



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
ISABELA PICHETH DE MARCO

O CORPO TRANSBORDA EM CORPO

A IMAGINAÇÃO SIMBÓLICA NA CRIAÇÃO DO CORPO-ESCULTÓRICO

CURITIBA - PR
2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

ISABELA PICHETH DE MARCO

O CORPO TRANSBORDA EM CORPO:

A IMAGINAÇÃO SIMBÓLICA NA CRIAÇÃO DO CORPO-ESCULTÓRICO

Memorial artístico crítico-reflexivo apresentado ao Programa de Pós-graduação em Artes, Mestrado Profissional em Artes, da Universidade Estadual do Paraná –Campus Curitiba II–UNESPAR/FAP. Linha de Pesquisa: Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes.

Orientador: Prof. Dr. José Eliézer Mikosz

CURITIBA-PR

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Picheth De Marco, Isabela

O corpo transborda em corpo: A imaginação simbólica na criação do corpo-escultórico / Isabela Picheth De Marco. -- Curitiba-PR, 2023.
107 f.

Orientador: José Eliezer Antar Mikosz.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. processo de criação em arte. 2. escultura. 3. corpo. 4. imaginação simbólica. I - Antar Mikosz, José Eliezer (orient). II - Título.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ATA nº 06/2022 - PPGARTES
BANCA DE DEFESA

No dia **13 de julho de 2023**, às **16h30** horas, realizou-se o Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado **O CORPO TRANSBORDA EM CORPO: A IMAGINAÇÃO SIMBÓLICA NA CRIAÇÃO DO CORPO-ESCULTÓRICO** da mestrand **Isabela Picheth De Marco**, que contou com a presença das professoras(es) doutoras(es) **Carina Weidle**, **Giancarlo Martins** e **José Eliézer Mikosz** (orientador), como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou antes da APROVAÇÃO dos resultados da pesquisa, sugerindo pequenos ajustes antes da entrega da versão final. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professor orientador e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.



Prof. Dr. José Eliézer Mikosz (UNESPAR – Curitiba 1) – orientador



Prof. Dra. Carina Weidle (UNESPAR – Curitiba 1)



Prof. Dr. Giancarlo Martins (UNESPAR – Curitiba 2)

RESUMO

O corpo transborda em corpo consiste no processo de criação do corpo-escultórico, a partir da técnica de moldagem de meu próprio corpo. Este fazer possui em seu cerne o transbordar, exceder, extravasar e romper os limites impostos a este corpo, assim como aqueles que se assemelham a ele. Neste memorial, procuro trazer tanto os aspectos tradicionais escultóricos investigados, que são friccionados e distendidos no ato da criação, quanto os aspectos conceituais que submergem dos processos anteriores - paralelamente a observação das aproximações e afastamentos das práticas e criações de outros artistas. O entendimento de corpo, a partir da perspectiva da teoria corpomídia; o uso da vivência do corpo da mulher enquanto substrato para a prática da criação, a partir da teoria da prática de si; e, por fim, o entendimento e atravessamento dos aspectos anteriores dentro de um recorte e partilha de imagens do imaginário coletivo, por meio de produção e retroalimentação de imagens simbólicas, formam as reflexões conceituais exploradas.

Palavras-chave: Corpo. Corpo-escultórico. Imagem. Simbólico. Corpomídia. Prática de si.

ABSTRACT

The body overflows into a body consists of the process of creating a sculptural body, using the technique of casting my own body. In this memoir, I try to bring together both the traditional sculptural aspects investigated, which are rubbed and distended in the act of creation, as well as the conceptual aspects that emerge from previous processes - in parallel with the observation of approximations and departures from the practices and creations of other artists. The understanding of the body, from the perspective of corpomedia theory; the use of the experience of women's bodies as a substrate for the practice of creation, from the theory of the practice of the self; and, finally, the understanding and crossing of the previous aspects within a cut and sharing of images from the collective imaginary, through the production and feedback of symbolic images, form the conceptual reflections explored.

Keywords: Body. Body-sculpture. Image. Symbolic. Corpomedia. Practice of the self.

Dedico esta pesquisa a todos os corpos, que em seus processos de existência, abraçaram a ambígua e árdua jornada, de se perceber objeto na escolha de ser sujeito.

SUMÁRIO

1.	O CORPO.....	11
1.1.	O corpo transborda em corpo.....	17
1.2.	Corpo-casca, uma contaminação pela visão dualista mente-corpo.....	24
1.3.	Corpomídia, uma nova perspectiva.....	34
1.4.	Emcorpo.....	37
1.5.	Aproximações entre corpos, Monica Piloni e outros artistas.....	41
2.	A IMAGINAÇÃO SIMBÓLICA.....	66
2.1.	A imagem simbólica, um fomento do audiovisual.....	69
2.2.	Aquilo que tange o corpo, a experiência de imaginá-lo.....	80
2.3.	Imaginário coletivo, uma bagagem partilhada entre corpos.....	83
2.4.	A partilha de um imaginário surreal.....	90
3.	A EXPOSIÇÃO “DESPIR A PELE, VESTIR O CORPO”.....	93
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS, UMA CONCLUSÃO EM ABERTO.....	105
	REFERÊNCIAS.....	106

Prólogo, uma carta ao leitor

Hoje eu quero começar a falar da mala. A mala consiste em um material rígido. Por fora revestido de couro, e por dentro com uma estrutura de madeira que a enrijece, e que contribui para esse formato retangular firme, independente do conteúdo em seu interior. Os fechos, assim como as ponteiros das quatro quinas, e também as argolas que prendem a alça da mala, são feitas de outro material rígido, um espécime de metal. Não sei dizer se trata de uma liga de alumínio ou outro. O que posso dizer a respeito, caríssimo leitor, é que essas partes da mala estão tomadas pela ferrugem. Assim como o couro possui marcas, que evidenciam uma vivência, uma história, a mala, em sua completude, denuncia um atravessamento duplo: tanto de anos que se atravessaram e permitem a nós dizer que o tempo, pelos meros aqueles que conhecemos, imprimiu nela uma vivência; como outros corpos, que a usaram no qual que a multiplicidade do objeto permitiu.

A mala possui dois fechos, que aparentam precisar de uma pequena chave para a abrir e, também a trancar. Um dos fechos veio até mim aberto, e que me permitiu espionar a estrutura interna que aqui já descrevi. O outro está cerrado. Chegue mais perto cara leitor, e diga-me, sobre esse objeto apenas da perspectiva desta descrição não tu evoca algo? Não sei, quem sabe uma curiosidade, um interesse. A mim, certamente evoca várias e tantas outras questões. Isso porque, eu me interesse pela

possibilidade de entre. Entre aquilo que está fechado e aquilo que está aberto. Entre uma festa, que meu olhar busca por algo, que a pouca luz que consegue atravessar por entre a fenda de uma pequeníssima abertura devê-la para os meus olhos, que pouco alcançam.

Não tenho nada simétrica com você leitor, que da minha escrita partilha a presente experiência. A mala não apenas existe como questão para mim apenas por essas questões formais que aqui descrevo. Em verdade, há muito mais aqui. Parte de meu comportamento acredito, de te seguir até aqui sem desvelo-lhe diretamente; como por diante de uma mesa e prateado com comida para você disfrutar, ao invés de diminuir sua fome com descrições detalhadas, sem muito de que se parte e onde quero então chegar, está no fato de que não me vejo eu sei de onde vim ou onde vou chegar.

Mas, não desista de mim agora corajoso, pois minhas descrições e rodeios até então servem para construir uma imagem da qual partilha me. Um lugar. Isso, não estou falando de uma imagem finalizada. Mas sim de um processo de criação da imagem da qual busco aqui partilhar e criar com você, ao meu lado. E a mala, neste sentido, já é esse lugar, entre mim e você. Isso porque a minha sinceridade está na descrição da experiência, da qual vivo neste momento, em que quero ao passo que meu olhar partia

entre o papel no qual o grafite do lápis desliza sobre sua superfície e a própria mala, que se encontra aqui ao meu lado.

A descrição é provavelmente de caráter formal, a descrevi com as minhas palavras na imagem que ocupa a circunferência seu imaginário. Mas ela também é um caminho, entre os aspectos que atravessam a fisicalidade da coisa e aquilo que o circundam como reflexões dos aspectos anteriores. Quero dizer que não se trata apenas de aspectos que se fiendam em si mesmos, mas que se nos aprofundamos mais, eu e você, meu caro leitor, encontraremos as tais questões, que tanto estou a buscar.

A própria rigidez, com seu caráter matérico, do curso, da estrutura em madeira, de metal da ficha que carrega consigo a fricção, denunciam que o tempo desta mala não é o de agora presente. Se trata de uma mala que carrega consigo marcas em si de outros momentos históricos. Mas ela possui um elo consigo, tal qual esse que estou buscando construir com você. Um elo construído entre corpos.

Não posso mentir para você, você não ocupa o mesmo lugar que essa mala ocupa para mim. Mas ocupa outro lugar. O lugar da confusão. O lugar da partilha. Quero compartilhar com você, caro leitor, que o reverbocar desta mala pede que eu disfrute da relação que aqui proponho construir entre nós. Prometo a você, caro leitor, uma jornada, a mais sincera profundidade,

que e estar através da pequena fenda, que a mala me permitiu, aqui descauí-la com toda a bagagem que o vocabulário me possibilitou, desenhando no imaginário que você usará mergulhada ao longo desta luituca.

Então, me avisece começar desvendando o primeiro passo para o transbordar desta ponte entre mim e você. A mala é parte de um lugar, que não existe mais. Mas um lugar que é parte do que sou. A mala é uma bagagem que eu carrego. A mala é parte de meu agora, pois sou a terra giratória. A mala, entretanto, é parte do passado, daquela giratória, que me disse qual era uma bagagem que busco espicar na fenda entre o facho curvado e o outro aberto. A mala foi de outros corpos, aqueles que um dia foram meus avós.

A mala é a bagagem e a história de onde parto. Não, eu não a nego, em seu caráter marcado por uma temporalidade outra, que não me pertence mais. Eu a quero assim, enfurecida e usada, pois isto é o que ela de fato é. Contudo, a quero mais. Não me basta apenas explorar da perspectiva de uma mísera luz, que pouco devida de seu interior. Eu quero mais!

Eu quero resgatar a fenda que não me permite ver sua completude. Quero me afogar na sua profundidade. Rague comigo, cores lúctas. Te convido a ser parte do processo, que estou prestes a começar. Não, não quero uma participação passiva. Quero sua cumplicidade. Seja meu cúmplice. Se delicia e se

afogue no que estamos prestes a construir. Eu desenho com minhas palavras e você se organiza na imagem que reconstrói no fuere de um imaginário, que iremos partilhar juntos. Me dê sua mão, sinta a pele gelada que ao se apertar nos seus dedos passa a trazer calor, suor, e uma experiência que não sua sua ou minha. Esta experiência sua é terra, como dois corpos que partilham do delite e da agonia de abrir desta mala.

1. O CORPO

O trabalho artístico é corpo. Aquele que cria também o é. O processo de criá-lo mais uma vez implica na experiência de ser corpo e viver como tal. Aqueles que o recebem, olham e interagem também são corpo. O corpo é objeto, problemática, objetivo, metodologia, justificativa e referência. A pesquisa é em todas as suas camadas o próprio corpo. No entanto, o fato de o corpo ser o objeto e processo da pesquisa, não significa que é apenas sobre um corpo, ou de uma única perspectiva, que se desenrola a criação do corpo. O corpo, em verdade, aqui se apresenta múltiplo em camadas, leituras e atravessamentos.

O objeto do trabalho é o corpo no caráter escultórico. O processo de criação deste corpo parte do molde do meu corpo, que sou a artista - o sujeito da criação. O meu corpo é a matriz para a criação do molde, e minhas mãos também são a principal ferramenta tanto na produção do molde, quanto na construção da cópia deste molde. As relações do processo de criação do corpo, neste sentido, são de fato bem distintas; mas se sobrepõem e se atravessam a todo o momento, construindo um processo de criação e pesquisa do corpo, que não possui linearidade ou limites bem definidos entre a mão que está sendo usada de matriz para o molde, aquela que despeja o material sobre a mão anterior, a escultórica produzida na cópia, e, por fim, aquela que toca a instalação do corpo-escultórico.

É nesse sentido, de uma pesquisa que se afirma em todas as camadas como corpo, que se faz necessário construir denominações próprias, que produzirão sentido especificamente aqui, da perspectiva do corpo que está criando e pesquisando o processo de criação do cor-

po-escultórico. Do meu ponto de vista tudo é corpo, e isso já está dado. Mas aquele corpo que lê, o elucidar de associações já estabelecidas se faz necessário. Ao meu corpo que é matriz do molde, que existe para os estudos das biológicas tal qual o corpo que lê a presente pesquisa e também aquele que se dispõe fruir uma obra de arte, o tratarei como corpo-carne. Corpo esse que a priori tem características claras e bem definidas, mas que aqui em minha escrita, tal qual em meu trabalho, construo uma ponte sorrateira na denominação corpo para aquele que a priori seria uma escultura, o corpo-peça.

O corpo-carne, quando trato do meu em específico, estabelece funções e papéis específicos durante a criação. Isso porque por vezes ele é a matriz, do qual parte a bagagem para a construção do molde; por vezes ele é ferramenta, pois é ele quem despeja o material para o molde, e também para a construção da cópia; ele ainda é a questão problematizadora do corpo em si mesmo, isso porque é a partir de suas vivências como corpo, que partem os estímulos que movem a criação. Contudo, não há estímulo para o corpo que parte a criação se não houver outros corpos-carne que o atravessem e o tensionem para haver pensamento e reflexão a respeito dos corpos. E o entendimento de qual papel este corpo-carne se coloca, se o de objeto ou de sujeito, também implica nesta movimentação da criação.

Corpo-carne que existe como objeto é aquele que em primeiro existe como uma forma de entendimento de si, do outro e das relações estabelecidas entre os corpos-carne, como algo dado. O corpo aqui é objeto daquilo que outros corpos anteriormente decidiram para ele, tanto no sentido de ser, como estar, comportar-se e também relacionar-se. Já o corpo-carne como sujeito é aquele já existiu como objeto, mas

passou a problematizar o que lhe foi colocado como preceito e requisito de ser e existir enquanto corpo.

Seja as mãos, seja os pés, ou qualquer outra parte fragmentada do corpo, que está sendo moldada, há um atravessamento caótico entre a experiência prática de parte do meu corpo que está servindo de matriz e da outra parte que é ferramenta da construção do corpo-peça. Isso porque o corpo-peça a priori é visto dentro do espaço expositivo, em sua apresentação para o público, como uma escultura, ou mesmo um corpo-escultórico¹. Mas o desenrolar do processo de criação existe neste constante tensionamento entre quais dos corpos é especificamente o que naquele dado momento.

Momento aqui pode entender-se como um possível recorte nesse processo de criação, que existe no trânsito inestancável entre: a experiência do meu corpo, que ao existir é tensionado e impulsionado ao movimento da criação a partir da própria bagagem de experiência ali implicada; o mover-se a criar a partir de problematizações vividas pelo meu próprio corpo, que inclui a prática do desenvolvimento escultórico, a busca por leituras que pensem esses corpos, que tensionam e se relacionam com o meu próprio corpo; e, por fim, a fruição de outros corpos com aquele escultórico, que apresento no espaço expositivo, e retroalimenta, atravessando todos os processos anteriores que movem o processo de criação do corpo.

Nesse sentido, o desenrolar do processo de criação tensiona es-

¹ Existe uma diferença sutil entre o que entendo e norteio a pesquisa como corpo-peça e o corpo-escultórico. O corpo-peça é a escultura em si, resultante do molde de meu corpo, podendo ser de gesso, silicone, resina ou cerâmica. Já o corpo-escultórico é o trabalho final como um todo apresentando aos corpos-carnes, que por vezes pode estar apenas na condição de um corpo-peça, ou ser resultado de uma composição com um objeto do cotidiano dos corpos-carnes.

ses momentos, que podem até ser no presente momento aspectos apresentados de forma consecutiva, separada e clara. Mas que na prática do criar não são. Não há separação entre o tensionar desses momentos diversos da criação. Por vezes na ocasião em que estou desenvolvendo novos corpos-peças, sou tensionada pelos corpos-carnes, que se dispõem a interagir com aqueles corpos-peças que outrora eu criei. Os corpos-carnes me contaminam no ato do criar e problematizar minha própria criação. Ao mesmo tempo, que esse tensionar dos corpos-carnes sobre os corpos-peças também podem ser entendidos como construções de bagagens para o meu próprio corpo, que é não apenas a matriz geradora dos corpos-peças, mas também é o corpo problematizador na criação.

“Qual corpo é o que naquele dado momento?” é a pergunta, que busca direcionar como se dão esses atravessamentos entre o corpo-carne que cria, corpo-escultórico criado e o corpo-carne que recebe o corpo-escultórico, e ao mesmo tempo que é tensionado, também como tensiona o corpo disposto enquanto obra de arte. É claro que o processo existe no caos implícito, destes atravessamentos, que não se processa de forma linear, sequencial ou mesmo controlada. O processo de criação do corpo, implica num processo retroalimentar, caótico e inestancável em seus momentos de tensionamentos e atravessamentos entre os corpos.

Esse processo de tensionamento no próprio processo de criação se dá em duas instâncias, no âmbito privado do ateliê, no qual consigo materializar meu próprio corpo diante de mim, num material que traduz ou tensiona algo que já é de caráter do meu próprio corpo. E no espaço expositivo em que o corpo-carne daquele que se dispõe a fruir

a experiência proporcionado pelo corpo-escultórico se vê tensionado pelas diferentes situações em que é colocado.

Um interessante aspecto para vislumbrar a prática deste tensionamento entre a carne de meu corpo e a materialidade do escultórico que, produzi a partir do anterior, é o silicone rosa. Ao tingir o silicone de rosa, não possuo controle nenhum de como essa cor vai se comportar. Eu sei que a cor em si vai ser rosa, mas a disposição do pigmento, alguns acúmulos de tonalidades, mudanças ocasionadas durante o tempo, exposição ou não ao sol, todos são fatores que modificam a peça conforme o passar do tempo. E é fato, a cor vai se modificar com o tempo, aquele corpo-peça não existe de maneira estática. A cor do rosa no hoje, não é a mesma que no amanhã. E, por outro lado, a minha própria carne sofre alterações, tais quais a mão de silicone, que criei a partir da cópia da minha própria mão. A partir de determinada perspectiva, os mesmos atravessamentos pelo ambiente que o corpo-peça está sujeito o meu também está.

Colocar meu corpo-carne em contrapartida ao corpo-peça é tensionar o trânsito que já existe entre eles. O corpo-peça não existe deslocado do meu. O convívio cotidiano com os corpos-peças no ateliê reafirma esse atravessamento. E de forma ainda mais curiosa, o corpo-peça não existe afastado daquele que se coloca, integralmente como corpo, para viver a experiência no espaço expositivo com o corpo-escultórico - o corpo-carne do observador.

O ato do observador tocar a mão de silicone rosa, e reproduzir um cumprimento de mãos, é de fato um comportamento para com o corpo-escultórico resultante de um aprendizado anterior já existente, apreendido e reproduzido entre corpos-carnes. É uma escolha que faço

de forma muito incisiva e busco investigar ao longa da pesquisa: explorar possíveis aproximações e trânsitos entre o corpo-escultórico e o corpo-carne, que já são do cotidiano e parte das relações e comportamentos estabelecidos entre os corpos-carnes.

Essa escolha enfatiza o lugar do trabalho do qual eu o trato: corpo-escultórico. Eu me repito em minhas ações afirmativas, desde o processo do criar, até o transbordar deste na sala expositiva: eu construo em primeiro o corpo, eu penso o corpo, eu o problematizo, eu o tensiono, eu crio mais uma vez um corpo no caráter escultórico.

Neste ponto, do qual produzo essa reflexão, desta perspectiva, de quem cria, eu preciso justificar e quem sabe até responder o ponto mais óbvio a ser problematizado na pesquisa: a escolha pelo caráter escultórico do corpo. Dentro desse contexto contemporâneo, no qual estou inserida, seria facilmente problematizável tratar o corpo como ponto posterior a escultura e não o contrário; uma vez que o processo e o próprio trabalho de arte que se apresenta no espaço expositivo se dá dentro das técnicas tradicionais da escultura. E o corpo, tal qual o trato, talvez estivesse mais próximo de uma pesquisa que escolhe a própria performance enquanto linguagem. Diferente da escultura, que é tratada e compreendida como um objeto, a performance é em si o corpo do artista, que constitui o próprio trabalho de arte naquele dado recorte espaço-tempo.

Essa problematização é a chave para acessar o trânsito de relação entre os dois pilares que aqui construo como aspectos que sustentam o trabalho e a pesquisa: o corpo e a imaginação simbólica. Entre os muitos aspectos, que norteiam e formam o fio condutor da pesquisa poética está o tensionamento, a fricção e, mais do que isso, a confron-

tação da realidade ou não realidade dos corpos. O tensionamento se dá em tudo aquilo que foi construído pelos próprios corpos para eles mesmos como forma de relações sociais. E aqui, mais especificamente nestas noções e construções entre aquilo que eles dizem ser real e válido entre o que é surreal, fantástico ou mesmo irreal.

Assim como as denominações específicas para cada corpo do qual estou me referindo se fazem necessárias, a compreensão do uso de teóricos por vezes dissidentes e específicos para outros campos do saber também se faz necessário. Como corpo que produz uma reflexão sobre o processo crítico de criar a partir de um corpo em processo – o meu corpo, que apenas existe num processo em contínuo – me aproprio de produções teóricas, que produzem sentido nos paralelos entre criação e reflexão, a partir do que a minha liberdade poética me permite.

Há aqui sentido sob o ponto de quem constrói uma pesquisa do olhar sensível da criação e não do rigor aprisionante dos paradigmas científicos - longe de mim soar como uma crítica aos colegas que se debruçam diante complexos métodos, que norteiam a pesquisa científica. Mas apenas recorro ao corpo que lê meus escritos reflexivos, que aqui me permito fazer uso de teorias múltiplas, dos mais variados e respeitados autores, para pensar o que o meu fazer sensível reverbera entre aquilo que outros corpos, que me antecederam pensaram sobre os corpos-carnes e as relações traçadas entre eles. Não há uma verdade para a pesquisa da criação a partir de um corpo em processo. Há um tatear de possíveis caminhos, que busquem refletir o processo no qual a criação se desenrola.

