vinculada à relação que o homem mantém com seu próprio corpo; ela é reflexo de uma determinada visão de mundo. A postura adotada pelos artistas para representar o corpo reflete uma maneira de estar no mundo e revela os múltiplos significados que ele pode assumir dentro de cada cultura. Conforme a artista Edith Derdyk: “Acima de tudo, o tratamento estético dado ao corpo humano traduz, em seu íntimo, nosso desejo de perpetuação. O corpo em sua transitoriedade clama por um espírito que preserve a sua figura no círculo da História. A permanência ilusória do ser humano no convívio terrestre não se satisfaz com as exigências que o tempo lhe impõe”<sup>18</sup>. Trata-se provavelmente de uma necessidade das mais importantes, que identifica o interesse do homem, ao longo da história, em perpetuar-se por meio da imagem.

---

<sup>18</sup> DERDYK, Edith. *O desenho da figura humana*. São Paulo: Scipione, 1990. p. 31.

O corpo é fisicamente concreto, ocupa um lugar no espaço, é nossa presença no mundo, viabiliza a percepção da existência de um dentro e um fora, é o mediador entre um mundo interior e um mundo exterior, e a pele, seu invólucro, é a fronteira dessas experiências. Esse corpo sensível permite dar significado às experiências humanas, e representar o seu desejo de ser e estar no mundo.

No desenvolvimento da pesquisa, assumi o fazer artístico como condição para a reflexão, assim a estrutura do texto foi sendo alterada de acordo com questões surgidas após a realização prática.

Foi apresentada parte do percurso do fazer artístico antecedente à produção artística, a qual se tornou o eixo das questões, com a intenção de ampliar o entendimento da minha relação com os materiais nas aplicações práticas, que se desdobram pela curiosidade e pela necessidade de buscar diferenciadas experiências.

Sobre o encontro com a matéria, segundo a artista Fayga Ostrower: “Os diálogos do artista com a matéria são, na verdade, diálogos íntimos consigo mesmo. Dentro da crescente riqueza formal em que a matéria pode ser compreendida, é o próprio ser que se identifica. Daí também o artista criador não se confundir com a figura do intelectual erudito. No caso, o ser artístico está na frente do intelectual. É um outro saber que está em jogo, outro tipo de compreensão, outras realidades e outra *lealdade*. Quem não vivenciar a sensualidade das matérias com que trabalha como uma profunda verdade existencial, e como compromisso irreduzível com o próprio ser, não há de se tornar artista”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 223.

Esta citação vem ao encontro de algumas tensões vividas no decorrer da pesquisa. A prática artística trabalha com reservas sensíveis e no campo de um saber subjetivo, por isso a tentativa de objetivar as questões para serem aplicadas no campo teórico representou um desafio e um grande aprendizado. Procurei manter o que a veracidade da prática apresentava, e necessariamente, no amadurecimento do processo, o direcionamento teórico precisou ser alterado.

Na busca incessante por alternativas de manipulação com a matéria, a produção chegou a uma instância em que, tantos eram os caminhos apontados como possibilidades de continuidade, que tornou-se necessário, num determinado momento, manter uma menor intensidade da prática artística, um afastamento num curto prazo, para retomar a produção de modo concentrado.

Na prática de ateliê, no momento da limpeza das mãos, numa ação cotidiana, observei a marca da minha mão registrada num pedaço de papel, esse registro me interessou e apontou caminhos que eu buscava para resolver questões sobre a apropriação da imagem do corpo. Esse acaso, esse registro, impulsionou a produção em trabalhar com referentes reais na construção das imagens, que encontrou na litografia e na *frottage* os procedimentos ideais de expressão. Prossegue a artista Fayga Ostrower: "(...) o reconhecimento de acasos nunca se dá 'ao acaso' - e eles vão ocorrer naquelas áreas em que estamos engajados com todo o nosso ser, apaixonadamente engajados, quando, portanto, qualquer sugestão, qualquer incidente, pode tornar-se uma centelha que de repente ilumina todo um novo caminho"<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Idem, *ibid.*, p. 21.