À vista disso, parto de Freud, criador de uma das mais importantes linhas de estudos da psicologia, a psicanálise. Freud, foi de fato

o primeiro estudioso a trazer os sonhos como fonte válida de conhecimento². Claro que, Freud produz essa construção como uma ponte de reflexão teórica ao vislumbrar nos sonhos e em seu caráter fantástico, relações diretas com os comportamentos.

Freud e Jung, dentro da psicanálise e da psicologia analítica, concordam que os sonhos e seus aspectos oníricos estão diretamente relacionados dentro da dinâmica de relações entre vivências, que são recalçados no inconsciente, as quais são compreendidas enquanto situações oriundas do espaço real dentro do cotidiano dos indivíduos e aquilo que submerge a consciência enquanto vivência de caráter surreal dos sonhos. Essa ponte, para os teóricos, são as compensações, do que se sucedeu no campo do real daquelas relações, que ao serem recalçadas no inconsciente, acabam submergindo dentro da manifestação onírica dos sonhos, ou mesmo construções surreais da psique.

Curiosamente, apesar da dissidência, nenhum outro psicanalista foi mais fiel que Jung a formulação original freudiana, a de que os sonhos são o acesso privilegiado ao inconsciente. Percebendo os sonhos como compensações do inconsciente à unilateralidade da perspectiva consciente, Jung apreende o sonho como um dado objetivo acerca do psiquismo do sonhador, e que revela quais os conteúdos inconscientes ativos naquele instante. Em alguns casos os símbolos oníricos reconduziam a consciência subjetiva às camadas mais profunda do psiquismo, o inconsciente coletivo. (BRITO, 2007, p.106)

Desse modo, ambos os pesquisadores entregam um caminho de compreensão dessa dinâmica, do que acontece nas relações práticas, ditas reais, entre os corpos-carnes, e a reverberação dessas no mundo

²Nas palavras do psicanalista “Devemos, pelo menos, considerar conhecimento incontestável que todo o material que compõe o conteúdo onírico provém de alguma forma da experiência e, portanto, que é reproduzido, ou lembrado, no sonho.” (FREUD, p.25, 2019)

onírico e surreal. Mas é claro que, mesmo os dois autores de grande relevância aqui apontados já construirão amplas reflexões que deixam claro esse fio condutor entre ambos os espaços reais e surreais, os corpos-carne em seu cotidiano não necessariamente possuem essa clareza e grau de importância das imagens simbólicas. Muito pelo contrário, como apontado por Durand em seus escritos, o conhecimento advindo do onírico foi por muito tempo descartado como desvalido por instituições e grandes nomes do pensamento filosófico e da pesquisa – e que reverbera até hoje.

A reapropriação dos sonhos pela psicanálise foi um acontecimento de importantes consequências para o mundo ocidental. Gilbert Durand, filósofo do imaginário e antropólogo, reconhece na re-apropriação freudiana o reestabelecimento do poder das imagens e símbolos como fontes autênticas de conhecimento, atribuindo mais uma vez uma representação válida ao imaginário, depois de oito séculos de recalçamento no ocidente. (BRITO, 2007, p.12).

Nesse sentido, esse conhecimento e estudo do onírico é bagagem para a construção estratégica do trabalho. Mesmo que o uso do aspecto fantástico, derivante do onírico, se desenrole de maneira fluida ao longo da criação. Por vezes sem a posse do controle daquele recurso, estuda-lo em suas fontes mais rigorosas e esmiuçadas da pesquisa me permite me empoderar de um recurso do qual já faço uso desde meu primeiro ato de criação. Em verdade, o controle é apenas uma construção ilusória, que tanto o meu corpo-carne, quanto o do observador, constrói para suprimir ansiedades inúmeras. Mas o caminho da pesquisa do processo do criar, me permite organizar os elementos do processo de criação, como o próprio caráter onírico aqui discutido, para então com seus estudos me aprofundar nos usos e práticas, que já

faço deles.

Em vista disso, me interessa me apropriar dos recursos já apresentados pelos estudiosos acima, para então causar uma tensão ainda mais intensa entre aquilo que o corpo do observador de antemão tinha construído para si como noções que reafirmam serem distantes ou próximas de seu próprio corpo de maneira a priori muito bem claras e definidas - noções essas que discutem o limiar entre a realidade e a surrealidade, as certezas e verdades, das incertezas e mentiras, por fim, da sanidade para a loucura.

Interessa construir recursos dos quais o corpo do observador – considerado real e palpável - seja contaminado pela surrealidade do corpo-escultórico. E a escultura, neste sentido, é a grande estratégia da qual assumo como linguagem de pesquisa poética para nortear as construções que desenvolvo num processo de criação e os apresento como obras de arte. Assumo como linguagem que norteia a pesquisa, mas não me limito a ela.

A escultura - da perspectiva desta pesquisa - é uma estratégia porque ela existe numa suspensão entre a realidade e a surrealidade. Isso porque uma escultura no formato de um corpo por si só já gera no mínimo uma curiosidade e aproximação, uma vez que ele é a materialização de parte semelhante do corpo para aquele corpo-carne que se aproxima e frui a experiência com o corpo-escultórico. Ou seja, aquele que olha e traça uma relação de reconhecimento entre o próprio corpo e a escultura em si. Adicione a esse aspecto o processo técnico da moldagem, que de fato, tira cópia de um corpo-carne, que a priori já existe. O corpo que foi moldado, no caso o meu, leva para a peça a bagagem daquilo que ele é. O corpo então que olha para o corpo-escul-

tórico possui mais uma camada de atravessamento e aproximação. E, por último, adicione uma interatividade entre o corpo-escultórico e o corpo-carne do observador.

Em alguma medida o corpo do artista atravessa o corpo do observador e em alguns momentos o transforma em obra de arte também. Mas esse atravessar existe fazendo referências as relações cotidianas próprias dos corpos-carnes, e não as reproduzindo em si mesmo. A performance não faz referência as relações cotidianas dos corpos-carnes, mas ela produz em si relações entre os corpos-carnes. A performance é a ação palpável do corpo-carne do artista para com outros corpos-carnes, que observam ou mesmo interagem com ele. Já a escultura, consiste em uma estratégia de fazer referência a algo real, do cotidiano dos corpos, para uma situação que a priori seria lida como surreal. Isso mesmo, a priori, pois a situação é de fato vivenciada pelo corpo do observador, criando o tensionamento entre aquilo que se tinha como bagagem de certezas, mas que depois da experiência com a fisicalidade do corpo-escultórico não se tem mais.

O corpo, neste sentido, é o ponto de partida do discurso, mas também é o ponto de chegada. O caminho traçado por ele é de uma constante crise provocada pela tensão em questionar relações e atravessamentos entre os próprios corpos e a realidade ou surrealidade que eles mesmos vivenciam. E esse processo se desenvolve dentro de uma dinâmica inestancável entre os espaços que esses corpos ocupam, no qual o ateliê também é parte desta tensão. Como artista não coloco o tensionamento para o corpo do observador com o corpo-escultórico, sem de fato viver essa questão. Tal qual o cambaleio na tentativa constante de equilibrar-se numa corda bamba, sou tensionada no próprio

processo de criação entre as aproximações e afastamentos que meu corpo-carne e o corpo-escultórico, que crio, produzem a todo o momento.

A escultura, nesse sentido, é uma estratégia que pode ser vislumbrada como uma construção, que existe nessa constante entre o que é a realidade de um corpo-carne e a surrealidade de um corpo-escultórico. Não tão próximo para ser uma ordinária relação social-comportamental cotidiana dos corpos-carnes, nem tão distante para ser vista como uma escultura que se finda em processo de construção no espaço de criação do artista – cabendo apenas a ele a loucura da criação. A loucura e a sanidade são partilhadas no trânsito entre os atravessamentos difusos do corpo e o espaço entre o meu corpo-carne enquanto artista, o corpo-escultórico por mim criado e o corpo-carne do observador enquanto parte desse processo em contínuo da condição de existência que o próprio trabalho impõe.

Essas sobreposições, relações que se retroalimentam, enquanto ideia, criação e descoberta dentro do processo, estão não apenas nas relações que descrevo como palpáveis aqui do processo de criação. Em verdade, há também mais outras duas camadas – a do ambiente, e a do imaginário - distintas que atravessam o corpo que está pensando e criando a si mesmo, em certa medida.

A camada dos atravessamentos, que a posteriori vão ser explicados como aspectos do ambiente que circunda este corpo, podendo também ser chamado de recorte contextual ou ainda de espaço-tempo. Esses atravessamentos são relações advindas de outros corpos-carnes, que constituem redes de relações, hierarquias e construções entre os corpos e também dos fenômenos, que transitam essas relações, como o próprio tempo que imprime marcas na literalidade dos corpos que

estão em processo de existência³.

Neste sentido, mesmo que o objeto, o processo, o sujeito e a metodologia⁴ sejam em seu cerne corpo, acessá-lo em suas inúmeras camadas da criação significa buscar em princípio o corpo que parte para à pesquisa, daquele que discorre o processo e, por fim, naquele que chega. E ao longo desse processo não apenas a palavra corpo será incessantemente explorada em sua multiplicidade, mas também aquilo que o atravessa e o constrói no processo de ser corpo.

1.1. O corpo transborda em corpo

“A consciência de que não havia opção para fazer tudo o que fiz até agora, várias opções para fazer tudo o que fiz até agora, várias opções se abrindo para viver a vida de várias maneiras, o espaço real onde, na dinâmica do corpo, elaboro meus passos, meus gestos, o tempo real onde se manifestam coisas concretas. A recolocação do real em termos de vida. Pensamento mudo, o se calar, a consciência de outras realidades, do meu egocentrismo que de tão grande me fez dar tudo ao outro, até a autoria da obra. O silêncio, a interação do coletivo, a recomposição do meu eu, a procura de um profundo sentido de vida no grande sentido social, o meu lugar no mundo. A consciência de que o entregar-se no fazer amor não existe, mas sim uma apropriação do pênis como parte integrante do meu corpo, o me sentir atraído do outro como se copulasse comigo própria. O outro passa a ser eu, o inverso do conceito expresso é vivido por tanto tempo como eu sendo o outro.”

CLARK, Lygia⁵.

3 A discussão do corpo-carne em processo de existência será mais para frente esmiuçada, tanto como reconhecimento de si, enquanto um corpo que está sempre em processo de mudança no existir, quanto no reverberar desta descoberta no tensionamento que o processo de criação promove para meu próprio corpo-carne.

4 Ainda que os métodos de pesquisa sejam bastante específicos, com evidentes marcas do fazer tradicional escultórico. O corpo é parte destes métodos, ao passo que ele é matriz para os moldes, além de atravessar outros aspectos metodológicos, que serão esmiuçados a frente.

5 Página 355, do livro *Escritos de Artistas: anos 60/70*.



Fig. 1: Experimentação fotográfica com corpo-escultórico 1, 2021.

O corpo transborda em corpo. O moldar do meu próprio corpo, sentir e perceber a materialidade do silicone que preenche cada parte do molde, tudo, a cada camada de desenvolvimento desse processo, atravessa o corpo. É interessante perceber como o simples toque de minhas mãos, uma como a outra se revela substrato para a criação. Mais uma vez o corpo cria a si mesmo a partir da bagagem da experiência corpórea, que está implicada na existência do corpo. Neste sentido, o processo de criação do corpo-escultórico existe no processo de transbordante do corpo-carne, seja no aspecto reflexivo e crítico de si em relação a outros corpos-carnes, seja da perspectiva técnica de produzir uma escultura que materializa o próprio corpo noutro caráter matérico.

Contudo, mesmo ao assumir o corpo com o protagonismo e a condição de existência para a pesquisa, me coloco diante do problema: o corpo. Uma vez que é ele que me interessa como objeto, é a ele que me posiciono à pergunta: Qual é esse corpo que transborda em corpo? Para construir um caminho dentro da pesquisa, que possa vislumbrar a questão, é necessário compreender de onde parte o corpo que sofre o processo de transbordar-se em corpo. Esse corpo do qual me refiro, é o corpo que é dentro da técnica escultórica a matriz para criação do corpo-escultórico. Esse é o meu corpo. A bagagem, do que ele é em essência, ou do que os outros corpos, que compõe a malha social, dizem que ele é, está na impressão dos detalhes do trabalho e em seu assunto. A escolha que faço em moldar especificamente o meu corpo não é feita sem a ciência do que isso reverbera dentro do processo de criação ou mesmo na sala expositiva.

Nesse sentido, falamos de um corpo bastante específico, que a pesquisa parte: o corpo de uma mulher, cisgênero, branco, latino-americana, inserido no contexto ocidental com formação majoritariamente católica e, por fim, datada da geração Milênio. O corpo, que parte a pesquisa existe nesses recortes, ou mesmo construções sociais dos corpos anteriores, que o qualificaram assim. Só desta primeira leitura, este corpo - o meu corpo - pode ser entendido como objeto, isso porque sou objeto das relações, qualificações e comportamentos, que me foi determinado muito antes do meu nascimento e a posteriori é reconhecido como tal.

Em primeiro, sou sempre um corpo-carne objeto das relações advindas de outros corpos-carnes. Mas o próprio processo de ciência e compreensão da posição de um corpo objeto das relações pré-estabelecidas, já é caráter de um corpo que está em processo de ser sujeito. Talvez, seja na prática escultórica de replicar meu próprio corpo, ao moldar ele mesmo e construir um afastamento do olhar para ele próprio, seja a metáfora do processo de criação do próprio processo ambíguo do caminho traçado entre ser um corpo sujeito ao me perceber como corpo objeto das relações sociais ditadas entre os corpos-carnes.

O termo transbordar faz referência aquilo que transpassa as bordas ou os limites de antemão estabelecidos, ou mesmo não mais caber em si mesmo. Esparramar. Extravasar. Exceder. Estender. O corpo que transborda em corpo é aquele que existe no processo constante de diluir e esvanecer o que estava posto a ele mesmo como cravejado ao que se é. O corpo da pesquisa já existe nesse processo inestancável de transbordar, pois o corpo que se percebe objeto, já deu início ao pro-



Fig. 2: Experimentação fotográfica com corpo-escultórico, 2022

O corpo, que ao se perceber objeto dos outros corpos que o antecederam e também daqueles que o circundam no agora, passa a existir no processo angustiante da ambiguidade. Ele já é sujeito por se perceber objeto, mas não deixa de ser objeto, pois objeto é tudo aquilo que ele sabe ser e reconhecer. O corpo, que no processo de ser corpo e viver o conflito de ser objeto e sujeito, transbordou.

cesso de ser sujeito.

O transbordar de um corpo aqui começa pela seguinte camada: o de diluir as barreiras entre o que é meu corpo, e o que é o corpo do outro, no processo de me perceber como um corpo objeto, que foi qualificado e denominado dentro das qualificações já citadas, que me posicionam num espaço muito específico de existir como corpo – que envolvem hierarquias, e ditames sociais sobre ele. Nesse sentido, dentro do processo de criação, ao pensar essas denominações, do corpo que é matriz pro molde, claramente bagagens imprimidas nos corpos-peças, já qualifica um processo de um corpo objeto, nas relações sociais dos corpos-carnes, que caminha rumo ao desenvolvimento de ser um corpo sujeito. A diluição entre meu corpo-carne e os que vieram anteriormente, que delimitaram o espaço de meu corpo, com tais qualificações, já consiste um começo de transbordar em corpo.

O processo de transbordar em corpo, não existe deslocado do corpo do outro. Se perceber corpo objeto, só se dá na dinâmica de incluir o corpo do outro na questão. Questão essa que existe tal qual um corpo em constante processo de construção. Os trânsitos e atravessamentos, entre o corpo do outro que formou e ainda forma meu corpo, enquanto objeto das relações, se dá ao mesmo tempo em que o meu próprio corpo também o atravessa e forma.

É interessante pensar como Lygia está falando desse processo de transbordar enquanto corpo, mesmo sem fazer uso do termo. Isso porque ela deixa claro esse processo de diluição das barreiras dos corpos. A artista se utiliza do ato sexual, talvez uma das formas mais íntimas e vívidas experiências entre os corpos, que aqui é tratado por ela com tamanha fluidez, no qual o corpo do outro passa a ser parte dela e vi-

ce-versa.

A consciência de que o entregar-se no fazer amor não existe, mas sim uma apropriação do pênis como parte integrante do meu corpo, o me sentir através do outro como se copulasse comigo própria. O outro passa a ser eu, o inverso do conceito expresso é vivido por tanto tempo como eu sendo o outro. (CLARCK, 2006, p.355)

Talvez no processo distante de um pesquisador, que não está dentro da própria pesquisa, seja possível separar os trânsitos entre o macro e o micro. Entre aquilo que se estuda nos livros dentro dos comportamentos sociais, daquilo que se vive no cotidiano do enfrentamento diário dos mesmos. Mas, uma vez que meu corpo é o corpo de quem pesquisa e também é parte dela, posso dizer que os trânsitos são de fato inevitáveis. O corpo do outro passa a ser metáfora e laboratório de experiência para pensar o meu próprio corpo dentro das relações sociais maiores entre os corpos-carnes.

O corpo-escultórico, que norteia a pesquisa existe nesse processo em contínuo de transbordar-se em corpo. Isso porque ele é em si mesmo resultado do próprio processo de criação, que existe no processo de materializar meu próprio corpo diante de mim. Meu corpo transbordou em silicone, em gesso, resina ou mesmo em cerâmica. Meu corpo materializado diante de mim, enquanto corpo-peça. Meu corpo materializado que contamina outros corpos-carnes no espaço expositivo. Meu corpo, que no processo de pensar os corpos, cria e materializa um corpo nesse caráter surreal, que reverbera, constrói e tensiona outros corpos, que se disponibilizam a se relacionar com ele.

O tensionamento cria diluições, entre o que meu corpo vive, o molde de fato imprime e o corpo do outro toca. O corpo da pesquisa é

mais uma vez esse constante processo de vazar corpos, que se confundem em seus atravessamentos e formações, ao passo que se relacionam entre si. O corpo-escultórico é surreal, para que o transbordar seja fluído tal qual o suor do tensionamento vivido no corpo, que deflagra a umidade do lençol ao despertar-se de um sonho agitado, que em sua vã inocência se auto conforta - “*foi apenas um sonho*”.

À vista disso, o caráter onírico do sonho é mais uma estratégia, que escolho, para transbordar o corpo. O sonhar, diferente do que um primeiro pensamento possa trazer, não é uma experiência puramente psíquica. O sonhar é uma experiência essencialmente corpórea. A sudorese, o palpitar do coração, a agitação física, são apenas fatos essencialmente empíricos, daquele que sonha. Vivemos o sonho, com toda a experiência que o corpo, na sua inteireza pode proporcionar.

Contudo, relutantes do fato, nós, corpos, apenas afagamos a angústia imposta pela própria condição de sermos corpos, ao colocarmos - mesmo um século após Freud nos dizer o contrário⁶ - a experiência de sonhar e viver a experiência do onírico como pura e simplesmente uma experiência sem importância, pois não é considerada de valor e dado real, advindo da nossa realidade cotidiana. O que em si mesmo é um fato minimamente ambíguo, uma vez que se o sonho, a partir da leitura de Freud e também de seu discípulo Jung, consiste na ponta do iceberg, que submerge dos inúmeros recalques, da vida cotidiana dos

⁶ Em 1900 Freud publicava seu livro *A interpretação dos sonhos* esmiuçando justamente o oposto. O psicanalista, em sua longa obra discorre como os sonhos são, em verdade, conteúdos que submergem, em caráter onírico, recalques das vivências reais entre os constantes confrontamentos e problemáticas vividas pelos corpos. Não apenas traçando sua relação direta com os comportamentos e situações advindas da vida cotidiana acordada, como também mostrando os sonhos como via de estudo para a própria prática do terapeuta e do pesquisador que se dispõem a buscar profundidade nos estudos do comportamento humano.

corpos, que constituem o inconsciente do indivíduo. Em verdade, o sonho é tão real, quanto a experiência, que originou o recalque primeiro, que tardiamente o indivíduo sonha – no caráter onírico.

Os movimentos de resistência dos valores do imaginário no meio científico e racionalista findaram em uma reavaliação positiva do sonho, do onírico, das alucinações e levaram à descoberta do Inconsciente. Assim, de acordo com Durand (1999), comprovou-se que o psiquismo humano não funcionava apenas pela percepção imediata e por um encadeamento lógico de ideias, mas também por um inconsciente que, revelando as imagens irracionais do sonho, da neurose, da criação artística e poética, apontavam para uma dimensão complexa do ser humano. (AZEVEDO; SCOFANO, 2018, p.28)

Nesse sentido é a busca por criar situações oníricas, que corroboram durante a confrontação dos corpos. A estratégia é, em verdade, uma apropriação da própria situação, que o corpo cria para si - o de falso conforto. Enquanto faço uso dessa estratégia, posso puxar a corda que tensiona o corpo-escultórico com o corpo do público o quanto o satisfazer de um gozo artístico me permitir. O copo, no qual o corpo está transbordando, não para de vazar, porque eu enquanto artista não me canso de estudar, trabalhar e me aprofundar nas estratégias e recursos que contribuam para o processo dado a mim - das próprias relações estabelecidas entre os corpos, no qual estou inserida como corpo – que me permitem tensionar o corpo do observador, ao mesmo tempo que construo situações tão sedutoras, que talvez num primeiro momento ele nem tenha consciência do lugar que o coloco: o de um corpo que existe tão trabalho de arte - e conseqüentemente do problema e questão que ele impõe - quanto o do próprio corpo-peça, que carrega a validação do circuito artístico como um trabalho de arte na própria ficha técnica.

Partir de um corpo, que pensa seu lugar enquanto um corpo-carne em meio a outros corpos-carnes - que vivem os fenômenos, situações, problemáticas e tensionamentos entre si, devido as relações hierárquicas e as próprias dinâmicas conflituosas e por vezes aprisionantes, que estão estabelecidas a priori; pesquisar e se apropriar das entrelinhas e nuances dessas relações vivenciadas no cotidiano pelo meu próprio corpo, aquele de onde parte a reflexão - em outras palavras, investigar o lugar que meu corpo-carne ocupa dentro dessa estruturação social em relação aos outros corpos-carnes. Entretanto, essa reflexão não se finda no meu corpo-carne, sim passa a ser partilhada pelo corpo do outro, que é contaminado ao mesmo tempo que me contamina. Ao fim, desenvolver um processo do criar artístico, que é retroalimentado por todos esses processos anteriores e constantes do corpo. Esse é o corpo que transborda em corpo.

O corpo-escultórico, a partir desta perspectiva, é uma escolha de trazer ao corpo-carne para uma situação de tensão entre ele e o corpo-peça, na mesma posição que o sonho se coloca para ele. Ou seja, experiência vívida, de caráter corpóreo, com uma questão em seu cerne de fato problemática, mas que ele novamente em sua inocência se permite vivenciar, pois não é de fato um outro corpo-carne, que o confronta e o tensiona, mas apenas um corpo-peça. A escolha estratégica, do corpo-escultórico ganha mais um dimensionamento, isso porque ele reforça um lugar de falso conforto, vivido pelo corpo-carne naquele momento.

Esse conforto que o corpo-carne se propicia ao dizer a si mesmo, que aquela situação não é em essência real - seja o sonho, um processo que seu próprio corpo cria para tensionar a si mesmo em seus

recalques, e questões outras que, ali submergem, vazam e transbordam de si mesmo; seja numa experiência com um trabalho artístico, com um corpo-peça, com o mesmo caráter onírico do sonho, uma demanda do próprio corpo que ele vivência - apenas facilita o transbordar do próprio corpo. O falso conforto, de algo que é tão ordinário e sem valorização como uma experiência corpórea de caráter surreal proporciona uma enorme fluidez para uma demanda, que a priori seria pesada como uma rocha.

O divertido, o cômico e o bizarro, que por alguma razão não consigo conter a risada e o sorriso ao me relacionar com aquele corpo-peça, também fazem parte das estratégias dadas nas relações entre corpos-carnes, que me aproprio na criação. O vestir de um par de peitos rosas, moles, que estão sobrepostos no corpo-carne tal qual uma ordinária echarpe, faz o riso escapar pelo próprio absurdo da coisa em si. Vestir peitos rosas. Apenas a frase é tão bizarra, que suscita o pequeno sorriso de canto de boca. Já a experiência é incontrolavelmente cômica, principalmente aqueles que se entregam de corpo inteiro a fruição com o corpo-peça.

“Brincando pode-se dizer de tudo, até mesmo a verdade”, a afirmação de Freud ao longo de sua longa pesquisa das relações entre o chiste e o inconsciente, mostra como nas próprias relações entre os corpos-carnes o conteúdo chistoso é um artifício muito usado para trazer a superfície das relações, aquilo que dentro de uma conversa corriqueira não é possível ser dito. Assim como o processo de auto confortar-se daquilo que os corpos-carnes vivenciam no sonho, como algo distante deles mesmos, e suas respectivas realidades, o caráter cômico possui função e efeito semelhante. Dentro dos estudos do psicanalista, fica cla-

ro como a permissão do conteúdo exposto no chiste existe ocasionado pelo prazer produzido por ele em contrapartida. O prazer, segundo o estudioso, funciona como um espécime de roupagem seduzente, que confunde o senso crítico daquele que frui o conteúdo chistoso.

Não sabemos o que nos dá prazer ou do que rimos. Essa incerteza de nosso juízo, que pode ser admitida como um fato, pode ter dado o motivo para a formação do chiste propriamente dito. O pensamento busca a roupagem chistosa porque através dela chama a nossa atenção e pode parecer-nos mais significativo, mais importante; mas sobretudo porque essa roupagem seduz e confunde a nossa crítica. Somos inclinados a creditar ao pensamento aquilo que nos agradou na forma chistosa, e não somos mais inclinados a considerar incorreto aquilo que nos proporcionou prazer, pois assim desprezaríamos a fonte de um prazer. (FREUD, 2017, p. 189)

O corpo-carne cria relações com o outro, que moldam a sua existência. Seja nos processos internos e intrapessoais, de compensações e afagos, daquilo que lhe causa ansiedade e angústia, seja nas relações interpessoais, também buscando o conforto do que já está estabelecido como norma, o corpo-carne possui em seu cerne construções, que buscam um conforto na sua existência. Essas construções são anteriores a própria consciência de se perceber como corpo na frente de um espelho, por exemplo. E essas, ao mesmo tempo que podem confortar num determinado sentido, também limitam em outro.

Me perceber como corpo objeto é me ver tão suscetível a essas construções, quanto qualquer outro corpo. Também sou corpo que sonha e afaga a si mesmo da surrealidade da experiência vivida, ou mesmo aquele que ri com o absurdo no cômico, e ainda sou o corpo, que convive com o tensionamento diário de um corpo-peça, que carrega em sua superfície impressões de meu próprio corpo, num recorte de



Fig. 3: Visita ao ateliê dos outros integrantes do grupo Em-cadeia e suas reações imediatas de vestirem os “peitos de silicone rosa” e rirem com a situação, ao partilhar as peças recém produzidas.

tempo, que já não existe mais. Estudar e me aprofundar nas estratégias dadas pelos próprios corpos-carnes que me circundam nesse processo de existir como corpo, em meio as tensões e fricções que a própria existência implica, consiste num processo dubio. Ao mesmo tempo que me aproprio dessas para pensar o criar do corpo-escultórico, também o faço no processo de me tornar um corpo sujeito e crítico a normativa que me é imposta.

Dentre os caminhos possíveis para pensar as relações estabelecidas entre os corpos-carnes, talvez eu tenha escolhido mesmo um dos mais difíceis: me incluir como corpo que a pesquisa tem como ponto de partida. Contudo, mesmo que as próprias estratégias, que formam os pilares sustentadores da pesquisa do corpo-escultórico partam de meu corpo e do lugar (espaço/tempo) que ele ocupa, o próprio estudo da coisa transborda no corpo do outro.

As estratégias para o processo de criação e reflexão do corpo-escultórico são parte do que reconheço nos próprios corpos-carnes como potencialidades, da própria natureza das relações que eles, os corpos, estabelecem pra si. Reconhecer, nesse sentido, é apenas o primeiro passo dentro do desenrolar da criação. Estudar eles profundamente, como assunto e também recurso, estão para o processo tal qual o afiar da talhadeira para o esculpir da madeira, pois me mune de ferramentas afiadas para me aproximar do ato de tensionar os corpos. Quanto mais me afino nesse processo de compreender as estratégias, que de maneira muito sutil, conseguem derrubar grandes barreiras com a fluidez de um pequeno riacho, mais me aprofundo na pesquisa do corpo que transborda o corpo.

O transbordar do corpo existe no endosso de seu caráter surreal

e escultórico, que funcionam como reforçadores para os corpos-carnes, que buscam se confortar constantemente para aquilo que os tensiona em suas próprias existências e relações sociais.

O transbordar do corpo aqui existe nesse processo contínuo, de diluir a prática da fisicalidade matéria e extremamente palpável, que carrega uma tradição histórica escultórica daquilo que se coloca como a priori rígido e bruto em sua construção; para o pensamento volátil de caráter onírico, do qual no instante em que se adormece, a experiência a priori palpável e fisiológica, que faz palpitar o coração, evanesce no ar, gerando um completo esquecimento. A diluição de um corpo que transborda, vai contaminando, pouco a pouco, aquele corpo-carne, que de antemão pensa estar seguro, num espaço palpável, de uma experiência que mina as barreiras entre seu corpo e o corpo-escultórico, sua realidade e a surrealidade da peça.

O corpo que transborda em corpo, é aquele que diluí barreiras do que se é ou não é. Dilui-se o que é certo ou incerto, concreto ou abstrato, real ou surreal. O corpo que transborda em corpo, se perde e se encontra no processo contínuo e inestancável de atravessar e ser atravessado, de ser corpo objeto entre os corpos-carnes ou ser sujeito entre os corpos-peça. O corpo segue transbordando em corpo.

1.2. Corpo-casca, uma contaminação pela visão dualista mente-corpo

A condição de existência de um corpo está implicada na contaminação deste por tudo aquilo que o atravessa. Aquilo que já está de antemão posto, a construção histórica de uma sociedade, a forma que ela traça relações entre os corpos, que são por vezes sujeitos e objetos

dela, o conhecimento que é dito e por vezes repetidos entre eles, no tempo, na fisicalidade, se coloca para esse corpo como noção primeira do que se é. Em primeiro nos reconhecemos e nos relacionamos a partir desses atravessamentos.

Somos humanos pois assim disseram para nós que somos e então acabamos por nos reconhecer como tais. Somos, em vista desta perspectiva, primeiro objeto de uma construção que já está estabelecida muito antes de existirmos e termos consciência da existência. É muito a posteriori, que nos tornamos sujeito dela. Enquanto corpo na posição de objeto desta construção assumo o lugar da contaminação no processo de ser corpo e me reconhecer como tal, para então esmiuçá-la, problematizá-la e só depois construir a partir dela.

A contaminação aqui está no saber o que se é, enquanto entendimento de um corpo que pensa e problematiza a experiência de si. Então, tomo como ponto de partida o recorte, espaço-tempo, dos atravessamentos vividos pelo meu corpo, de mulher, cis, branca, latino-americana, imersa na cultura ocidental, fomentada por atravessamentos históricos, que vão desde organizações de poder do pensamento filosófico, até as crenças impostas através das noções de moral e ética, pela instituição religiosa – igreja católica – e também familiar, as quais foram ambiente de formação deste corpo.

Buscar o corpo que está transbordando em corpo é reconhecer o local de partida, o do meu próprio corpo. Um corpo-carne objeto das relações traçadas entre corpos-carnes neste ambiente, que em um primeiro momento reconheceu a visão de si próprio a partir do que o corpo do outro me disse ser. Mas que em algum momento dá sinais de ser um corpo sujeito, no ato de questionar a posição que o próprio

corpo ocupa nas relações ali estabelecidas.

Não, mais uma vez, não há aqui linearidade no processo de ser um corpo objeto ou corpo sujeito. Há um caos implícito, de um retroalimentar constante, daquilo que o corpo do outro me atravessa e eu o atravesso. Me assumo nesse processo constante de certo momento ser objeto e noutra ser sujeito. Me abraço no processo inestancável de ser um corpo em processo de existência. Me aproprio da minha própria singularidade de um corpo em processo de existir e todos os atravessamentos e camadas, que essa existência implica.

Abraço-me no processo de estudar o contexto que construiu o recorte, deste ambiente que me atravessa. A busca por aquilo que atravessou e ainda atravessa esse corpo, mesmo ao escolher me posicionar como sujeito, me leva a voltar meu corpo em posição de confronto com a maneira de entender e perceber a existência dos corpos. Esses são aqueles, cujos potenciais atravessam a capacidade de pensar a si mesmo. Debruço-me nessa maneira, específica, que atravessou construções históricas, de como entendemos o processo de pensar o corpo - a forma de pensamento dualista mente-corpo.

A visão dualista mente-corpo, entende o corpo e a mente como entidades completamente distintas. Aquilo que provém do corpo, como trabalho braçal, manual e funções e ansiedades em geral da fisicalidade do corpo, são compreendidas como distantes daquilo que a mente produz, como pensamento e produção intelectual.

Esta forma de entendimento, que percebe a relação entre corpo e mente de forma dicotômica, permeia o ocidente há 25 séculos, o que nos levou a entendê-lo como um saber universal da cultura (GREINER, KATS, 2015). A contaminação da maneira como percebemos o corpo

sofreu ao longo desse período um processo de validação por grandes nomes da filosofia, como o próprio Platão e muitos anos depois fomentado por Descartes, propagando para além de uma mera ideia, mas sim uma construção de imagem do que é esse corpo, que permeou e ainda permeia o imaginário coletivo da relação entre mente e corpo.

Esse imaginário de um corpo que é passível de entender, pesquisar e pensar separadamente está imerso em meu próprio corpo. Me confrontar com a pergunta qual corpo é esse que transborda em corpo? É de fato me confrontar com a maneira como meu corpo, enquanto objeto, se percebia em seu processo. A problemática já estava dada. Eu produzia um corpo, que sentia por necessidade moldar a si mesmo e afirmar a pesquisa do corpo, mas que tentava organizar o caos, que habita o processo de existência do corpo, na falha tentativa de separar o inseparável.

Ou seja, eu vivia o trânsito caótico do atravessamento entre corpo, mente e ambiente, por conta do simples fato de ser corpo. Mas quando produzia reflexões sobre o processo de criação do corpo que eu criava - que já possuía em seu cerne toda a complexidade de corpo que se relacionava com outros e produzia muito a partir dessas experiências e atravessamentos com outros corpos - eu separava, ou ao menos tentava, o que naquele processo eram questões da mente e questões do corpo. Eu não entendia que naquele momento a própria metodologia de escrita, reflexão e perspectiva da qual eu usava para pensar o processo de criação advinha de uma construção que outros corpos, durante anos a fio, haviam construído e que foi alimentando um imaginário de corpo, dentro de uma coletividade, que eu mesma estava inserida e sendo atravessada.

Meu próprio olhar para meu próprio corpo, no ato de pensar as relações entre corpos dentro do meu processo de criação, estava mais do que contaminada pelo ambiente. Olhar meu processo de criação criticamente, naquele momento, não era da perspectiva empírica do processo em si, mas sim do aprendizado a partir de um imaginário coletivo de corpo e mente dicotômico, como passíveis de separação durante o processo.

É a partir daí, que o problema se instaura no processo crítico de pensar e olhar o meu próprio processo de criar. O corpo transborda da complexidade de olhar o próprio corpo e como ele está atravessado nas camadas, que ao mesmo tempo que o atravessam também são ele mesmo. Pode até parecer abstrato num primeiro momento o problema que se apresenta para a pesquisa. Mas, muito pelo contrário, é extremamente palpável, uma vez que meu corpo o é, e aquilo que sinto e problematizo está na superfície corpórea dos comportamentos do próprio corpo. Ou seja, não há ansiedade da mente e reflexão a partir dela, sem a experiência corpórea.

O próprio ato de problematizar e produzir reflexões a partir de um tema em específico está ligado a algo que meu corpo viveu na literalidade da experiência. O corpo transborda em corpo à medida que olho para aquilo que me aflige e percebo que, em primeiro lugar toca meu corpo e em segundo eu tomo uma atitude, em essência corpórea, sobre a própria experiência anterior que o afligiu. Aprofundar-me na pesquisa da criação do corpo é encontrar resposta nele mesmo e não na mente por si só, pois, mais uma vez, não há mente sem corpo ou o contrário.

A tentativa de separar a reflexão de ordem a priori “mental” da

experiência de vivência do corpo, é tão ingênuo quanto a busca plena pelo controle. Ingênuo, esse é o termo que impulsionou meu primeiro olhar reflexivo para a criação, e também é ele que me leva ao problema. E o problema é de fato pensar que a realidade é uma, enquanto a experiência de vivê-la se apresenta como outra. O problema é caos na sobreposição entre o que a experiência da prática criativa apresenta a respeito do corpo e o que o olhar sobre ele - perspectiva do imaginário de um corpo dicotômico - me mostra (o próprio corpo).

Sim, é o caráter de uma sobreposição de caos, uma vez que a própria experiência de ser corpo está no processo inestancável de atravessamento entre corpo, mente e ambiente, no qual o caos já está implicado na própria experiência. Agora, o corpo, que já tem como experiência algo caótico em si mesmo, em que diferenciar o que é o próprio corpo e o que é o corpo do outro, já consiste num processo complexo e árduo em si mesmo; como é criar o corpo que parte dessa experiência anterior, a partir de uma metodologia que tenta separar o inseparável? Como posso, enquanto corpo resultante de atravessamentos, inclusive no processo de pensar a si mesmo, não buscar incessantemente o problema da pesquisa que está nas entranhas da formação de um imaginário, que traiu a própria experiência de existir como corpo?

O problema se aprofunda à medida que encaro a incoerência. A minha experiência de ser corpo está implicado em todo esse processo constante de retroalimentação de um corpo-objeto e corpo-sujeito. Enquanto objeto me vejo e olho como corpo, que tento incansavelmente organizar, separar, tornar linear o que sou. No entanto, a experiência factível é o oposto, a malha do caos de uma existência mais próxima da relação circular, onde início e fim se difundem e se apresentam como

problemática no ato de confronto da criação do corpo.

O processo de pesquisa e criação desse corpo está no momento, onde a problemática da incoerência existente nas relações de ser objeto e sujeito, se apresenta da forma mais latente, que o corpo um dia já experimentou. A incoerência sempre esteve ali, mas me confronto com ela no processo de criar e pensar o corpo-escultórico. Isso porque, o corpo ganha uma nova camada, o olhar aguçado de quem o estudo a respeito do aspecto do criar, não dentro de uma situação isolada, mas sim numa prática cotidiana, da convivência desde os aspectos mais técnicos de moldar o próprio corpo e depois reproduzir uma cópia a partir dele, até das leituras, estudos e discussões sobre. Assim, é do próprio processo, contínuo de criar e pensar o corpo que submergem todas as questões a ele intrínsecas - principalmente a maneira como ele mesmo se percebe e reconhece enquanto corpo.

Os filósofos gregos, e principalmente Platão, faziam uso do termo alma para se referir a mente, isso porque, a alma para eles era sede da razão e da moral. O termo que na contemporaneidade já está implicada e associada a outro arcabouço de sentido, nos escritos daquele período estava diretamente relacionado a mente. Buscar a compreensão de corpo e mente daquele período, que construiu as bases de um pensamento dualista, atravessa necessariamente a compreensão dos termos naquele contexto. O exercício do afastamento de linguagem se coloca imprescindível para acessar as bases do pensamento que influenciaram minha própria metodologia de olhar e perceber meu próprio corpo.

Antes mesmo de Platão construir uma vasta e complexa articulação a respeito da relação entre alma e corpo, alguns filósofos anteriores a ele já haviam dado início a esse debate. Sócrates é um destes

que introduz a noção de ambos como entidades distintas e pontua a superioridade da alma em relação ao corpo. Isso porque a alma para eles era não só sede da razão e moral, mas também que se apresenta como possibilidade para o pós vida. Neste sentido, a alma se apresenta como uma entidade autônoma do “eu real”⁷.

Sendo assim, o contexto em que Platão escreve e desenvolve sua teoria final a respeito da relação entre alma-corpo, já existia um terreno fértil do entendimento dicotômico que os separava e também os hierarquizava. Em vista disso, o filósofo reforça esse entendimento, defendendo a ideia do corpo enquanto uma mera “casca”, que abrigaria a complexa estrutura nomeada como *alma*.

É interessante pensar, de forma crítica essa maneira do ver o corpo como casca e revisitar certas escolhas ao longo do meu processo de criação, que me trouxeram até esse ponto da pesquisa. Estou me referindo a uma das minhas primeiras escolhas técnicas de molde, a atadura gessada. Eu a usava para moldar meu próprio corpo, e a usava como o próprio corpo do trabalho final. Eu não produzia o positivo do molde de atadura, mas sim usava o próprio negativo na construção do trabalho. Essa escolha me levava a outro lugar que me distancia muito de algumas escolhas técnicas no hoje, mas que se mantém na mesma linha condutora da pesquisa poética do corpo.

Uma importante característica desta escolha é o resultado estético da técnica em atadura, que trazia um corpo sem uma identidade



Fig. 4: Registro fotográfico do processo de construção do negativo em atadura gessada, 2018.

específica, que meu corpo carrega. A estética era de um corpo generalista, que poderia ser de qualquer um. O corpo ainda possuía uma rigidez de uma casca, tal qual a de uma cigarra, que deixa um corpo-casca para trás, no processo de início de um novo ciclo.

Naquele momento não apenas a estética do trabalho se assemelhava com a casca de um corpo, como também meu olhar para o processo que me levou a criação também era o de um corpo, que estava para as problemáticas e anseios da mente tal qual uma casca que abriga tais questões. É claro que mesmo com tamanha falta de coesão entre a experiência empírica de ser corpo e olhar reflexivo para ele, ainda assim a incoerência me movimentava e me levava rumo a problemática, que se revelou combustível para o próprio processo de criar e pensar o corpo.

Seguindo com os estudos teóricos, enquanto Sócrates avaliava a relação corpo-alma como uma manifestação dicotômica que gerava conflito entre ambas, uma vez que alma era o agente cognitivo, possuidor da moral e o corpo como detentor dos desejos da carne. Platão em sua subdivisão tríplice da alma - dividida entre razão, “animosidade” e desejo visceral – coloca esse conflito dentro da alma, entre suas subdivisões.

Agora, o corpo não é mais visto como alguma forma de contra-indivíduo material, completo, com desejos próprios, em oposição ao indivíduo imaterial que é a alma. Todos os desejos são, realmente, diz Platão, uma característica da alma; ainda que muitos deles se descrevam corretamente operando via corpo. E todos estes, se corretamente canalizados, podem ser comandados de modo a servirem aos fins de nossos eus racionais e, em última instância, mais genuínos. (ROBINSON,1998, p.344)

Em vista disso, o corpo, para Platão, sofre ainda mais com esse

processo hierárquico e dicotômico entre corpo-alma. Isso, porque, não há mais no corpo um mínimo potencial para causar conflito na sua divergência com a alma. Aqui ele é posto como um mero recipiente desse conflito existente entre as divisões da alma. O corpo, em um grau mais profundo de complexidade, é posto como menos importante para estruturação do indivíduo. O corpo passa a ser apenas uma casca, muito distinto do que seria o eu do sujeito.

A metáfora da cigarra mais uma vez se apresenta fértil para pensar paralelos entre a metodologia que eu usava para pensar meu próprio corpo e o processo de criação. Isso porque a própria metáfora não vem de uma percepção minha do meu processo, mas sim do pesquisador e curador Dr. Ricardo Ayres, ao construir um texto crítico de minha primeira exposição individual em 2019. Naquele momento eu expus majoritariamente obras dentro da técnica da atadura gessada, que tinha predominância branca, assemelhando-se as clássicas esculturas, que se assumiam nessa característica rígida e oca, de uma casca. Apenas um dos trabalhos, revestidos com comprimidos vencidos, que era o ponto de cor, que se destacava dos demais.

O corpo enquanto casca, se impunha para um afastamento que se fazia necessário. Enquanto recurso, ou imersão da própria forma dualista de ver o corpo, difícil dizer ou mesmo afirmar para alguém que ainda se encontra imersa no processo de pensar como existe e se processa o próprio corpo. Contudo, é possível vislumbrar dois importantes aspectos para reflexão diante da visão dualista: a primeira seria a do vestígio do verdadeiro eu, sugerindo uma continuidade que viria para o próprio eu a partir daquele corpo; e a segunda é em certa medida reconhecer estar preso aquele corpo para poder falar do “verdadeiro eu”.