A abertura de novas experiências, propiciadas pelo acaso ocorrido, produziu fios condutores fundamentais para a pesquisa e estimulou a reflexão sobre o poder de influência e transformação destes acontecimentos, que passam a ocupar um campo diferenciado quando identificados sensivelmente e motivam novos potenciais na criação artística. “É neste contexto de querer saber e entender, de precisar saber, nessa constante atenção (atenção significa: at-tenção, presença de tensão) e na busca de possíveis respostas, que devemos entender o depoimento dos criadores, artistas ou cientistas, ao identificarem nos acasos os seus momentos inspiradores.”<sup>21</sup> O acaso muda muitas vezes o direcionamento da produção, e apresenta subitamente alternativas que intimamente estávamos buscando; isso é um fato recorrente na prática de vários artistas, conforme segue depoimento do gravador Livio Abramo: “Quando o artista tem uma percepção aguda, ele capta muito mais acasos e possibilidades porque ele está com o espírito alerta. A máquina não pode estabelecer um acaso. Mas a mente humana pode, e, percebendo-o, pode continuar descobrindo acasos que estão ligados uns aos outros. Esta é a trama do processo criador... é claro que todos nós agimos dentro de uma determinada ordem de idéias. Começamos agindo e não sabemos nunca onde é que vamos parar. Mas a nossa capacidade de percepção pode estabelecer o momento em que se diz: ‘isto aqui está bom’”<sup>22</sup>.

A artista Fayga Ostrower comenta o depoimento de Lívio Abramo: “O que este depoimento deixa bem claro, além da profunda compreensão do processo criador, é o fato de acasos, e as formas a que levam, jamais serem entendidos apenas como momentos de curiosidade técnica e, sim, como momentos existenciais do sentido de vida”<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Idem, *ibid.*, p. 21.

<sup>22</sup> Idem, *ibid.*, p. 258.

<sup>23</sup> Idem, *ibid.*, p.258.

O aprofundamento da experiência do acaso ocorrido propiciou a exploração do contato tátil, que substanciou a produção das litografias e das *frottages* corporais, e trouxe questões fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa. Embora os dois procedimentos apresentem resultados formais diferenciados, em comum eles têm a exploração tátil, o corpo utilizado como referente real, experiência, portanto, admitida na ordem do índice, que trabalha com o depósito de um testemunho tangível; que está presente na fotografia e em alguns trabalhos de artistas contemporâneos, bem como na arte rupestre, por meio dos decalques de silhuetas de padrões, conforme apresentado como possível relação à mão decalcada na gruta de Lascaux.

Outra questão que envolve os dois procedimentos é a intimidade e intransferência que os processos pressupõem. Nas *frottages*, quando decalco o corpo de outra pessoa, existe uma relação de confiança e cumplicidade, portanto as pessoas que participam dessa experiência tátil são afetivamente ligadas a mim. Nas litografias, o ato de entintar o corpo com pigmento inicia a proximidade tátil que é o preparo para imprimir o corpo na pedra, numa experiência intransferível. Pode-se considerar a produção artística da litografia auto-referente, no sentido da escolha do meu corpo para ser registrado na pedra, que, ao ser impresso, é passível de um diálogo com questões humanas num âmbito mais geral, pois a abordagem é sobre o território frágil que somos nós, nossa ocupação no espaço, nossa finitude e nossas limitações.