O aprofundar desses dois aspectos me levou até o ponto, que, em verdade, nunca deixou de estar comigo, o de perceber que o verdadeiro eu era meu próprio corpo. E que o começo de uma resposta, ou mesmo o desenrolar de novas perguntas para a pesquisa, é o de que o corpo-escultórico possui em seu processo de criação o meu corpo-carne como ponto de partida para a pesquisa. E o reconhecer desse corpo que parte a pesquisa, é reconhecer os atravessamentos, que esse corpo sofre em sua formação. O corpo não está dado como corpo, na verdade ele se torna corpo e se reconhece como tal à medida que convive com seus semelhantes, corpos ao seu redor, e busca nessas relações aprender sobre a própria existência de ser corpo.

E nesse processo de se reconhecer enquanto corpo, foi e é necessária uma constante busca pelo movimento dessas relações entre os corpos, que não se finda. A construção do corpo em si é uma constante, um processo inestancável, no qual a mudança e a transformação estão ali intrínsecas. E a própria metodologia que formou a maneira de se enxergar como corpo, se encontra nesse constante processo de transformação e ressignificação do que se é. Isso significa que, se no ontem a visão dualista era o filtro do qual perpassava minha maneira de ver o corpo e o processo de criação como casca para uma demanda da mente. No hoje o filtro ganhou o corpo em sua completude enquanto objeto de pesquisa, do qual estudo para pensar não apenas a criação do ontem, mas sua implicação no meu ato de criar no próprio hoje.

No processo não linear e retroalimentar do processo de criação do corpo, os aspectos do processo não se perdem, mas sim são transformados, no ato ruminar de criar um corpo em constante processo de existência. O mastigar, deglutir, digerir, voltar a mastigar, deglutir,

digerir e retornar mais uma vez a mastigar. É nesse processo de retornar ao ponto de partida, do qual se sucede a criação, que me percebo como corpo problematizador de si e também daqueles que me atravessam. Não apenas nas escolhas de materiais específicos, como a atadura gessada, que denunciam um corpo que produz de forma reflexiva e problematizadora o corpo-escultórico, mas também nas implicações deste no espaço que se estende ateliê afora.

Não apenas norteia a pesquisa a maneira como entendo o próprio corpo, mas também como crio situações, dentro do corpo-escultórico, para outros corpos-carnes. O processo de criação não se finda no ato de mastigar, ele também é o deglutir, o digerir e retornar então a mastigar. Ele, o processo de criar, se dá também no espaço de exposição. Isso porque, é no espaço de exposição onde os tensionamentos entre corpo-escultórico e corpo-carne do observador se darão de forma mais direta.

Nesse sentido, as situações estratégicas e escultóricas - que crio no corpo-peça, até mesmo sua relação com objetos cotidianos, até sua apresentação total enquanto corpo-escultórico frente ao corpo-carne daquele que se dispõe a fruir a obra - perpassa o pensar e antecipar possíveis relações e atravessamentos entre corpo-escultórico e corpo-carne. Como a mão, que no entrelaçar de seus dedos, manipula e molda comportamentos, de uma marionete para entreter e seduzir seu público, estou eu, corpo-carne, que cria corpos-escultóricos, que buscam seduzir e enlaçar aquele que vislumbra minha criação.

Contudo, sou tão corpo-carne, sujeita a atravessamentos e tensionamentos, quanto aquele que foi seduzido pelo trabalho, que criei a priori. E o processo problemático de ser corpo-carne quando se pensa

os corpos-carnes no ato de criar também sobre cai em mim.

O trabalho *Toca Aqui*, uma mão de silicone rosa, produzida a partir do molde de minha própria mão, possui em sua condição de produção de sentido a interação direta do corpo-carne do espectador. A ação esperada é simples e imediata como o título do próprio trabalho, o de que o observador reproduza o cumprimento informal com a mão de silicone, fixa diretamente na parede, de tocar aqui. Nesse trabalho, assim como em outros, busco situações que coloquem o corpo-carne do espectador em tensionamento com o corpo-escultórico, mediado por mim.

Talvez aquele que me lê nas divagações sobre corpos, caiba o palpável do processo de tensionamentos das relações entre corpos-carnes, que vislumbre o próprio ruminar da criação. O trabalho *Toca Aqui* e seus desdobramentos são passíveis de explorarem esses aspectos do processo de criação. Isso porque, em sua primeira experiência fora das paredes que do ateliê, ao habitar o espaço expositivo do 5º Salão de Artes Visuais de Pinhais, poucos dias antes do evento de abertura, foi danificado, quase como um ato de mutilação, ao ter um dos dedos arrancados. É claro que, fora das discussões e reflexões conceituais, há um problema de ordem prático aqui, que corpos-carnes, seja o meu, seja o do responsável pelo salão de arte, precisava ser resolvido - o que ser feito diante do ocorrido.

Irônico, que mesmo afastado do campo reflexivo da criação, mas atentado aos aspectos práticos que deveriam ser resolvidos frente ao curto prazo de abertura, esses tensionamentos das relações entre o meu corpo-carne, o do corpo-escultórico, e o do corpo-carne que entra em contato comigo para me avisar do “imprevisto” ocorrido, são



Fig. 5: *Toca Aqui*. 2020.

inegáveis. Isso porque, nesse caso em específico, o tensionamento não se dá apenas pelo dano ao corpo-escultórico antes mesmo do evento de abertura do Salão. Mas sim pelo fatídico atravessamento deste corpo-carne, que assumiu a responsabilidade de responder frente ao salão como um todo ao entrar em contato comigo e relatar, que tomou a iniciativa em “consertar” o corpo-escultórico. Isso, sem antes me contactar ou solicitar tal intercessão, que consistiu em um tal “conserto” (termo usado pelo corpo-carne, ao entrar em contato comigo), que perfurou com dois alfinetes de cabeças grandes (branco e rosa) o dedo junto ao restante da mão. Além, de outro atravessamento também não consentido, que me surpreendeu no momento de abertura, de encontrar uma placa ao lado do trabalho, escrito “Favor não tocar”.

O processo é de fato implacável, não é mesmo? Não há corpo-carne sozinho, isolado e possível de ser pensado sem seus atravessamentos de contexto, ambiente e principalmente os tensionamentos vividos com e entre outros corpos-carnes. Quem dirá então se há como pensar processo de criação e reflexão do corpo, sem esses atravessamentos. Como corpo criador, devo dizer que nunca criei sozinha, ou produzi reflexões e construções de conhecimento isolada. Tenho, em verdade, a coletividade em minha prática. Ser membro do Grupo Em-cadeia é um exemplo desta prática. E é a partir deste grupo, que tomo uma decisão em conjunto com meus colegas (também selecionados todos pelo salão) em promover uma ação no vernissage.

Durante a abertura, eu, Luiza Urban, Priscilla Durigan, Barbara Haro e Luiz Gustavo Moreira, o Em-cadeia, distribuimos alfinetes para as pessoas presentes no evento de abertura, com a seguinte pergunta “Você já alfinetou a mão rosa?”. Os corpos-carnes, que acionamos na-

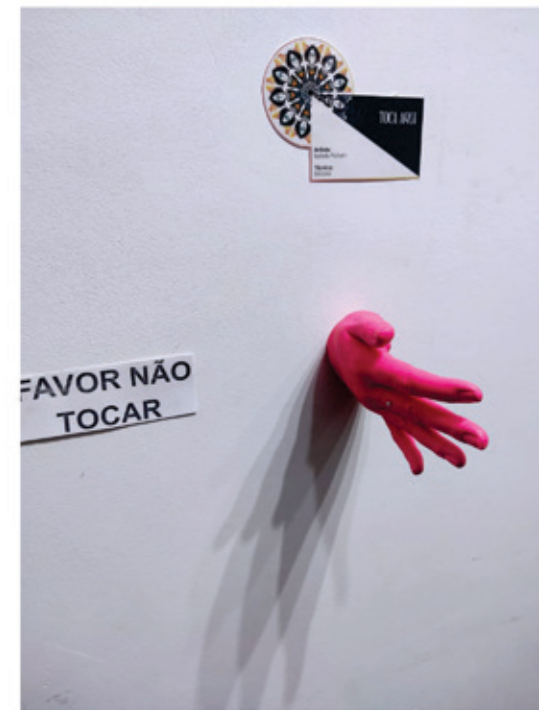


Fig. 6: Registros da intervenção feita, sobre o trabalho *Toca Aqui*, pelo Salão de Pinhais antes da abertura do evento, mediante danificação do trabalho de arte, sem autorização. 2022.

Sou tão corpo da marionete, quanto sou o da mão que a controla.

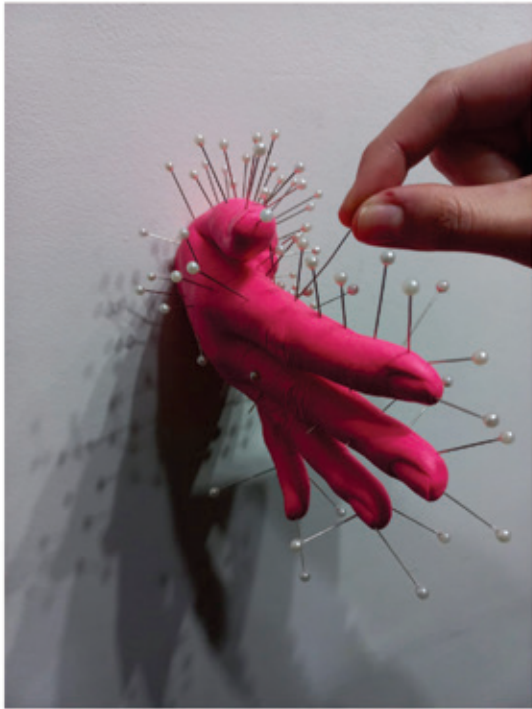


Fig. 7: Registros da ação *Alfinete a mão rosa*. 2022.

quela ação, foram de imediato alfinetar a mão rosa já disposta com os dois alfinetes do corpo-carne que deu início a ação, frente ao salão de pinhais.

Ao fim da ação me restava vários problemas criados e sobrepostos por todos aquele tensionamentos vividos por mim e o corpo-escultórico que havia criado. A ação era autoria do Em-cadeia, e a mão rosa, sobreposta com vários alfinetes já deixava de ser meu trabalho no momento em que sofreu a intervenção dos primeiros dois alfinetes sobrepostos pelo responsável do Salão, que entrou em contato anteriormente. Cabia a mim decidir se eu gostaria de retomar a autoria da criação daquele corpo-escultórico. Cabia saber se eu iria ruminar mais uma vez no meu ato de criar, ao me apropriar de todas as ações sobrepostas aquele corpo-escultórico.

Resolvo absorver mais uma vez os tensionamentos vividos pelo meu próprio corpo-carne, e também pelos atravessamentos intermediados pelo corpo-escultórico que criei. Novamente instalado em meu ateliê, resolvo terminar de perfurar cada alfinete sobre a mão rosa. Um por um. Os alfinetes atravessam a mão rosa. Me faço satisfeita pelo gozo artístico de quem cria, tenho mais uma nova obra em meu arsenal de criação. A nomeio, ironicamente é claro, de *Toca Aqui (versão 2.0)*. Versão 2.0 faz referência as atualizações que as criações humanas sofrem com o passar do tempo. Atualiza-se, pois, novas demandas de corpo-carne se sobrepõem ao trabalho. Nascem novos atravessamentos, que são produzidos a partir deles. Não teria, nesse sentido, título mais adequado do que esse, pois o corpo-escultórico atualizou-se conforme os corpos-carne demandaram tensionamentos intermediados por ele.

É em vista disso, que digo: não apenas sou a mão que manipula



Fig. 8: *Toca Aqui (versão 2.0)*. 2022.

a marionete, mas sou o corpo por ela manipulado e até mesmo o por ela seduzido. E essa verdade me é imposta, esfregada em minha face por minha própria criação. Mais uma vez a falsa ideia de controle se dissolve nos atravessamentos entre corpos.

O corpo aqui não apenas se apresenta contaminado pela maneira de entender e perceber como corpo, mas também a toda e qualquer situação vivida por ele. O corpo em mais uma camada se coloca e afirma na existência de um processo contínuo, não como pensá-lo de forma isolada ou mesmo recortada. Em verdade, os recortes só servem para vislumbre didático que me permita construir um diálogo consistente entre o meu corpo, que parte a pesquisa e o corpo do outro no qual chega. Mas a fluidez do próprio processo, no qual as estratégias que crio como uma ratoeira para tensionar o corpo do outro, me vejo presa nela na mesma medida que qualquer outro corpo. Sou tão corpo-objeto não apenas das construções advindas anteriores e ditadas para meu corpo, mas também das que estão se dando e existindo no agora, nas novas vivências e apreensões que vivencio nas relações entre corpos.

1.3. Corpomídia, uma nova perspectiva

O corpo que se percebe como objeto das construções, de ideias e imagens do que a priori se é, também é o corpo que busca problematizar essas premissas. O corpo agora é sujeito de si, enquanto aquele que reflete na própria experiência do processo de existência acerca daquilo que foi dito e entregue como enunciação para o corpo. Esse processo se dá no conflito, na crise. A crise da tomada de ciência enquanto resul-

tado de atravessamentos, ideias e imagens. A crise do confronto entre as divergências do que se acreditava ser como corpo e da experiência proporcionada por ele mesmo.

O fomento da crise vai de encontro com a pesquisa, a de uma nova possibilidade, uma nova perspectiva para pensar o corpo. A teoria corpomídia surge na convergência da experiência do processo de existência e também criação do corpo. Processo esse endossado pela reflexão proposta por Damásio.

É este o erro de Descartes: a separação abissal entre o corpo e a mente, entre a substância corporal, infinitamente divisível, com volume, com dimensões e com um funcionamento mecânico de um lado, e a substância mental, indivisível, sem volume, sem dimensões e intangível, de outro; a sugestão de que o raciocínio, o juízo moral e o sofrimento adviniente da dor física ou agitação emocional poderiam existir independentemente do corpo. Especificamente: a separação das operações mais refinadas da mente, para um lado, e da estrutura e funcionamento do organismo biológico, para o outro. (DAMÁSIO, 2012, p. 219)

Como apontado por Damásio, a separação irrestrita entre mente e corpo cria um grande problema, o de sugerir que enquanto entes separados, é possível sentir, aqui no caso apontado aspectos da agitação emocional, independente do corpo. Não há sinapses sem cérebro e muito menos emoções sem os dois anteriores, mas mais do que isso, não há emoções e problemáticas surgidas através delas, sem o corpo do outro, que não apenas me atravessa e reverbera como um aspecto do ambiente que constitui o fluxo de relações do próprio corpo, como eu o atravesso e também o constituo e formo enquanto corpo. Não há como ler, olhar e pensar um corpo separado da mente, como também os dois anteriores separados do ambiente que o atravessa, fomenta e o forma.

A experiência da existência do corpo é do confronto entre eles, seja daqueles que vieram antes e ditaram pressupostos para relações entre eles, seja entre aqueles que experienciam de perto, na fisicalidade das relações, o confronto. Sentir, tocar, ouvir, ver, perceber, são palavras que nos remetem a materialização das emoções sentidas e compartilhadas pela experiência corpórea. Assumir essas relações, que um dia foram separadas como atributos distintos entre corpo e mente, para uma malha de fluxo contínuo indissociável, é um convite para adentrar na perspectiva da teoria corpomídia.

A teoria corpomídia consiste numa construção interdisciplinar, conectando vários campos do saber para lidar com o corpo. A partir desta perspectiva não só o corpo e a mente formam uma única entidade em termos de relação e funcionamento, descartando qualquer possibilidade de hierarquização entre ambos, uma vez que funcionam e se relacionam de forma integrada, mas também é considerado o ambiente no qual está inserido. Em vista disso, corpo-ambiente é o termo, que dá início ao processo de adentrar naquilo que a teoria se propõe para compreender o corpo.

O processo de apreender, perceber e construir pensamentos e raciocínios num geral, que anteriormente era atrelado única e exclusivamente a mente, aqui é visto com uma outra camada de complexidade. Isso, porque a mente não acessa uma informação de forma independente ao corpo. A mente tem contato aos aspectos advindos do ambiente, em que está inserido, a uma experiência corpórea da coisa. Não há em vias práticas, ou caminhos teóricos, que consigam separar a informação que a mente pensa, sem a experiência corpórea ali vivida, que é via de acesso à informação daquele determinante do ambiente.

Olhar o corpo representa sempre olhar o ambiente que constitui sua materialidade. O verbo precisa estar no presente (constitui) para dar ênfase ao caráter processual dessas operações, em fluxo inestancável, que fazem descer na enxurrada que a sua argumentação teórica promove, as antigas separações entre natureza e cultura (GREINER ; KATZ, 2015, p.14).

Produzir um pensamento ou uma reflexão teórica, nesse sentido, é o resultado do atravessamento da experiência corpórea naquele contexto proporcionado pelo ambiente, no qual o corpo está inserido. O termo *Cognição Corporificada* (Abordagem da CC) traz um pouco mais sobre essa reflexão que aqui está posto ao pensarmos as relações entre corpo, mente e ambiente. Segundo essa teoria, o corpo tem papel fundamental para pensar o processo de produção de reflexões da mente em relação ao ambiente que cerca seu corpo.

A abordagem da CC configura-se como um programa que compreende o corpo como tendo um papel central na formação da mente. Isso porque, na maior parte das vezes, a mente é estudada como sendo um processador de informações abstratas e, nessa abordagem, o corpo e a mente se requerem reciprocamente para realizar suas ações no mundo. O corpo-mente torna-se o personagem principal, mas que não existe sem os demais: ambiente e contexto. (GREINER ; KATZ, 2015, p.47)

Por conseguinte, o processo de pensar e produzir conhecimento, sempre passará pelo filtro da experiência corpórea advinda de um contexto proporcionado pelo ambiente, no qual o corpo pensante está inserido.

O ambiente e o contexto são contemplados por um recorte, de um espaço e tempo. Levar em consideração o que construiu o espaço e tempo do hoje, é inevitável para a compreensão do que formou e ainda forma o meu corpo, que mesmo no ato de escolher ser sujeito de si, ain-

da é objeto desses atravessamentos. Sociais, temporais e físicos, termos que elencam noções estabelecidas por corpos, nas suas redes de relações, e que me auxiliam a tornar palpável a experiência de ser corpo.

O exercício de dizer o que se é como corpo dentro de um contexto social, é o exercício de buscar os atravessamentos desse ambiente que o cerca. Estudar, ler, discutir e produzir reflexões a partir de toda a experiência de ser corpo, nessa malha inestancável entre corpo e ambiente, é de fato adentrar nas escolhas que me interessam quando moldo meu corpo. Se antes eu trazia a rigidez da atadura gessada, enquanto técnica que falava sobre um corpo-casca, que deixava marcas de que um dia esteve ali, mas agora não está mais, traçando possíveis paralelo com uma cigarra, que em seu processo de vida, deixa para trás vestígios de um corpo em processo. Agora eu construo corpos moles.

São corpo-peças, que pouco a pouco perdem sua rigidez e ao passo, que ganham mais intensidade na sua distância da realidade, seja pela coloração rosa, seja pela fragmentação, ganham também uma aproximação, que beira o absurdo, com nossos corpo-carnes. É fato, que adentrar no momento de crise, de ser corpo objeto e ao mesmo tempo corpo sujeito, potencializa a criação, trazendo traços, daquilo que escapa no ato de aprofundar a pesquisa do corpo. Escapa quase como um corpo, que se desprende, virou pele e quase parece derreter, em cima dos objetos que se apropria e os transforma nessa continuação bizarra de um corpo que vaza entre meus dedos. Mas também um corpo que está plenamente palpável diante de mim.

A crise mais uma vez é ela parte constante de corpo, que busca criar e pensar a si mesmo, no ato ruminar de existir como corpo e existir nesse atravessamento em *looping* do corpo, da mente e do ambiente.

1.4. Em corpo

O corpo, que está implicado em um espaço, um tempo, e uma experiência de si é o corpo do trabalho. O corpo que é moldado no hoje, já não é o mesmo de ontem. Mesmo que num primeiro momento a visualidade da coisa nos traia, e diga que as peças ali se assemelham, o trabalho carrega em si a marca do tempo.

O alginato é comumente conhecido como um molde perdido. Produzido para imprimir os mínimos detalhes do corpo no molde, o alginato estabelece uma conversa com o corpo que molda, assumindo o atravessamento vivido pelo recorte espaço-tempo. A cada molde produzido há a experiência que se rememora do ser em corpo, e que se perde assim que a cópia é produzida. Há nesse processo de moldar meu corpo não apenas a produção de cópia dele mesmo. Em verdade, há aqui a criação de um corpo que já não mais existe no tempo presente.

A perda do molde é o ganho da singularidade de um corpo, que a cada segundo que passa já não é mais o mesmo, em relação ao segundo anterior. As células assim como as sinapses que constroem o fluxo de pensamento são corpo. A cada simples duplicação de célula ou de impulso elétrico sofrido por um neurônio durante a atividade cerebral, constroem na passagem do tempo um corpo diferente do anterior. A atividade do corpo é constante, a todo o momento, seja ele olhado da perspectiva celular, seja percebido a partir da experiência sensorial. Ele nunca parou e jamais deixou de mudar durante todo esse processo de existir. Ao moldá-lo, eu o assumo como tal, como resultante de um processo de vida.

Processo de vida. Processo de existência. Processo. Sim, o cor



Fig. 9: Registro fotográfico da peça em silicone mole, 2021.



Fig. 10: Registro fotográfico do processo de construção da cópia do molde em alginato, 2021.

po, que é objeto de pesquisa, está implicado num processo ininterrupto de ser corpo. O molde de alginato traz para o processo de criação do corpo escultórico o processo de existência de um corpo em determinado. Olhar o corpo, pensar o corpo, ser corpo e estar corpo nunca é em si mesmo estático. O corpo que transborda em corpo só pode ser experienciado no processo inestancável de ser corpo.

E a partir deste momento, que o molde perdido se apresenta como potência, em que se mostra numa construção constante de diálogo com um corpo em processo de existência. O molde se perde, mas a singularidade de um vestígio temporal do corpo é ganha. Aquele corpo, então materializado, absorve não só a forma do aspecto matérico⁸ – o silicone e o gesso – mas o registro de um corpo em determinado tempo, momento, espaço. O corpo ali é vestígio, é resquício de um corpo que foi e deixou de ser. O trabalho passa a ser um recorte, que carrega um atravessamento pontual do tempo-espaço, mas o processo de criação está implicado nesse processo de existência do próprio corpo-carne, que existe nesse looping de existência e constante atravessamento do corpo pelo contexto e ambiente, que o cerca. A pesquisa do processo de criar o corpo-escultórico é em si mesmo uma implicação ao processo de existência do próprio corpo-carne, que o cria.

O corpo existe naquilo que escapa. Na quebra, na fissura, encontro a afirmação de um corpo do qual desconheço. Ou conheço à medida que me toco e sei que existo. As

⁸ O termo matérico está diretamente relacionada a matéria, que o corpo é constituído. Um vez que somos corpos e nos relacionamos com o ambiente que nos atravessa, os sentidos se relacionam e traçam significações aos componentes da matéria – cor, estado, cheiro, som, características, que formam o aspecto matérico do objeto.

marcas me lembram o que vivi como corpo. As fissuras são minhas certezas de que a surrealidade da existência é palpável em mim mesma. A quebra é o problema ao mesmo tempo que é a solução na busca de um corpo que transita entre o que é real e surreal, na experiência de ser corpo.

É a partir desta perspectiva que, em corpo é esse tal corpo que se apropria e abraça em tudo o que o processo diz que ele é. Ele é em si as marcas de uma vivência de um corpo (corpo-carne) em processo, mas também do processo de criação de um corpo (corpo-escultórico). Ele é a coisa. Ele é a afirmação matérica. Matérica de um gesso, que se impõe na sua condição frágil, absorvente e poroso. Matérica de um silicone que escorre, é mole, é tátil. Ele é a apropriação. Apropriação do objeto que o assume como parte. Objeto esse, que carrega as relações do corpo. Objeto, que passa a ser corpo no contexto da apropriação.

A experimentação fotográfica traz meu corpo com o corpo-escultórico produzido a partir do corpo que o toca, como pode ser visto na fotografia acima. A experimentação da fotografia aqui está para esse texto tal qual o corpo-escultórico está para o espaço que habita.

As mãos se tocam como partilha. A partilha de uma relação sensorial, de uma experiência. O silicone é tátil. A mão é tátil. O partilhar é da experiência tátil dos corpos, que se reconhecem e percebem entre si. Não se trata de um pleonasma, mas de uma potência da fisicalidade das coisas, que as aproximam. Mais do que isso, uma tridimensionalidade, de um material que chama a experiência do corpo, ao mesmo tempo que é também corpo.



Fig. 11: Experimentação fotográfica com corpo escultórico 2, 2021.

O ambiente que forma o corpo está nessa partilha e aproximação que estabeleço dentro do registro fotográfico, no qual minha mão segura ela mesma no caráter escultórico. Mesmo que os elementos tanto do processo de criação daquele corpo-escultórico, quanto do resultado fotográfico produzido entre a mão escultórica e a minha mão que toca a peça, pareçam distintos e claro entre si. Há uma aproximação tão latente entre ambos, no momento que partilham daquele toque, quanto a de uma aproximação existente no ato de ver se refletido no espelho.

E essa aproximação constrói um atravessamento poético, no processo de pensar o próprio corpo, no qual não apenas torna difícil separar ambos, como não interessa mais. Interessa aqui, neste momento de encontro entre os corpos, que estabelece algo, que mesmo não sabendo ao certo o que se é, se revela potente. O mergulhar nesse terreno lodoso e irregular da instabilidade, no qual perco a noção da separação entre ambos se revela tão interessante, apetitoso e curioso, que o caminho é só de ida. Já estou no emaranhado, da malha dos atravessamentos entre corpos. Ou ainda, da malha de aprofundar-se na pesquisa de um *corpomídia*.

Mesmo que no fluxo da construção do texto eu fale sobre a princípio dois processos: o da construção do corpo-escultórico, e o do corpo-carne, que de antemão vive um constante processo enquanto existência. O processo é um só, o do corpo, que é atravessado dentro das relações sociais entre corpos, no qual é objeto ao mesmo tempo que escolhe ser sujeito, ao criar o corpo-escultórico. Nesse sentido, é mais sobre a sobreposição de processos e atravessamentos retroalimentar entre o processo de vida do corpo-carne, que ao pensar e criar o corpo-escultórico, se percebe também em um processo de criação, que

tensiona o lugar de objeto e sujeito dentro das relações entre os corpos.

Não há como separar o processo de reflexão e pensamento, enquanto prática de si, no processo de criação do corpo-escultórico, com o processo de existir enquanto corpo. A escolha de trazer como dois processos não é no sentido de distinguir, separar ou tratar como distintos. Em verdade, me debruçar no processo de criação do corpo-escultórico é me aprofundar no próprio processo que meu corpo vivencia em sua existência. Mergulhar no processo de escrita, no qual busco refletir sobre as escolhas práticas e técnicas, é me entranhar no óbvio: em mim, meu próprio corpo.

No ato de me aprofundar no processo de pensar as escolhas que me levam a criação do corpo escultórico, encontro o óbvio: meu próprio corpo diante de mim. É tão claro quanto o se reconhecer no próprio reflexo do espelho diante de si. Era o meu corpo que transbordava em corpo.

Diferentes contextos gramaticais de uma frase podem levar a distintos usos da preposição em. Normalmente, o uso da preposição refere-se a um espaço, que vem seguida, ou a um tempo específico. Em corpo é a escolha de me referir a ambos, um espaço, num determinado tempo. Falar sobre o corpo que está nesse recorte, o qual meu próprio corpo pertence. Recorte esse que carrega em si uma incoerência: ao mesmo tempo que possui traços estruturais, traçados há muitos anos e carregados através das narrativas históricas, que fomentaram as relações entre corpos, que hoje atravessam o meu corpo; há também a mudança, nada é igual a dois segundos atrás, o corpo em processo, numa

constante, nada para, nem o espaço e muito menos o tempo.

O corpo é objeto à medida que existe e é atravessado pelas narrativas e construções dos corpos que vieram antes dele. O corpo é sujeito à medida que se enxerga como objeto das relações dadas a priori entre corpos, mas que entende ser uma construção e escolhe ser sujeito. Ser sujeito e ser objeto, enquanto corpo, mais uma vez não se finda ou estanca numa posição ou outra. Ser corpo-sujeito e ser corpo-objeto é uma constante na condição de existência do corpo, tal qual a luz, que não deixa de ser onda, por também ser partícula.

Em corpo é o problema. A problemática está no limiar. Entre a sanidade e a loucura. Entre o real e o surreal. Entre o espaço e o tempo. O corpo está no limiar do que se sabe e não se sabe. Do controle e do descontrole. O corpo está nessa corda bamba do limite entre o que é meu corpo e o do outro. Do ser objeto e ao mesmo tempo escolher ser sujeito.

1.5. Aproximações entre corpos, Monica Piloni e outros artistas

Monica Piloni é artista contemporânea, curitibana, atualmente vive e trabalha em Bruxelas. Não apenas sua cidade natal é a mesma que a minha, mas o assunto corpo no trabalho também o é. As aproximações entre o meu trabalho e o dela ultrapassam as características estéticas do trabalho final apresentado para o público, do corpo-escultórico no seu caráter fragmentário e surreal. Mas, muito do processo de criação me aproxima ainda mais ao trabalho da artista. Piloni, trabalha

com molde do corpo, ela molda o próprio corpo, para só então construir as cópias em resina e fibra de vidro. Com diferentes recursos, nós chegamos num lugar comum, o de um corpo que fica na corda bamba entre o belo e o bizarro.

Em representações de corpos com amputações cirúrgicas e limpas não se deve esperar uma pista fácil para a leitura do seu conjunto. Impera certo silêncio e tensão nas peças que, ao mesmo tempo, sugerem atração e repulsa pelo que temos à frente. A beleza rapidamente se converte em monstruosidade, como no contorno suave e delicado do torso de uma modelo, que se duplica e se avoluma no espaço à frente de um espelho, replicando uma realidade já desdobrada e rebatida sobre si mesma, transformando o que seria um torso clássico numa massa de carne que parece apenas focada no desejo pelas partes mais erotizadas daquele mesmo corpo. (RAMIRO, 2020)

No texto, do pesquisador e professor Dr. Mario Ramiro, o trabalho da artista traz esse aspecto dual para o corpo daquele que se confronta com a obra. A atração da beleza, do refinamento produzido pela artista, nesse acabamento técnico, que beira a beleza e a perfeição de uma boneca, em contrapartida ao bizarro desse mesmo corpo que se duplica, afirmando seu caráter surreal e fantástico.

Essa fricção entre o ideal de beleza e a monstruosidade causada pelo excedente do erotismo e objetificação do corpo da mulher, é de interesse não apenas de nós artistas da contemporaneidade, mas já advêm de artistas da vanguarda, no movimento surrealista. Hans Bellmer, artista alemão, acolhido pelos surrealistas em 1945, em Paris, teve uma produção inteiramente voltada para exploração do corpo da mulher da perspectiva erótica e fetichista, com suas bonecas e a fragmentação e composição de seus respectivos corpos. Bellmer, filho de nazista, viveu os aterradores tempos de uma Alemanha imersa em horrores

diversos, que cultuavam um ideal de beleza ariano, e toda uma supremacia ariana em contrapartida ao genocídio de outros povos.

Ironicamente, a genialidade das criações do artista está em justamente friccionar o absurdo ali vivenciado por ele. A estética de uma perfeição, que se vendia por uma ideia de belo, tal qual uma boneca de porcelana com sua graciosidade e sutileza de traços, em contraponto ao horror e monstruosidade do que essa supremacia ariana escondia em suas práticas perversas e genocidas. O artista, nesse sentido, se apropria da estética onírica e constrói a partir das bonecas apropriadas novos recortes, fragmentações e composições, que tornam as partes desejadas, fetichizadas, desse belo inalcançável do corpo feminino, fruto de uma objetificação, algo tenebroso.

O excedente do belo e do vislumbre erótico dos corpos da mulher, torna-se o reflexo do horror, do asqueroso e ainda do bizarro. A obra *La Poupeé (maquette pour Les jeux de la Poupeé)* traz consigo essas questões, no qual tanto a escolha do artista em vestir um dos pares de pernas com uma calça, quanto o próprio espaço doméstico e cotidiano, fricciona essa questão, isso porque a impessoalidade e afastamento que um corpo da boneca normalmente causaria a um corpo-carne é quebrado por conta destes recursos citados. O corpo da boneca ocupa o espaço e faz uso da vestimenta dentro do cotidiano, que é parte lugar do corpo-carne.

Nesse sentido, Bellmer não economiza nos diversos recursos e estratégias, que não apenas funcionam para tensionar o ideal de beleza e seu vislumbre erótico com o grotesco e o monstruoso. Mas para tensionar a questão da clareza e da sanidade, em contraposição a obscuridade e a loucura dentro daquilo que é parte do cotidiano dos corpos.



Fig. 12: Hans Bellmer. *La Poupée*
(maquette pour *Les jeux de la Poupée*). 1938.

Esses tensionamentos em sobreposição de camadas apresentado por Bellmer não apenas está presente tanto em meu trabalho, quanto no da Monica Piloni, como também o aspecto de moldarmos nossos corpos na construção dos corpos-escultóricos agrega outra camada: o imprimir da experiência do próprio corpo na problemática da questão. O trabalho não é mais uma apropriação de um objeto, que funciona como simulacro do corpo da mulher, ele é em si resultado de uma construção escultórica a partir da vivência intrínseca da questão por ele experienciada. O processo de criação não parte mais exclusivamente do aspecto distanciado do problema denunciado pela boneca, o processo de criação tensiona o corpo que vive em sua essência a questão problematizada.

A camada de tensionar a sanidade da loucura, dentro do recorte do cotidiano nas fotografias de Bellmer, aqui no meu caso e no de Piloni se dão no processo de existir como corpos de mulheres. A apropriação é da própria vivência do próprio corpo, que sofre das problemáticas vislumbradas pelas bonecas. Moldar nossos corpos é tornar ainda mais política a questão. Nesse sentido, tanto em minha prática, quanto na da artista há um tensionamento da realidade vivida pela construção problemática do imaginário do feminino, na qual a experiência da problemática se revela subsídio para a criação artística.

Este uso da vivência intrínseca aos nossos corpos e vidas dentro da existência cotidiana, enquanto substrato para o criar consiste no que muitas pesquisadoras feministas vão chamar de *prática de si*. Em verdade, o termo consiste em uma questão filosófica buscada por Foucault, na qual o filósofo considera as relações do indivíduo consigo para confrontação do poder e uma construção de viver libertário.

Numa conjunção entre crítica cultural e histórica, busca-se aqui problematizar esse potencial, tendo em vista que as poéticas visuais de mulheres anunciam novas possibilidades de intervenções na cultura. Essas imagens-pensamentos também seriam, então, capazes de confrontar as práticas de subjetivação atuais que muitas vezes estão permeadas por violências simbólicas e por arbitrariedades de toda espécie. Tal inquietação que emerge no campo artístico acentua-se a partir de um problema filosófico perseguido por Foucault, a saber, como se dá historicamente a constituição das subjetividades e quais as consequências éticas e políticas de tais definições. Trata-se de uma perspectiva ontológica que diz respeito à maneira como os sujeitos são constituídos em relações de poder-saber, e também na relação consigo. Para o pensador, na dimensão ética expressa na relação de si para consigo, o indivíduo pode confrontar o poder e criar um modo de vida mais livre e intensificado. (TVARDOVSKAS, p. 13, 2013)

Nesse sentido, a experiência intrínseca ao meu corpo e ao corpo de Piloni, enquanto mulheres, implica a uma escolha técnica do molde uma camada mais profunda de reflexão. Os atravessamentos e problemáticas vivenciadas por esse corpo, imprimido no molde e reformulado na construção dos corpos-escultóricos. É do caráter cotidiano, tal qual no ambiente explorado por Bellmer em suas fotografias, que as relações hierárquicas de poder entre os corpos, atravessa nossos corpos, enquanto mulheres, ditando limitadores a nossa existência e manifestação de existência - aqui entendem-se desde comportamentos ordinários como a maneira que uma mulher deve sentar-se à mesa e se portar, até amplitudes de liberdade de escolhas no ir e vir, e mesmo no direito de posicionar-se.

Segundo Foucault, a moral não está apenas como uma regra social a ser seguida, mas com outra camada de complexidade. A exemplo de a liberdade do corpo-carne moldar a si mesmo - refletindo nos com-

portamentos cotidianos acima citados – o que o autor denomina como *elaboração do trabalho ético*. O próprio corpo-carne se freia em seus desejos ou os amplia conforme o que ele elabora para si mesmo, como um exercício moral, do que se deve ser.

Existem também diferenças possíveis nas formas da elaboração do trabalho ético que se efetua sobre si mesmo, não somente para tornar seu próprio comportamento conforme a uma regra dada, mas também para tentar transformar a si mesmo em sujeito moral de sua própria conduta. Dessa forma, a austeridade sexual pode ser praticada por meio de um longo trabalho de aprendizagem, de memorização, de assimilação de um conjunto sistemático de preceitos e através de um controle regular da conduta, destinado a medir a exatidão com que se aplicam essas regras; pode-se praticá-la sob a forma de um combate permanente, cujas peripécias - até os fracassos passageiros - podem ter sentido e valor; ela pode também ser exercida por meio de uma decifração tão cuidada, permanente e detalhada quanto possível, dos movimentos do desejo, sob todas as formas, mesmo aquelas mais obscuras sob as quais ele se oculta. (FOUCAULT, p. 34, 2014)

Nesse sentido, os conflitos e crises vividos dentro das relações de tensionamento que um corpo-carne vive, entre aquilo que está estabelecido a ele, primeiramente o vê sobre si como possibilidade única - o exercício da moral estabelecida sobre si - entre o que se elabora para si mesmo ao problematizar os pressupostos anteriores, submerge na própria prática cotidiana da produção artística. O processo de existir como corpo-carne e o de pesquisar o corpo-escultórico não apenas não são separados, como se tornam uma malha de atravessamentos, no qual um a todo momento contamina o outro.

O trabalho em si mesmo é parte desse processo, como apontado por Foucault, do tensionar e distender do que é ser esse corpo-carne específico, que tem lugar, posição e regras sociais, das quais em seu

processo de corpo-objeto que busca ser corpo-sujeito, está em constante prática de si.

Esses atravessamentos, que se replicam em caráter coletivo e social, pautados em imagens simbólicas de como é a mulher, como ela deve ser e portar-se. São também de caráter subjetivo e individual de uma vivência particular. Nesse sentido, usar o ponto que parte a vivência, tanto minha, quanto de Mônica, para criar, numa prática artística baseada na prática de si, não apenas não é de caráter limitante e findado em si mesmo, como possibilita um caminho mais profundo de vivência do corpo, que pode vir a reverberar em tantos outros.

O que está em pauta, assim, é o propósito de dar visibilidade às práticas feministas contemporâneas que visam a autotransformação, a desconstrução de modelos políticos autoritários e de representações misóginas sobre os corpos femininos. Compreender essas práticas levadas a cabo por mulheres como práticas de si amplia o olhar para as resistências micropolíticas, no plano das subjetividades que aspiram também uma transformação cultural, social e políticas mais copiosa. (TVARDOVSKAS, p. 16, 2013)

No trabalho *A leitora* a artista molda suas pernas e constrói, através da técnica em fibra de vidro, quatro pernas, duas sentadas e cruzadas, que continuam em outras duas, na mesma posição. A peça ainda conta com a duplicação das mãos que seguram dois livros, que tapa a continuação de um tronco, que não está ali, mas a partir da construção e montagem, aquele que olha peça constrói uma narrativa de continuidade para o corpo. A fragmentação do corpo é feita de tal forma, que a continuidade dele, ou sua completude existe naquele que olha. O corpo existe enquanto fragmento, pois não é necessário tê-lo



Fig. 13: Monica Piloni. *A leitora (The reader)*, 2019

Há, através do olhar do espectador, a continuação de um corpo, ou ao menos a narrativa dele. A fragmentação não apenas é indício de um corpo no seu caráter surreal, mas o é assim, porque ele continua dentro do atravessamento do corpo daquele que o olha e constrói sentido a partir dele. O topo da cabeça é visível, ou ao menos o cabelo que recobriria ele. Há em *A leitora* a fragmentação de um corpo, mas também não há pressuposto de que a ausência das partes fragmentadas não faz falta na composição do trabalho.

Esse corpo fragmentado, que continua, enquanto uma narrativa traçada entre corpo do trabalho e o corpo do espectador está intensamente presente também no corpo-escultórico que desenvolvo. No trabalho *Banho Nosso De Cada Dia* esse aspecto da fragmentação fica bem clara. O trabalho é composto por uma banheira vitoriana, comprimidos vencidos e duas mãos em silicone tingidas de rosa, posicionadas na beirada da banheira. A composição dos elementos faz um paralelo não apenas com a narrativa que o objeto banheira pressupõe, o de tomar um banho, como também com a continuação daquele corpo ali, que enquanto construção escultórica se limita as mãos.

A continuação daquele corpo está para os corpos que o olham. A fragmentação existe enquanto o que se faz necessário para dar início a uma narrativa, que é concluída pelo corpo que se dispõe a viver e experimentar a obra. É importante frisar, que mesmo em trabalhos como esse, no qual a interação direta e literal não seja parte da sua condição de existência para existir e produzir sentido, o corpo do outro está atravessado pelo laço da narrativa de um corpo, que continua para o corpo que frui a experiência com o corpo-escultórico. O corpo do observador, mais uma vez é assunto dentro do trabalho, ao tensionar o



Fig. 14: Registro fotográfico do trabalho *Banho Nosso De Cada Dia*. 2019.

atravessamento entre ele e o corpo-escultórico.

Essa aproximação entre o processo de criação, o próprio caráter final do corpo, do trabalho de Monica Piloni e do meu trabalho, não se dá pelo acaso. Muito distante disso, nós partilhamos de um recorte tempo-espaco, que nos situa próximas diante das fricções e tensões vividas pelos corpos. O assunto do trabalho é não apenas o corpo-escultórico em seu caráter surreal e fantástico, mas também toda a bagagem, que aquele corpo moldado carrega e tensiona os corpos daqueles que fruem a obra. É, neste sentido, que nós partilhamos aproximações, que os nossos corpos, enquanto mulheres, vivemos não apenas dentro das relações e atravessamentos das próprias experiências de sermos corpos, como também do imaginário coletivo traçado entre eles.

É do campo da experiência do atravessamento do ambiente no corpo, que constitui o trabalho de Piloni, uma vez que em conversa com a artista, ela afirma que muitas peças surgem da própria precarização de ser uma artista mulher latino-americana e brasileira. Segundo a artista: “Muitas das peças que construí, por exemplo, só possuem a parte da frente do tronco, pois era o que eu sozinha, conseguia moldar, uma vez que o material por si só já é muito caro e não podia contratar outras pessoas para me auxiliarem nesse processo, ou outros modelos para moldar, pois contratar modelo sempre foi difícil. É a partir daí que passo a criar e resolver o trabalho com essa réplica de uma parte do tronco”⁹

A criação do corpo, em vista disso, é para a artista a partir das possibilidades, que ela enquanto corpo vivência dentro desses atravessamentos do ambiente. O ato de moldar a si mesmo sozinha não

⁹ Em entrevista via vídeo chamada com a artista no dia 15 de março de 2022.



Fig. 15: Monica Piloni. *Ímpar (Odd)*, 2008.

é limitante em si, mas sim uma perspectiva da experiência enquanto desenvolvimento de pesquisa dentro do processo de criação da artista. Aspecto, que como artista latino-americana também me defronto durante o processo de criação.

Esse atravessamento do ambiente que molda o corpo que está sendo pesquisado dentro do processo de criação fica muito claro diante da minha produção no período pandêmico. Apesar de possuir um espaço para a criação e desenvolvimento do meu trabalho em casa, o meu ateliê. Ainda assim, o espaço possui suas limitações, pois foi adequado a minha produção e não criado para ela. Nesse sentido, o espaço do Centro de Criatividade, ateliê de escultura da Fundação Cultural de Curitiba, sempre foi importante para o desenvolvimento de muitos dos meus trabalhos. Contudo, os fatores da reforma no espaço e do próprio advento da pandemia, não me permitiram, durante dois anos, fazer uso daquele espaço para o desenvolvimento do processo de criação do corpo-escultórico.

Meu ambiente estava restrito as limitações do que meu próprio corpo poderia e conseguiria fazer de molde de si mesmo, com o do espaço reduzido de meu próprio ateliê. Mais uma vez, o limitante é para a pesquisa a construção a partir de uma perspectiva de vivência do corpo naquele dado recorte espaço-tempo. Os corpos passam a ganhar uma nova camada fragmentária, ainda menores em suas constituições, e o aprofundamento com pesquisa e experimentações de dois materiais – gesso e silicone – ganham dimensão.