(...) Se nenhuma pintura completa a pintura, se mesmo nenhuma obra se completa absolutamente, cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras. Se as criações não são uma aquisição, não é apenas que, como todas as coisas, elas passam, é também que elas têm diante de si quase toda a sua vida<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.78

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna - Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991. (Série Fundamentos).
- BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai; Reconstrução do pai*. Escritos e entrevistas.[tradução de Álvaro Machado, Luiz Roberto Mendes Gonçalves]. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- COSTELLA, Antonio F. *Introdução à gravura e à sua história*. São Paulo: Mantiqueira, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.
- DERDYK, Edith. *O desenho da figura humana*. São Paulo: Scipione, 1990.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 5. ed. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2001.
- GIL, José. *As metamorfoses do corpo*. Lisboa: Edições LDA, 1980.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva Ltda., 2001.
- KRÜGER, M.J.T. *Teorias e analogias em arquitetura*. São Paulo: Projeto, 1986.
- LELOUP, Jean-Yves. *O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MARTINS, Itajahy. *Gravura: arte e técnica*. São Paulo: Fundação Nestlé de Cultura, 1987.
- MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. Lisboa: Edições 70, 1982.



MATISSE, Henri. *Com olhos de criança*. São Paulo (Arte em São Paulo nº 14, março 1983 / idéias coletadas por Régine Pernoud, Lê Courier de l'U.N.E.S.C.O), vol. VI, nº 10, outubro de 1953.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito* (publicado originalmente em 1961). Seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NARUTO, Minoru. *Imagem e projeto*. 1987. *Dissertação (Mestrado)*. - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. 2.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

OSTROWER, Fayga, *A grandeza humana: cinco séculos, cinco gênios da arte*. Rio de Janeiro:Campus, 2003.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAZ, Octavio. *Convergências: ensaio sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

RICHTER, Hans. *Dada: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte - Um paralelo entre arte e ciência*. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2001.

## **Sites**

CABANNE, Pierre. *O engenheiro e o tempo perdido – Entrevistas*. tradução: António Rodrigues.

Disponível em:< [http://um-buraco-na-sombra.netsigma.pt/l\\_sombra/index.asp?op=1&p=131](http://um-buraco-na-sombra.netsigma.pt/l_sombra/index.asp?op=1&p=131)>. Acesso em: 17 jun. 2007  
00h08

CARVALHO, Miriam. *Gravura Brasileira Hoje*, 1994. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag29carvalho.htm> - Acesso em: 2 nov.2006

CRUVINEL, Adriane. disponível em <http://www.dermatologia.net/neo/base/pelenormal.htm>. Acesso em: 9 jun 2007 12h29.

GUERRA, Sílvia. *Uma esponja cheia de céu*. Artigo sobre a exposição Yves Klein – Corps, couleur, immateriel, no Centre Pompidou – Musée National D'Art Moderne – 5/10/2006 a 5/2/2007. Disponível em: <http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=70&PHPSESSID=cfae67273ff79b6d45a05777a55cbf6e>>. Acesso em: 12 maio 2007, 21h28.

LOBO, Paula. *Klein e os limites*, 2005. Disponível em: [http://dn.sapo.pt/2005/02/22/artes/klein\\_e\\_limites.html](http://dn.sapo.pt/2005/02/22/artes/klein_e_limites.html)>. Acesso em 12 maio 2007, 21h45.

Martins, Floriano. *Max Ernst: muito além da pintura*. Disponível em: <http://www.secrel.com.Br/jpoesia/ernst.h...>> Acesso em: 12 maio 2007. 12h35

MONTAGU, Ashley, 1988, disponível em: <http://www.facinter.br/revista/numeros/8tato.htm> >. Acesso em 9 jun 2007, 13h16.

RIBETTES, Jean-Michel. *Yves Klein - a orgulhosa incandescência do branco*. Traduzido do francês por Claudio Frederico da Silva Ramos. Disponível em: <http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/pnuhmonklei02a.htm>> Acesso em: 21 jun. 2007. 9h35.

WEISS, Luise. *Monotipias: algumas considerações*. Cadernos de Gravura, nº 2, nov. 2003. Disponível em: [http://www.iar.unicamp.br/cpgravura/cadernosdegravura/downloads/p2\\_GRAVURA\\_2\\_nov\\_2003](http://www.iar.unicamp.br/cpgravura/cadernosdegravura/downloads/p2_GRAVURA_2_nov_2003)>. Acesso em: Acesso em: 12 jun 2007 9h.