O isolamento me permitiu um aprofundamento maior das relações entre meu corpo, o corpo que eu estava criando e o espaço do meu ateliê. Foi durante esse processo que passo a experimentar e trabalhar

ainda mais com o gesso. Por ser um material barato, no qual eu comprava em grandes quantidades (saco de 30kg) me permitiu experimentar aquele material e conviver com ele não era apenas uma possibilidade como uma realidade, na qual eu me defrontava. O trabalho *Desfalecer* é um dentre outros trabalhos, que surgem dessa experimentação e pesquisa, num atravessamento de um tempo-espaço pandêmico de isolamento no meu próprio corpo e conseqüentemente no da pesquisa.

É nesse contexto, que procuro tentar repetir o acidente e o a priori erro, dentro da técnica clássica, de construção de uma cópia em gesso. Foi durante a construção da cópia de gesso, num molde de silicone, que esqueci de vedar as laterais, que o tempo se colocou presente e imperativo no processo de pensar tanto a criação de um corpo, quanto ele próprio em sua existência. O gesso vazou enormemente pelas frestas do molde, a peça a princípio estava perdida, assim como o gesso que iria construí-la. Ao me deparar com aquela situação, decidi abrir as duas partes do molde e dispor elas em cima da mesa, lado a lado, enquanto pegava o gesso já sofrendo o processo de pega, num aspecto pastoso, mais adensado, e tentava colocá-lo nas partes do molde, para facilitar seu descarte depois de ter endurecido completamente.

No dia seguinte, quando desmolde a peça para descarte, me deparo com algo muito mais interessante e potente enquanto corpo-escultórico, do que teria se revelado dentro da técnica tradicional do gesso. O corpo possuía imperfeições de um gesso, que estava ainda mais poroso e frágil, quase que se afirmando nas suas próprias qualidades matéricas. O tempo do gesso não havia sido perdido com o meu erro, impedindo a construção da cópia, mas sim se apresentava noutra



Fig. 16: *Desfalecer*, 2021



Fig. 17: *Em Tempo*. 2020

tempo, que construiu um corpo diferente, um corpo que estava dentro daquela afirmação matérica do próprio gesso.

O trabalho que surge dessa situação de tempo do gesso, dentro do processo de criação, se chama *Em Tempo*, pois não apenas dialoga com possibilidades de tempo dentro da construção técnica de uma peça em gesso. Mas também, com a escolha de me aprofundar ainda mais nessas relações num determinado tempo muito específico, que não apenas o meu corpo, mas todos os corpos, passaram a viver no ambiente pandêmico.

O processo e o trabalho, mais uma vez, se apresentam em camadas, que quanto mais profundas, mais atravessamentos e construções são possíveis de serem percebidas. Isso porque, o tempo, o gesso e o corpo, nas suas noções, grandes e construções, se atravessam e constroem sentido noutros níveis, à medida que um erro dentro do processo ganha camadas de linguagem poética. Não se trata de repetir o erro, ou apenas resignificá-lo, mas pensar nesse tempo do gesso com uma materialidade a florada, enquanto corpo.

Esse lugar de camadas e reverberações do que o corpo da artista vive nas dinâmicas das relações sociais entre os corpos, é um dos pontos de maior aproximação entre o meu processo de criação e o próprio trabalho de Piloni. O processo e o conceito do trabalho não estão separados, mas sim emaranhados, tal qual a mente e o ambiente então no próprio corpo. A bagagem daquele corpo feminino explorado por Piloni é o assunto do corpo e do trabalho em si. E é na pesquisa do silicone rosa numa fina camada, lembrando quase que uma pele, que se desprende do corpo, que me aproximo ainda mais desse aspecto do trabalho da artista.

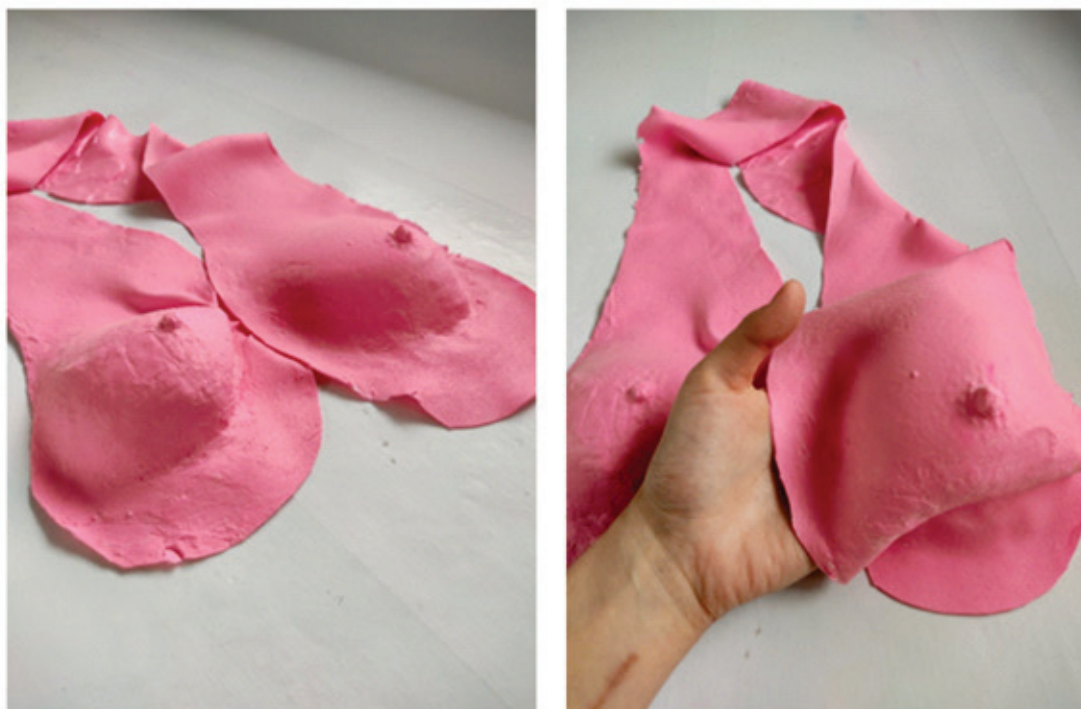


Fig. 18: Registro fotográfico de peça em silicone, parte de trabalho em processo. 2022

Nas imagens da figura 18 é possível perceber esse aspecto ambíguo em si mesmo da aproximação entre o meu trabalho e de Monica Piloni. Isso, porque ao mesmo tempo que a materialidade se opõe, o silicone de meu trabalho no caráter mole, maleável, fino e tátil; enquanto as esculturas da artista são rígidas e estáticas, tanto no material, quanto no formato que se apresenta. Mas um lugar em comum de corpos femininos fragmentados que carregam um recorte com uma carga problematizadora sobre a própria norma vigente dos corpos, ou ao menos do imaginário que se tem do corpo da mulher.

Na fala do pesquisador Ramiro esse tensionamento do corpo fica ainda mais intenso e claro, uma vez que é possível reconhecer não ser quaisquer fragmentações, mas sim das partes daquele corpo que são “erotizadas”. Arrisco-me a dizer que erotizadas pode ser entendida de forma ainda mais profunda sob o ponto de vista do imaginário coletivo. Isso porque, são na verdade partes de corpo, que já estão presentes no imaginário nesta categoria do erótico, porque foi seccionada e replicada dentro do imaginário coletivo, até o ponto que ganhou o potencial simbólico de ser vista, por aqueles que partilham deste imaginário coletivo ocidental, datado, com um potencial simbólico desta associação.

Neste sentido, tanto em meu trabalho, quanto no da Monica, estamos tensionando essas relações de corpo e imagem simbólica, para o corpo que olha e reconhece todas essas camadas. Mas não por se dar de forma consciente, enquanto reflexão problematizada. Mas sim, enquanto efeito de uma imagem simbólica do corpo daquele corpo que olha, enquanto bagagem anterior, e aquilo que se apresenta diante de si, como confronto ou problema ao anterior. O tensionamento aqui transita na própria experiência de um corpo, que se vê frente a outro no

caráter escultórico, que se afirma surreal em sua construção, e o imaginário do corpo feminino frente ao que estava posto e o que nós artistas escolhemos sobrepor a ele.

Não apenas um tensionamento proposto para outros corpos-carnes, mas também vivenciado no espaço de criação do ateliê. É do próprio convívio com os corpos-peças em processo e mesmo aqueles já concluídos, a constante fricção de si com o próprio corpo. Ao mesmo tempo que há um afastamento intrínseco entre o meu corpo-carne e o corpo-escultórico, que crio a partir do anterior, há também essa conexão, de existir a partir da existência anterior do outro. O corpo-escultórico é a própria materialização do que sou enquanto corpo, mas da perspectiva distanciada, como se eu pudesse olhar a mim mesma sem ser eu. Essa prática em si mesmo já consiste em uma prática de conviver criticamente sobre o meu próprio ser, de quem em sua existência teve seu corpo como questão de problemática social.

Problemática social, porque o meu corpo de mulher consiste em uma especificidade de demandas, comportamentos, exigências, se voltando a uma moldagem do que se precisa ser enquanto corpo nesta categorização. O que seria então conviver diariamente com o olhar sensível e aguçado a partir da perspectiva da criação para ele próprio? O que seria viver na prática do trabalho da criação cotidiana, que vislumbra outra perspectiva para o que se é? É talvez dessa necessidade de trazer a superfície um tensionamento do caráter da prática de si na própria prática do processo de criação do corpo em constante processo de existência, que encontro mais uma linguagem, que traz ainda mais profundidade no tensionamento já estabelecido na criação: a fotografia como experimentação e trabalho de arte.

A fotografia traz ao trabalho a mesma experiência processual da prática de si, que a construção do corpo-escultórico possui. Contudo, neste caso há uma camada além da experiência de se ver enquanto corpo diante de si noutro caráter. Há aqui a negociação processual de me vestir de mim mesma. Me velar ao mesmo tempo que me desvelo enquanto corpo.



Fig. 19: Experimentação fotográfica com meu corpo-carne e corpo-escultórico sobreposto, 2022.

Vejo meus seios diante do espelho. Construo um molde a partir deles. Produzo uma cópia em silicone, tingida de rosa. Não é uma cópia maciça, é uma camada fina, que lembra uma pele. Desmolde os meus seios, agora diante de mim, noutra perspectiva. São seios autônomos. Não são mais parte do que sou. Em verdade, eles flertam com uma peça de roupa, me lembram uma echarpe. Visto-os sobre minha roupa. Eles quase se encaixam nos meus outros seios. Tiro minha blusa e volto a vesti-los, agora um contato mais próximo e imediato entre eles. Me fotografo. Agora, diante da fotografia, é como se me visse novamente diante do espelho. Estou vestida de mim mesma.

A negociação que aqui coloco é parte do próprio exercício da prática de si. Isso porque, existe um processo de construção do que é prática de si, ou seja, o exercício em particular para meu corpo-carne de modulações, entre freios e impulsos do meu próprio desejo, que constroem primeiro meu olhar sobre meu próprio corpo. Esse olhar vislumbra reconhecer o posicionamento que a mim me foi contami-

nado e regido a priori, o de um corpo objeto das relações e ditames de outros corpos-carnes. E só então trabalhar e negociar, um novo olhar, o olhar de quem trabalha a si como corpo sujeito e reverberante em suas escolhas e construções agora noutra lugar.

O lugar que escolho é o da afronta. Afronta em primeiro a mim mesma, em minhas contaminações que me limitam em meu desejo de ser para além dos limites para mim estabelecidos e por mim um dia adotados. Paro. Volto a negociar. Afrontar. E, enfim, me encontro no processo de uma prática de criação, que estou tensionando o outro ao passo que tensiono a mim mesma.

Esse processo de afronta e negociação está tanto em contínuo quanto a própria existência do próprio corpo, que nunca se acaba ou existe dentro de uma premissa estática ou findada. Isso porque, os preceitos que constituem e formam a moral¹⁰, ou mesmo o conjunto do que estabelece para mim como limites e construções formativas do que sou enquanto corpo-carne, se dá entre o que anteriormente me foi estabelecido e por mim reconhecido e o que busco como construção para meu corpo-carne sujeito de si.

Essas práticas de tensionamento de si, vislumbradas no próprio ato de moldar a si mesmo, e que nas escolhas das materialidades

10 Com essas reservas pode-se chamar “código moral” esse conjunto prescritivo. Porém por “moral” entende-se igualmente o comportamento real dos indivíduos em relação aos valores e regras que lhes são propostos: designa-se, assim, a maneira pela qual eles se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta; pela qual eles obedecem ou resistem a uma interdição ou a uma prescrição; pela qual eles respeitam ou negligenciam um conjunto de valores; o estudo desse aspecto da moral deve determinar de que maneira, e com que margens de variação ou de transgressão, os indivíduos ou os grupos se conduzem em referência a um sistema prescritivo que é explícita ou implicitamente dado em sua cultura, e do qual eles têm uma consciência mais ou menos clara. Chamemos a esse nível de fenômenos a “moralidade dos comportamentos” (FOUCAULT, p.33, 2014)

e construções finais para o corpo-escultórico, friccionam ainda mais o lugar do corpo da mulher, são ainda presentes nos trabalhos de outras três artistas: Louise Bourgeois, Sarah Lucas e Rossana Guimarães. As três artistas possuem, como em meu trabalho e também no de Monica Piloni, o próprio corpo enquanto vivência para pensar a prática de si no desenvolvimento de seus respectivos processos de criação, e ainda em uma nova proposição de imagem para o corpo da mulher e para o feminino, que reverberam como construções simbólicas dentro do imaginário coletivo.

A escolha por trazer essas artistas para pensar os paralelos entre o meu trabalho e de Monica Piloni se dá para contextualizar essa prática de si não exclusivas de meu processo de pesquisa e criação ou de Piloni. Mas sim, como uma prática processual dentro da criação que vem se percebendo forte em lugares e épocas diversas dentro do contexto ocidental. Sarah Lucas é uma artista britânica, nascida em 1962, já Louise Bourgeois nasceu na França em 1911 e morreu em Nova York em 2010 e Rossana Guimarães é brasileira, nascida em 1958 (vive e trabalha em Curitiba). Se nos atentarmos bem, estamos falando de quatro gerações de mulheres artistas, que partem de contextos e temporalidades distintas para pensar as problemáticas da própria prática de si na criação.

Me ver diante dessas artistas não se limita as aproximações e afastamentos que o processo do meu criar está para o processo de criação delas. Mas também reconhecer como um trabalho de prática de reflexão de si, nos próprios subsídios da própria existência, como uma construção de corpos em processo em contínuo, acabam por atravessar gerações. Como construções de novas possibilidades de imagens sim-

bólicas para mulher, que retroalimentam novas artistas no processo de construção de novas possibilidades de relações para os corpos-carnes.

Trazer essas artistas é implementar a voz das mulheres na prática da pesquisa. Reposicionar o papel e lugar de importância da produção de mulheres artistas. Reivindicar em todas as instâncias do processo de pesquisa e criação um lugar outro para elas, para além daquele que lhes foi destinado a priori. Aqui não se trata apenas de uma artista que referência outras artistas, mas também do olhar de uma pesquisadora, que reforça o lugar de importância para o meu processo de criação e pensamento na produção da arte contemporânea.

Parto de Louise Bourgeois. A artista, não apenas no recorte de artistas que aqui proponho, é a geração mais antiga, como também possui esse destaque já na história da arte entre outros nomes, artistas mulheres e homens, que possuem grande destaque e importância, diante de um olhar mais geral para arte pós-moderna e contemporânea. Nesse sentido, não poderia deixar de destacar seu trabalho aqui, pois certamente não apenas é uma referência para o meu processo de criação, mas também das outras artistas que mais pra frente irei me debruçar.

Em sua vasta produção, Bourgeois, possui o corpo em sua literalidade explorado em diversas materialidades e possibilidades inúmeras dentro de fragmentações, replicações e outras construções. Além é claro de outras imagens, como a icônica aranha, fazendo paralelos a imagem simbólica do feminino, da mulher e também da mãe. Mas mesmo com tantas construções diversas da artista, que atravessam diferentes linguagens exploradas, há no trabalho uma linha condutora clara, do uso do próprio processo de existência de seu próprio corpo,

como substrato da criação.

Em seus inúmeros escritos Bourgeois traz questões bastante pessoais de caráter familiares, e até mesmo da própria infância como assunto que move e fomenta a própria criação. Mas aqui destaco uma fala da artista que traz em sua multiplicidade uma aproximação indiscutível entre nossas maneiras de pensarmos aquilo que denominamos de criações artísticas ou mesmo trabalhos de arte, para Bourgeois: “Pra mim a escultura é o corpo. Meu corpo é a minha escultura”.

Essa pequena fala da artista demonstra o quanto as relações do que se é enquanto corpo-carne e o que se constrói enquanto corpo-escultórico estão intimamente ligados. Em dado momento as fricções entre ambos se confundem a ponto de ocuparem o mesmo lugar do que se é. A artista que viveu 99 anos, deixou não apenas uma vasta produção, mas também inúmeros escritos, narrativas e mesmo entrevistas que explicita reflexões críticas-descritivas do próprio processo de criação, envolvendo esses atravessamentos entre o próprio corpo e seu trabalho, o *corpoescultura*, como explica a pesquisadora Gabriela Laurentiis.

Louise Bourgeois opera, também, nesse sentido combativo e questionador ao travestir-se provocativamente, com inúmeros seios ou produzir a destruição do pai. Como dito, são paisagens corporais criadas com base em referenciais de confronto contra a cultura falocêntrica. Nelas, a narrativa de uma história pessoal pode ser percebida, no entanto, sem se enquadrar numa chave confessional, mas sobretudo, num movimento de transformação de si. É a pele que ganha novos contornos, que se expande, se desfaz, se refaz, articulando as novas formas do corpoescultura. Sugiro que a prática de narrar a si produz uma quebra com a noção de uma identidade biológica inata que tornaria mulheres incapazes para a criação. A verdade se escancara: elas podem imaginar, inventar, formar e deformar imagens, em especial, as suas próprias. (LAURENTIIS, 2021 p. 73)

A artista, tal qual aqui proponho nesta escrita, preconiza não apenas trânsitos entre seu corpo em processo de existência, com os diversos embates com outros corpos – no caso da artista, ela explicita suas problemáticas com seu pai, tanto em suas narrativas, quanto em suas obras. Mas também apresenta uma verdadeira diluição das imagens limitantes dos papéis sociais dos corpos-carnes, principalmente de si.

A questão aqui, é que apesar da artista ser enquadrada com uma produção autobiográfica, até mesmo por enfatizar incontáveis vezes a questão do próprio pai, o que ela produz dentro do processo de criação transborda como construção para aspectos sociais e coletivos dos próprios corpos. Isso porque, as questões que partem da problemática vivida no âmbito individual dela são, em verdade, problemáticas estruturais de uma sociedade que hierarquiza os corpos e constrói imagens para eles, com delimitações do que se é e como deve se portar.

Nas últimas décadas, entretanto, os estudos de Michel Foucault sobre as práticas do cuidado de si, na cultura grega antiga, bem como os estudos feministas que tensionam as produções de identidades na “cultura do narcisismo”, abriram outras possibilidades para pensar as práticas autobiográficas, que surgem como uma maneira de desestabilizar as categorias falocêntricas do “eu”, por meio da transformação e elaboração de si como um sujeito ético e liberado de amarras identitárias. É precisamente nesse sentido que imagino vibrarem as narrativas autobiográficas evocadas nas obras de Louise Bourgeois: como movimentos de deslocamentos subjetivos, que permitem desestabilizar a identidade Mulher. Ao construir narrativas públicas de suas vivências, ela toma sua experiência como mulher para a produção de obras que questionam os próprios valores de feminilidade vigentes na contemporaneidade, fazendo do pessoal uma dimensão política e potente atitude feminista. (LAUREN-TIIS, 2021, p.64)

Nesse sentido, o processo de criação da artista é também o processo de existir como corpo e buscar construir atravessamentos e tensionamentos, que transbordem, diluam, o que em primeiro era um dito aprisionante para o próprio corpo. Contudo, esse processo de criação não se finda, ele atravessa gerações. Uma vez que, o processo de produzir novas imagens simbólicas que rompam as barreiras limitantes do que se é enquanto corpo e enquanto mulher, está num constante fazer, pois as imagens anteriores não se diluem tão facilmente frente a produção artística de apenas uma artista isolada. Em verdade, esse processo de construção da imagem simbólica da mulher dentro do imaginário coletivo se dá num processo em contínuo com diversas artistas. Sarah Lucas é outro exemplo, que desenvolve essa prática de criação que tensiona e articula as imagens da mulher e da feminilidade.

Com 51 anos de intervalo entre o nascimento de Louise Bourgeois e de Sarah Lucas, apesar de partilharem o recorte ocidental de criação, formação e atuação profissional, vivem períodos distintos, nos quais direitos das mulheres e sua colocação dentro do recorte social, se fazem claramente distintos. A própria Louise Bourgeois é hoje tão conhecida e com o trabalho difundido mundialmente, que passa batido o fato de que a artista só passa a ganhar notoriedade depois de mais de quarenta anos de produção e atuação ativa nos circuitos artísticos de Nova York. Realidade distinta de Sarah Lucas, que encontra um circuito já contaminado com movimentos feministas, que buscavam não apenas dar destaques as artistas mulheres com práticas feministas em suas produções, mas também revisitar nomes de outras que foram apagadas ao longo dos séculos na história da arte.

Mas, apesar destas diferenças de contextos, e aqui abro a refle-

xão para a geração da Monica Piloni e a minha própria, que é ainda mais recente. A urgência dos corpos se faz presente diante da problemática, que mesmo em transformação ao longo dos anos, se impõe no processo de criação. Isso porque, o recorte específico daqueles que se dedicam a esse fazer da pesquisa, da história, da arte e da própria reflexão de sociedade não reflete necessariamente uma realidade cotidiana dos corpos. É claro que esse fazer contamina, reverbera e produz ações efetivas nas relações estabelecidas entre os corpos e seus imaginários, que guiam e fomentam os comportamentos e tensionamentos entre eles. Mas certamente não na mesma velocidade ou dinamicidade, que no recorte específico daqueles que lutam por essas reflexões, problematizações e desconstruções.

Talvez por essas razões, a vivência cotidiana de corpos, que vivem a urgência do tensionamento provocado por outros corpos, atravessam gerações, sendo perceptível tantas aproximações nos fazeres do processo de criação. Sarah Lucas, se aproxima muito de Bourgeois ao construir tensionamentos entre os gêneros e sexualidade, que repensa o lugar da mulher diante de sua sexualidade. A mulher, que em seu tempo era limitada (e ainda o é, em certa medida, no hoje) socialmente a uma posição de passividade, assume a discussão da figura masculina, que até então era o oposto - homens construíam e formavam para si suas próprias imagens e também as das mulheres. Sarah Lucas, de forma semelhante o faz, construindo dualidades, ambiguidades a partir dos tensionamentos plásticos entre os gêneros.

Em meu trabalho mesmo que sem buscar esse tensionamento, os acontecimentos que fogem o meu controle de caráter da própria experiência técnica, como o que tradicionalmente seria compreendido

como um erro de ordem técnica, apresentam essa dualidade. O trabalho Ato Falho é um excelente exemplo dessa questão. Durante o processo de explorar os dedos, nos quais buscava o caráter dúbio de dedos que poderiam sugerir uma exploração da sexualidade da mulher, me percebi diante de um erro que se revela tal qual um *ato falho*¹¹ se apresenta em uma análise.

Os dedos, feitos a partir do molde de meus dedos, seriam resultados de outro trabalho com dedos, no qual eu experimentava as possibilidades de tons diversos de rosa. E foi a partir da mistura de tipos de pigmentos, em pó e pastosos, para buscar novas tonalidades de rosa, que utilizei um pigmento pastoso em excesso, que retarda o processo de catalização do silicone. No processo de desmolde, o a priori erro, cria essa camada dupla do dedo, com partes catalisadas e outras não, causando o efeito visual de enrugamento deles. Além das pontas dos dedos, que perdem sua forma, mantendo o aspecto líquido inicial do silicone e que só catalisam após o pingar de algumas gotículas de catalisador na peça já desmoldada.

O, a priori, erro técnico se revela mais uma vez uma imposição do próprio fazer para pensar o ato da criação. E não distante, reverbera relações de tensionamento entre o que se parte, meus dedos, parte de meu corpo, corpo de uma mulher, e o que o filtro da imagem falocêntrica do imaginário coletivo no induz a enxergar: um pênis broxado. É fato que o trabalho tensiona os dois lugares, a ambiguidade do corpo ali posto, que conserva características anteriores, as quais partem de dois

11 Ato falho, assim como o chiste e o sonho, segundo Freud, seriam maneiras de submergir o conteúdo do inconsciente, que foram anteriormente recalçados, do que a priori poderiam ser lidos como pequenos e furtivos erros, seja na fala, na memória ou ainda no comportamento.

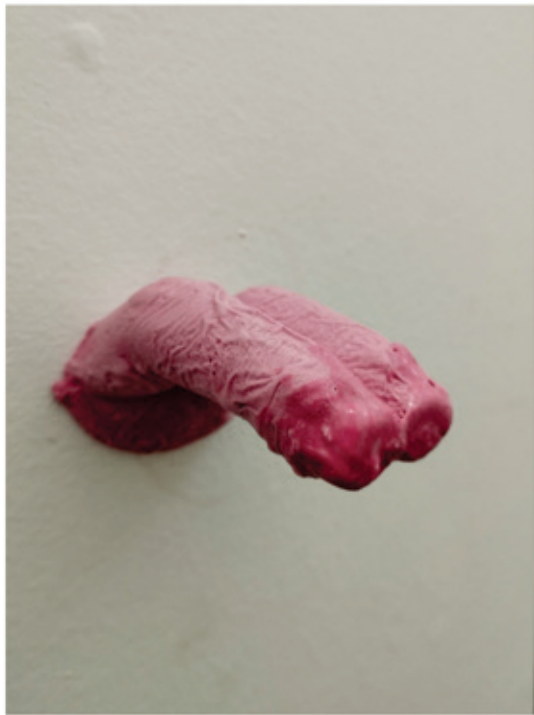


Fig. 20: *Ato Falho*. 2022.

dedos preexistentes, mas também dialoga com características do órgão genital masculino em seu estado de não excitação.

Talvez seja pelo recalque social de um falo não ereto e renegado em seu estado de passividade, ou, ainda, seja pela fascinação visual, que a modernidade constrói pela sexualidade e o desejo sexual, apontada por John Rajchman no texto “*Foucault’s art of seeing*”¹², que o nosso olhar é tensionado. E, talvez, até surja um sorriso de canto de boca, um tanto quanto furtivo, ao reconhecer essa imagem outra sobreposta aos dois dedos escultóricos - que são apenas resultado de um erro cotidiano da prática cotidiana da criação. Mas, que é claro, não poderia deixar de absorvê-lo em minha produção e afirmá-lo como mais um corpo-escultórico à espreita do tensionar e reverberar problemáticas inúmeras para aquele corpo-carne que se vê diante de um ato falho.

Sarah Lucas constrói essa sobreposição de imagens, que tensionam imagens simbólicas entre gênero e sexualidade, de forma muito clara na instalação *Scream Daddio*, apresentada no pavilhão britânico da 56ª exposição internacional de arte na Bienal de Veneza. Na instalação a artista reproduz uma série de esculturas, que são construídas a partir do molde de seu corpo, apenas da parte inferior, da altura do umbigo até os pés, com cigarros acoplados nas peças, que saem dos pontos mais eróticos e sugestivos – as nádegas e a vagina. O trabalho de caráter instalativo parte de uma peça semelhante produzida por Lucas,

12 Sobre a relação entre o olhar e a medicina, John Rajchman (1988), explicitando as discussões de Foucault sobre os discursos e as técnicas médicas, no texto “*Foucault’s art of seeing*”, observa que a modernidade inaugura uma fascinação visual pela sexualidade, ou seja, nós não fomos sempre encantados pelo desejo sexual – essa coisa maléfica para a qual Freud teria sido o primeiro corajoso homem a olhar. Há uma particularidade no voyeurismo da medicina moderna, tão interessada na sexualidade desviante. (LAURENTTIS, p. 92, 2021)



Fig. 21: Sarah Lucas. *Scream Daddio*. 2015.

que se perdeu em um incêndio na Momart em 2004.

A instalação da artista reforça o caráter de corpo das peças escultóricas, tal qual o corpo-escultórico que aqui trato na pesquisa e ainda como a própria Bourgeois percebia em seu trabalho. Isso porque, não apenas a artista molda o próprio corpo para a construção das peças, como também as coloca enquanto corpos que ocupam o lugar cotidiano ao construir composições com móveis, que partem desse lugar rotineiro e comum aos corpos-carnes. E de forma rasteira, e até mesmo traiçoeira, a artista cria problemas para aqueles corpos-carnes que reconhecem esse ambiente criado pela artista, pois os introduz a um tensionamento partilhado, que reverbera como um gatilho para aquele que já reconhece - num sorriso de canto de boca - os aspectos absurdo e cômico, de nádegas e vaginas que fumam, ou de cigarros que ocupariam o lugar do falo.

A produção do trabalho anterior ao *Ato Falho* permitiu não apenas no desdobramento do trabalho já citado, mas em muitos outros, em que dois dedos caminharam para pesquisas noutras materialidades. A Resina, o próprio silicone e a cerâmica, passaram a ser terreno fértil para dedos que parecem não se esgotar, quanto mais trabalho com a produção, convivência e a experimentação destes, mais destas ambiguidades e tensionamentos propostos pelas artistas já mencionadas, submergem ao longo do processo.

O trabalho *Dedos pra baixo* é o ponto de partida para os muitos outros desdobramentos que os dedos passam a suscitar na pesquisa. A proposta de repetição dos dedos vem de encontro com uma prática, que já adoto alguns anos dentro do meu processo de criação, que é a prática contínua, diária e em pequenas quantidades, dia a dia. Essa



Fig. 22: *Dedos pra baixo*. 2022.

prática reforça o aspecto cotidiano da produção, a convivência com os trabalhos e o próprio fazer. Esse aspecto, atrelado a produção de outros trabalhos com outras materialidades simultaneamente, como, por exemplo, enquanto deixava o silicone catalisar dentro do molde de alginato, ia verter em seguida a barbotina de porcelana no molde de gesso, me levou cada vez mais a um processo imersivo da criação.

Ao passo que, o tempo de cada trabalho parece se distender conforme a produção se diversifica e me atendo à vários projetos simultaneamente, me percebo frente a mais produções e cada vez mais possibilidades para o criar. Isso porque apenas mudar o formato de montagem dos dedos, pra cima ou para baixo, o número de peças, constrói diferentes ambiguidades e tensionamentos de imagens com caráter simbólico. Como também ocorre no caso do trabalho *Ladrilhos* e também das experimentações em cerâmicas. Apesar das diferentes materialidades e construções que elas possibilitam enquanto dualidades e fricções do corpo, em ambos os casos os aspectos da sexualidade e flertes com o espaço da casa são bastante intensos.

O lugar que os dedos ocupam, que de certa perspectiva, fazem paralelo a uma torneira, ou mesmo um gancho para pendurar roupa. Mas que um outro olhar poderia suscitar um flerte outro com a sexualidade. São dedos que, assim como no trabalho de Sarah Lucas e Louise Bourgeois trazem a casa e espaço íntimo do lar para tensionar nele mesmo vivências ali silenciadas. Nada está muito claro e definido, os dedos passam a ocupar, nessas variadas materialidades e formatos, um lugar cambaleante de possibilidades, que se tensionam, flertam e não se findam ou limitam, mas fica entre aberto do que é, ou o que pode vir ser aos olhos e corpo, de quem se defronta com o trabalho.



Fig. 23: *Ladrilhos*. 2022.



Fig. 24: Registro de detalhe do trabalho *Ladrilhos*. 2022.

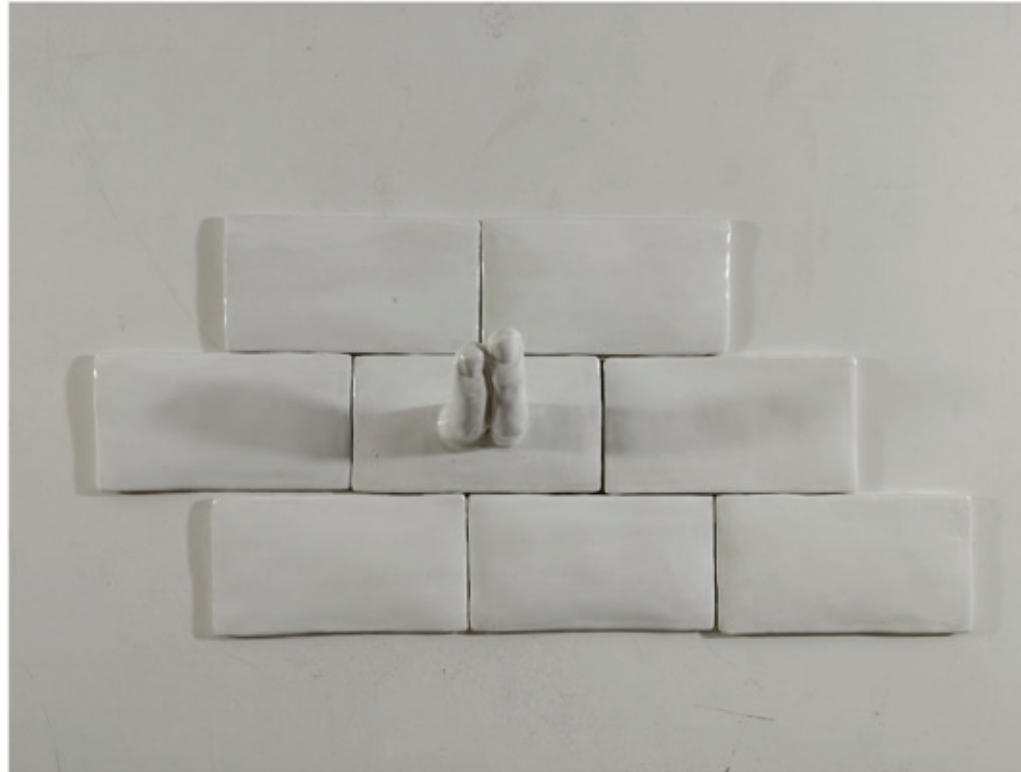


Fig. 25: Registro de trabalho em processo, de cerâmica. 2023

Os trabalhos, neste sentido, se retroalimentam e geram diversos desdobramentos. Como é o caso de uma série de trabalhos produzidos pela artista curitibana Rossana Guimarães. Em sua vasta produção, Guimarães, flertou com diferentes questões, assuntos e discussões. Mas aqui destaco o período em que se dedicou as discussões do feminino e a relação que ela traça entre essas questões e o próprio corpo. Por volta dos anos 80 e 90, Guimarães produziu uma série de vestidos em metais, apelidados como “máscaras corporais” ou mesmo “cascas”¹³.

Os trabalhos dos vestidos - que foram apresentados tanto em performance, da artista na qual ela vestia, como em peças de teatro, fazendo parte da construção cenográfica e ainda em uma exposição individual na galeria Casa da Imagem (enquanto objetos, expostos fixos nas paredes) que a posteriori é levado para a exposição em Milão - são, tais quais as produções da Sarah Lucas, citados anteriormente, resultados de uma investigação que tensiona o corpo-carne da mulher e o lugar que o conjunto de denominações, regras e mesmo características, que ditam, estereotipam, limitam e formam uma normativa para o feminino.

O próprio trabalho performativo de Louise Bourgeois, *Um banquete, Confronto*, de 1978, que Laurenttis comenta no trecho anteriormente citado, possui esse mesmo aspecto problematizador do corpo dentro da perspectiva do gênero nas relações hierárquicas entre os corpos-carnes. No trabalho, a artista acompanhada com outros performes,

13 Os termos: “máscaras corporais” e “cascas”, foram usados em trechos de jornais da época em que a artista abria exposições, que noticiavam tanto o momento em que a artista leva esses trabalhos de arte para o Rio de Janeiro a convite do diretor de arte Paulo Afonso Grisolis, para fazer parte do cenário de sua peça, em 1986, quanto do retorno relatando sobre a experiência da artista conjuntamente ao teatro.



Fig. 26: Registro à direita de Rossana Guimarães trajando o trabalho *Vestido* e à esquerda a imagem completa do objeto, datado de 1986.



Fig. 27: Louise Bourgeois. Registro de Louise Bourgeois com uma de suas vestes da performance *Um banquete, Confronto*. 1978.

vestem trajes com certa transparência evidenciando a materialidade do látex, que formam certos bulbos ao redor de todo o corpo.

Ao adentrar-se e aprofundar-se nas questões do feminino e do corpo, o que é posto pelas artistas aqui apresentadas, Monica Piloni, Louise Bourgeois, Sarah Lucas, Rossana Guimarães e ainda em minha própria produção, talvez clarifique a problemática. Isso porque, feminino não é respectivo ao corpo da mulher em si, mas ao conjunto de normativas, que constroem a imagem simbólica, que é projetada socialmente sobre a mulher. O próprio dicionário escancara essa realidade.

Feminino: 1. Que é próprio de ou relativo à mulher (ex.: identidade feminina; ponto de vista feminino) 2. Que é do sexo caracterizado pela presença de ovário ou pela produção de gametas femininos (ex.: espécime feminino) 3. Próprio de ou relativo a fêmea (ex.: órgão sexual feminino) 4. Que tem qualidades ou atributos considerados como pertencentes às mulheres (ex.: hoje sinto-me muito feminina) 5. Que é composto por mulheres (ex.: grupo feminino; seleção feminina de futebol). (FEMININO, 2022).

Ainda que, o próprio dicionário mostre a possível confusão entre determinações da linguagem dos estudos que determinam sexualidade a partir da biologia, como o que pode ser próprio de uma distinção entre órgãos sexuais, e as qualidades socialmente atribuídas as mulheres. Há uma clara distinção entre ambos. A partir de uma leitura histórica e sociológica é possível reconhecer os atravessamentos, que promoveram a construção desse filtro de entendimento popular do feminino e do corpo da mulher serem sinônimos, enquanto aquilo que é dito como “qualidades”, vulgo características, que são consideradas como partes inerentes ao corpo de uma mulher.

Foram as instituições - religiosa, econômica, política e princi-

palmente social – que atrelaram aqueles, que nasceram com o órgão sexual feminino e são então classificados como fêmeas, um conjunto de ditames – características, qualitativas, carregadas de funções sociais, comportamentos - que em seu conjunto formam a imagem simbólica do feminino, que é sobreposto e projetado ao que socialmente é cobrado e estabelecido a mulher. Simone de Beauvoir, evidencia tal fato ao construir a frase “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.” (p.11, 2016).

Nesse sentido, a autora discorre, que o que faz o corpo-carne social ser tratado e reconhecido como uma mulher são em verdade esse conjunto de ditames, acima mencionados, tratados como atributos femininos, ou seja, atributos que supostamente “advém” da mulher, e, portanto, permitiria ser reconhecida como tal. Mas que, em verdade, são construções sociais, desenvolvidas a partir dos primeiros anos de vida do indivíduo, ainda no seio familiar, que pouco a pouco, frente aos anos a posteriori são endossados por fatores outros, que formam e fazem a imagem simbólica da mulher.

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam o feminino. Somente a mediação de outrem pode construir um indivíduo como um Outro. (BEAUVOIR, p.11, 2016)

A partir desta retomada de entendimentos da mulher e a imagem simbólica a ela projetada socialmente, retorno a equação, que percebo nos trabalhos das artistas citadas e também nos meus: o tensionar e friccionar, do que está estabelecido entre a realidade e possibilidades do corpo-carne da mulher e os aspectos limitantes e aprisionantes

construídos socialmente a ela enquanto qualidades atribuídas e dela exigida.

De diferentes formas, manejos e perspectivas, os corpos das artistas e o meu buscam o criar fricções que tensionem a imagem simbólica estabelecida. Sendo possível perceber em diferentes materialidades, com diversos desdobramentos, em suas peculiaridades e particularidades do fazer dentro da criação de cada uma, o corpo das artistas, suas vivências, posto em tensão as questões simbólicas de imagéticas que podem aprisioná-los, mas que no tensionar de suas criações, rompem e se abrem a possibilidade de transbordar.

Transbordar a imagem simbólica ali discutida, transbordar de um trabalho em muitos outros e ainda em diferentes formatos, que como percebido no caso de Rossana Guimarães, não competem entre si, mas se somam a discussão posta. Somam ainda, mais especificamente ao caso de Guimarães, nas “máscaras corporais”, as diferentes linguagens, suportes – seja a parede na exposição do objeto, seja o próprio corpo no ato performático - e, ainda, das artes visuais à arte cênica. Somam, por fim, o transbordar geracional entre artistas, que se utilizam de práticas de si em seus processos de criação para pensar seus próprios corpos e as imagens, que a ele são projetadas socialmente.

2. A IMAGINAÇÃO SIMBÓLICA

Não apenas os corpos se atravessam, mas as teorias, conceitos e visões produzidas por eles também atravessam entre si. Enquanto a teoria corpomídia carrega consigo a compreensão de que corpo-ambiente funcionam num fluxo inestancável, no qual o atravessamento entre os corpos está implícito. As teorias de imaginário e inconsciente coletivo também possuem aproximações para pensar corpos que constroem e partilham de imagens simbólicas entre si.

Uma vez que percebo meu corpo como aquele que é atravessado por outros corpos, assim como os atravesso, na sua completude corpo-mente-ambiente, é possível pensar uma camada ainda maior em intensidade nesses atravessamentos e aproximações - ao passo que, percebo na própria experiência do corpo o ato de imaginar. As imagens simbólicas, produzidas a partir do exercício do corpo de imaginar, não existe de maneira individual. Na verdade, essas imagens existem na construção coletiva, desses corpos que estão a todo momento produzindo imagens de cunho simbólico e construindo atravessamentos de sentido entre si.

Não há aqui uma separação possível, ou uma individualidade na imagem simbólica¹⁴. Ela apenas é simbólica pois produz um sentido para além de si mesmo, que foi partilhado entre vários corpos e replicado, assumindo intensidade de produção de sentido à medida que se replica na passagem do tempo.

14 Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Essa palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. (JUNG, p.19, 2016)

Segundo Jung, o próprio inconsciente não existe apenas na individualidade do ser, mas também no coletivo partilhados por todos. Como discípulo de Freud, Jung não nega a existência de um inconsciente individual, mas elucida, por outro lado, que, há um outro inconsciente - o coletivo - o qual não apenas produz subjetividades pessoais relacionadas as vivências recalçadas, mas que produz um conteúdo complexo e formador de imagens que norteiam valores e rumos sociais. Essas imagens norteiam as relações estabelecidas entre e para os corpos, reforçando papéis, hierarquias e valorações dos corpos. Imagens produzidas a partir das estruturas psicóides¹⁵ que formam o inconsciente coletivo¹⁶, os arquétipos.

Os arquétipos em si são imagens vazias, são os mesmo para diferentes sociedades e suas culturas. Mas a construção de imagem deles para cada uma é distinta. A imagem do elemento do sagrado é indiscutivelmente presente em todas as sociedades, a sociologia e a antropologia não nos deixam mentir sobre este fato. Contudo, a divergência entre como se dá essa imagem do sagrado também é indiscutivelmente único para cada sociedade – a história também não nos deixa mentir

15 O termo *psicóide* utilizado por Jung faz referência a uma estrutura mais profunda da psique, como uma forma estruturante incapaz de submergir a “consciência” parece-me provável que a verdadeira natureza do arquétipo é incapaz de tornar-se consciente, quer dizer, é transcendente razão pela qual eu a chamo de psicóide.“ (JUNG, 1984, p.218)

16 O inconsciente coletivo é uma parte que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desaparecem da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos*, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos*. (JUNG, 2000, p.53)

ao falar sobre as brigas entre sociedades na busca de impor sua noção de sagrado uma à outra, a qual buscava conquistar.

O arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma *facultas praeformandi*, uma possibilidade dada a *priori* da forma da sua representação. O que é herdado não são as ideias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por sua forma. Provar a essência dos arquétipos em si é uma possibilidade tão remota quanto a de provar a dos instintos, enquanto os mesmos não são postos em ação *in concreto*. (JUNG, 200, p.91)

Contudo, o que nos interessa aqui não está tanto no papel de reconhecer e discutir o arquétipo que originou tal imagem, mas sim compreender que a imagem de cunho arquetípico ou simbólico, se faz dentro de uma construção social. Os valores, hierarquias e problemáticas criadas a partir dessas relações, que ditam como os corpos-carne se relacionam entre si, são formados através de imagens partilhadas entre os próprios corpos. Os corpos não apenas se atravessam nas construções cotidianas de seus comportamentos, mas também pelas imagens que produzem e replicam ao longo da vida cotidiana. São elas instituições formadoras de crenças, ideologias, pensamentos e reflexões intelectuais.

Mas enquanto os complexos individuais não produzem mais do que singularidades pessoais, os arquétipos criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras. Consideramos os complexos pessoais compensações de atitudes unilaterais ou censuráveis da nossa consciência; do mesmo modo, mitos de natureza religiosa podem ser interpretados como uma espécie de terapia mental generalizada para os males e ansiedades que afligem a humanidade – fome, guerras, doenças, velhice e morte. (JUNG, 2016, p.98)

Nesse sentido, como aponta Jung, muito das instituições e cons-

truções formadoras da moral, e mais do que isso, os moduladores de comportamentos, hierarquias e as próprias relações estabelecidas entre os corpos numa dada sociedade, o fazem através de imagens. São imagens simbólicas, que são percebidas em mitos, religiões e filosofias como mencionado pelo próprio autor, e que em um olhar mais atento são formadas também por artistas em diversas linguagens. Seja no caso da literatura, como Dante Alighieri constrói a imagem do que seria o inferno através de sua escrita, seja nas próprias artes visuais, como Botticelli e Rodin que dão vida a visualidade efetiva de como seria um inferno. As artes em geral, estão diretamente ligadas dentro do processo de construção e disseminação da imagem simbólica, que reverbera dentro de um imaginário coletivo, de uma sociedade em determinado.

As imagens de cunho simbólico, como nesse exemplo que propus do que se entende por inferno, atravessa as diversas linguagens de manifestações artísticas, e funcionam como retroalimentação dentro de muitas produções artísticas. Seja no sentido de reafirmar a imagem anterior, seja no sentido contrário, em tensionar, reivindicar e rever os limitantes traçados anteriormente, como apontado nos casos de algumas artistas no capítulo anterior. A questão aqui posta é ao fato, que artistas se alimentam do imaginário coletivo, que possui imagens de cunho simbólico, que estão em consonância com normativas, que regulam os comportamentos, tratamentos e hierarquias dos corpos. E no meu fazer enquanto artista não é diferente.

A partir deste dado, retomo ao meu próprio corpo, para buscar indícios palpáveis que me trazem ao ponto da pesquisa, na qual a imagem simbólica e o imaginário coletivo são introduzidos como assuntos de interesse. O contexto de ambiente traçado num recorte espaço-tem-

po me entrega o percurso metodológico para a pesquisa do processo de criação: o audiovisual e sua grande absorção do repertório fantástico e surreal, no qual meu corpo foi exposto desde muito cedo, em seus primeiros anos de vida, e ainda o é, no hoje.

É claro que, não apenas o audiovisual corrobora enquanto fonte de imagens simbólicas partilhadas pelos corpos no imaginário coletivo. Como dito anteriormente, todas as linguagens e manifestações artísticas possuem um papel de importância nesse processo retroalimentar da imagem simbólica. Mas, aqui coloco em destaque o audiovisual como aspecto que me influenciou especificamente, por conta desta geração a qual pertença, dentro do recorte ocidental, que foi bombardeada pela produção cinematográfica e televisiva. Cresci com a televisão enquanto parte do meu cotidiano.

O próprio filósofo Gilbert Durand, um dos maiores nomes da pesquisa acerca do imaginário, aponta a questão do audiovisual como uma questão de implicação histórica desta geração sobre os estudos da imagem. Durand, afirma que não apenas por um longo período a importância da imagem simbólica foi ignorada e recusada por grandes filósofos, mas que de forma paradoxal ela retoma enquanto explosão a partir do audiovisual.

Como a imagem sempre foi desvalorizada, ela ainda não inquietava a consciência moral de um Ocidente que se acreditava vacinado por seu iconoclasmo endêmico. A enorme produção obsessiva de imagens encontra-se delimitada ao campo dos “distráis”. Todavia, as difusoras de imagens – digamos a “mídia” – encontram-se onipresentes em todos os níveis de representações e da psique do homem ocidental ou ocidentalizado. A imagem midiática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais

do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como “informação”, às vezes velando a ideologia de uma “propaganda”, e noutras escondendo-se atrás de uma “publicidade” sedutora... A importância da “manipulação icônica” (relativa à imagem) todavia não inquieta. No entanto é dela que dependem todas as outras valorizações – das “manipulações genéticas”, inclusive. Felizmente e apesar de tudo, nos últimos 25 anos uma minoria de pesquisadores, que cresce a cada dia, interessou-se pelo estudo deste fenômeno fundamental da sociedade e pela revolução cultural que implica. (DURAND, p. 34, 2014)

Em outras palavras, Durand aponta a relação e influência que essas imagens possuem dentro daquilo que anteriormente falo como normativas das relações entre os corpos – comportamentos, regras sociais e hierarquias estabelecidas entre eles. De forma mais pontual, o autor elucida em termos práticos essa influência e ação que a imagem, principalmente após o fenômeno do vídeo atua na vida rotineira dos corpos.

À vista disso, me volto a essa influência do audiovisual em minha construção de bagagem de imaginação simbólica, assumindo-a como parte do processo de criação. Contudo, não apenas a influência e a questão do audiovisual importa para pesquisa da perspectiva da imagem simbólica no trabalho. Interessa, principalmente, o aspecto onírico e surreal, do trabalho, que dialogam tanto com a influência do audiovisual em questão, quanto com os aspectos da imagem simbólica e do imaginário coletivo.

Não apenas o corpo era o óbvio, mas seu caráter surreal também. O caminho estava posto diante de mim: aspectos surreais, bizarros, de origem claramente oníricas, ou seja, do próprio corpo, ou comumente compreendidos como da mente, uma vez que é ela que

produz esses aspectos fantásticos nos sonhos. Mas, havia ali mais um indício de que o onírico produzido no meu trabalho não tinha fim no meu próprio corpo, mas sim continuidade em outros. Perceber na fala dos outros corpos a partilha de certos sentidos produzidos a partir da obra, me mostrava não apenas que o trabalho produzia reverberações com certos pontos em comum entre aqueles corpos-carne, mas também que eu me apropriava de algo, dentro meu próprio processo de criação, que permitia essa reverberação.

Como dito no começo deste capítulo, não apenas os corpos, mas teorias também sofrem atravessamentos entre si. Da perspectiva do meu criar, fica claro que a influência do audiovisual na construção dessa bagagem de imagens, que reverberam um imaginário coletivo, o caráter surreal e onírico e seu reverberar enquanto imagem simbólica, são três questões que convergem no processo de construções do corpo-escultórico.

Nesse sentido, trago esses três aspectos - o caráter onírico e surreal, o audiovisual e a imagem simbólica – aqui, em um único capítulo, pois tanto os autores, quanto o próprio processo de criação, evidenciam entrelaçamento entre os três, que para a pesquisa se fazem necessário serem esmiuçados como três aspectos que mesmo distintos, convergem para o que entendo o segundo pilar estruturante da pesquisa, que aqui chamo de imaginação simbólica.

2.1. A imagem simbólica, um fomento do audiovisual

Se até mesmo a maneira como os corpos se percebem, reconhecem, e comportam perpassa por uma construção muito anterior

advinda de outros corpos, os signos, símbolos e imagens não podem ser diferentes. Está muitíssimo claro que, tanto no processo de criar e pensar o corpo-escultórico, quanto no existir dele na sala de exposição, o tensionar os corpos e suas relações pré-estabelecidas existe como objeto em questão da pesquisa. Mas não seria possível esta atitude tensionadora, se eu não me apropriasse de imagens de cunho simbólico já estabelecidas, para construir e desenvolver o processo de criação do corpo-escultórico.

Por muito tempo essa apropriação não se deu de forma consciente, mas sim intuitiva. Pois é parte do meu arcabouço de imagens, as mesmas dos outros corpos que me circundam, afinal partilhamos de um mesmo imaginário, o imaginário coletivo. Era sabido por mim, que por alguma convenção, pré-estabelecida, pernas flexionadas e abertas, possuíam em seu cerne uma conotação erótica ou mesmo sexual. Não se fazia necessário reproduzir o corpo em sua completude, para que o espectador acessasse esse signo. Na verdade, em maioria das situações, as fragmentações se apresentavam mais potentes à medida que recor-tavam os corpos, e pressupunha uma continuidade, seja ela qual fosse, para o corpo-carne daquele que fruía a experiência do corpo-escultórico.

A fragmentação do corpo-escultórico ganhou uma camada outra, a partir do momento que passei a tratar o corpo-carne um cúmplice de uma possibilidade de narrativa para o corpo-escultórico, que nós dois partilhávamos. O deleite desse fio ambíguo, entre o meu corpo e o corpo do observador, passou apenas a servir de combustível para me aprofundar na estratégia dada a mim: o imaginário coletivo que partilhávamos.

Preciso retomar ao ponto de partida da pesquisa, para esclarecer a você leitor, como tomo consciência e me aproprio dessa prática anteriormente instintiva, mas que agora me mergulho em seus estudos. O ponto é claro, só pode ser meu corpo. Corpo esse datado de uma geração denominada como Millenium e que foi imersa desde seu nascimento no fenômeno do audiovisual. Crescer num ambiente no qual a televisão e o cinema já eram extremamente populares foi um aspecto importantíssimo para a construção da minha bagagem de imagens com caráter simbólico.

O mundo das fantasias foi imensamente explorado pela indústria audiovisual e as imagens, que já permeavam outras mídias foram amplamente difundidas e usadas pelos cineastas em suas criações. Foi ao longo da pesquisa do processo de criação, que percebi a relação já existente entre a influência dessa mídia, na construção do arcabouço de imagens, que permeavam a minha criação e o contato direto com os corpos dos espectadores. Me apropriar dessa consciência me levou a dispor um olhar mais aguçado sobre os filmes que já havia assistido e retornava a assistir.

Não apenas a fragmentação causada pelo recorte fotográfico de determinadas cenas, endossavam minha criação, mas os objetos dos quais passei a me apropriar também. E curiosamente, os filmes, que se colocaram e ainda são no hoje curiosos ao meu olhar, com aspectos que seguem me fascinando, possuem o trânsito entre realidade e surrealidade como questão norteadora do enredo. Aqui destaco três em específico: Alice no país das maravilhas de Tim Burton, O labirinto do fauno, de Guillermo Del Toro e A cela, de Tarsem Singh.

As três obras cinematográficas constroem dois cenários: o do

apresentado como advindo da realidade dos personagens de antemão, nos quais eles se defrontam com problemáticas advindas das relações entre os corpos-carnes, que trazem dramas reais, que perpassam aspectos históricos, construções sociais e tensionamentos das relações ali estabelecidas; e aquele proveniente de um espaço surreal, fantástico, que traz o ambiente essencialmente onírico, relacionando-se de maneira direta com os dramas que os protagonistas vivem no pressuposto “mundo acordado”.

Essa essência de estabelecer essa fricção e relação entre esses espaços, ditos como reais e surreais, habita também o processo de criação e o trabalho final, que apresento ao público. Mas, enquanto os filmes dão narrativas muito claras, como começo, meio e fim, não faço o mesmo em meu trabalho. Há nos três filmes um final satisfatório e conclusivo. Não há o mesmo em meu trabalho. O que há de fato é uma pergunta que não se finda em um único corpo-carne, mas que reverbera em tantos quantos existirem e se dispuserem a viver aquela experiência de fruição com o corpo-escultórico.

Ao passo que, esses filmes trazem uma sequência de imagens inúmeras com caráter simbólico, que em seu todo produzem a narrativa por meio da imagem. O corpo-escultórico que crio se apresenta fragmentado, não apenas na literalidade da segmentação do corpo, mas também na escolha reduzida, de poucos elementos. Os quais são facilmente encontráveis nestes filmes acima citados e em tantos outros, como ainda em pinturas ao longo da história da arte, ou na literatura e nos mitos da antiga Grécia. Os elementos constituem imagens simbólicas, que vem reverberando nas inúmeras produções artísticas ao longo dos séculos. E que me foi apresentado no advento do audiovisual.

Como em tudo em meu processo que submerge a consciência, escolho abraçar esse fenômeno e torná-lo parte da prática da criação: assistir e reassistir filmes, sob um olhar cuidadoso, sensível, não apenas de quem frui a narrativa dada, mas sim estuda as possibilidades a mais, que aquelas imagens me oferecem.

O trabalho já citado aqui, *Banho Nosso De Cada Dia*, é um ótimo exemplo para pensar tanto o processo em si de maneira instintiva na criação, como a sua retomada no estudo do audiovisual como um fomento das imagens simbólicas por mim exploradas. Algumas criações se dão pelo convívio e exploração cotidiana do material, outras se dão por simplesmente saber, instintivamente, precisar ser aquela escolha específica a ser feita para produzir sentido. A banheira vitoriana certamente foi o segundo caso. Não convivi com aquele objeto para saber que precisava ser especificamente ele. Apenas sabia que precisava ser aquela banheira e não outra de outro período.

Ficou muito claro para mim que se fazia necessário olhar para essas escolhas instintivas com maior cuidado e atento, não na busca de passar a ser consciente ou ter pleno controle de cada escolha tomada no processo de criação. Mas, por se repetir em meu processo e mais do que isso, por uma demanda de questionamento de outros corpos-carne, dos quais em minha busca por compartilhar sobre o projeto, com o intuito de me ajudarem a encontrá-lo devido a sua raridade, para então materializar a obra, qual a razão de ser especificamente esta banheira e não uma outra qualquer, que seria de mais fácil acesso.

A situação que me coloquei em buscar auxílio e ajuda no processo de encontrar a banheira específica, me trouxe um tensionamento para refletir a escolha contundente e específica por aquele objeto. Mas,



Fig. 28: *Banho Nosso De Cada Dia*, 2019.

é apenas dois anos depois de concluir e apresentar ao público o trabalho, ao reassistir o filme *A cela*, que tanto havia me impactado na infância, me fez rever uma cena até então esquecida, que possuía uma relação muito intensa e peculiar com a insistência pelo objeto.

A cena em questão possui uma banheira vitoriana ao fundo com um corpo submerso, com apenas pequena parte da cabeça e as mãos e braços para fora. Revisitar o filme não me tornou detentora da consciência plena de toda a imagem simbólica, da qual fui exposta a partir do imaginário coletivo. Muito menos limitou o trabalho já criado e apresentado ao público a uma simplória referência a uma obra audiovisual. Mas me abriu uma nova prática que me retroalimenta no criar: o olhar atento as potencialidades das imagens simbólicas, dentro do universo do audiovisual.

Contudo, é importante notar que certas associações das imagens simbólicas, que muito se relacionam com objetos cotidianos e a própria fragmentação do corpo, a qual exploro, não se reduz apenas ao audiovisual. Mas sim, o audiovisual, que tanto foi importante e ainda o é na formação de bagagem de imagens das quais me aproprio e uso no ato de criar, está imerso em algo maior e mais complexo, que é o imaginário coletivo. E esse, por sua vez, fomenta e retroalimenta toda uma produção artística e cultural de uma sociedade em determinado. A própria banheira em questão associada ao corpo desfalecido é visível na história da arte, como é o caso da pintura de Jacques-Louis David, datada de 1793.

Essas não são semelhanças gratuitas entre imagens, é possível percebê-las em tantas outras manifestações artísticas, como o teatro, a literatura, o próprio audiovisual, e entre outras, que retroalimentam



Fig. 29: Registro de cena do filme *A cela*, 2000.

construções entre corpos e objetos cotidianos para além do que está dado, para um possível caráter simbólico. Este olhar afinado, atento e sensível, para as marcas do convívio cotidiano entre corpos-carnes e objetos que são de seu convívio é o que tanto me possibilita e fascina no processo de criação. Perceber potencialidades em imagens ordinárias do dia a dia é o que muito busco, mas também é o que o olhar do recorte cinematográfico também trabalha.

Nesse sentido, não percebo o audiovisual apenas como uma construção de bagagem do imaginário o qual me percebo imersa. Mas também enquanto um potencializador, provocador, que me move a perceber e me atentar ao meu entorno mundano, enquanto potência de tensionamento. É como no caso da porta. A porta é um objeto mundano, como tantos outros, que no convívio diário ela passa a ser parte de algo ordinário, comum, sem muitas questões em seu redor. Entretanto, o olhar mais atento a sua imagem nas artes, parece possuir uma potencialidade outra, que carrega uma possibilidade nebulosa e entre aberta.

A porta curiosamente aparece em obras como do surrealista René Magritte, na obra *A vitória* (1939), da artista já explorada no capítulo anterior, Louise Bourgeois no trabalho *Cela VI* (1991), de Dorothea Tanning, *Aniversário* (1942), e ainda da artista contemporânea Chiharu Shiota na obra *Traçado de Fronteiras* (2021). Além, é claro, das clássicas cenas do filme *Alice no país das maravilhas*, em que a protagonista se vê em diversas situações em frente a diferentes portas, em diferentes cenas dos filmes já produzidos, que ficam entre mundos possíveis.

É claro, que as portas estão contextualizadas em diferentes recortes e composições, que constroem para o corpo do observador dife-



Fig. 30: Jacques-Louis David. *A Morte de Marat*. 1793.



Fig. 31: René Magritte. *A vitória*. 1939.



Fig. 32: Louise Bourgeois. *Cela VI*. 1991.



Fig. 33: Dorothea Tanning. *Aniversário*. 1942.



Fig. 34: Chiharu Shiota. *Traçado de Fronteiras*. 2021



Fig. 35: Registro de cena do filme *Alice no país das maravilhas*, 2010.

rentes fruições e questões a serem reverberadas. Mas, claramente elas se utilizam de algo para além, um aspecto simbólico, que a imagem da porta pode reverberar. Como o próprio Jung explica, o simbólico trata-se de algo para além de seu significado imediato, possui, em verdade, uma possibilidade de um traço “inconsciente”, que nem os artistas, que se utilizam da imagem ou mesmo os espectadores que fruem a experiência proporcionada pela obra são capazes de definir ou explicar de forma muito clarificada. Relaciona-se a algo nebuloso, que apenas a experiência da fruição pode permitir aquele que se coloca sensível a experiência, algum tipo de acesso oculto.

À vista disso, há tanto nas duas obras citadas dos artistas visuais, quanto na cena do filme *Alice no país das maravilhas* e ainda em meu trabalho, uma partilha inegável, de exploração do olhar sobre a imagem do objeto em comum. Não há como definir ou dizer de maneira contundente e pontual o que exatamente a imagem simbólica do objeto suscita. Mas existe talvez uma palavra que direcione, o entre. A porta, nos casos exemplificados, sugere a possibilidade do *entre* alguma coisa. Essa “alguma coisa” é corroborada pelo contexto de composição em que cada artista suscita.

A escolha de se apropriar do potencial desta imagem simbólica não apenas permite ao artista o uso de sentidos que os conecta com o observador, mas também fomenta o imaginário coletivo. É claro que, as questões não cessam aí sobre a porta, ou mesmo o que já foi dito sobre a banheira. O uso desses objetos, reforçam um deslocamento, daquilo que parte do convívio da casa, para um outro lugar, o do espaço expositivo - aspecto que pode ou não interessar ao artista. Mas, que em meu caso específico declaradamente o é - à medida que essa prática se faz



Fig. 36: *Seja Bem Vindo*, 2021.

recorrente. Essa praxe também se relaciona com aspectos simbólicos da imagem do objeto sobre esse transportar de espaços, uma vez que, a carga simbólica atrelada sofre com a dissociação do espaço, corroborando ao tensionamento do corpo do observador e, mais do que isso, aquilo que está proposto no trabalho final.

Entretanto, essas questões da imagem simbólica não se limitam apenas aos objetos dos quais me aproprio, mas transpassam para questões e potencialidades mais indiretas da fragmentação do corpo enquanto questão. É o caso da influência que percebo no filme *Labirinto do Fauno*, que materializa enquanto uma imagem bizarra e até mesmo grotesca uma frase que permeou a minha infância e muito provavelmente de muitas outras crianças da minha geração: *ver com as mãos*.

Na cena, a protagonista, uma criança, que se percebe permeada entre a dura realidade das demandas e desafios da vida adulta, a qual está exposta, em contrapartida a experiência paralela de um mundo das fantasias. Nesse contexto, a menina precisa enfrentar desafios dentro de três tarefas, que precisam ser cumpridas. Dentro de uma das perigosas tarefas, ela se vê, ao descumprir uma das regras, frente a um monstro, que coloca os olhos em cada uma das palmas de suas mãos, e as posiciona frente ao rosto. Nesta cena há um recorte fotográfico, que recorta o corpo do monstro, dando enfoque as mãos que veem com os olhos.

A cena de fato me marcou muito na infância, em verdade, assim como nos outros filmes aqui citados, a minha memória se fixou nos momentos que a personagem vive os tramites do mundo fantástico e surreal. Enquanto, que os dramas tão tenebrosos da vida real me foram apagados da memória. Apenas retomo lembrança desta dinâmica



Fig. 37: Registro de cena do filme *Labirinto do Fauno*, 2006.

entre mundos reais e surreais ao reassisti-los. E nesse caso, desta cena em específico, ao revê-la com outro olhar, não percebo como nos casos anteriores uma apropriação direta de uma imagem simbólica, mas aspectos de tensionamentos, do que vem a ser a experiência de se permitir ver com as mãos pode suscitar.

Crianças são constantemente podadas por colocarem as mãos onde adultos julgam serem um comportamento desaprovado. Um caso inclusive ocorreu com meu próprio trabalho, em uma abertura de exposição, enquanto observava de longe as pessoas se aproximarem e se relacionarem com o trabalho de arte *Banho Nosso De Cada Dia*. Uma mãe e sua filha, que passavam ao lado do trabalho, param brevemente, quando a criança se percebe diante do trabalho e curiosamente tenta encostar na mão rosa de silicone, como quem foi chamada pela materialidade da coisa e não pode conter sua vontade de experimentar a partir do contato tátil. De imediato, a mãe censurou a filha, sem permitir que ela tocasse, dando as costas a filha e andando em sequência. Neste curto período de tempo, a criança se vira para obra, e rapidamente encosta na mão, de forma tão furtiva que até parece ser um tapa. Sorri, se deliciando com o ato proibido e volta a mãe com rapidez, que perdeu de vista o ocorrido. Ambas seguem para fora do local.

De alguma forma, essa situação da criança com a mão de meu trabalho dialoga com a cena do filme. Esse *ver com as mãos* se apresenta para mim como uma frase de impacto poético em minha produção, que um ano após a situação relatada, desenvolvo o trabalho *Seja Bem Vindo*, com uma mão de silicone com a finalidade do corpo do espectador tocá-la como parte do próprio trabalho, e ainda crio o trabalho *Toca Aqui*, que também possui essa interatividade entre as mãos como

questão.

O potencial simbólico da cena, nesse sentido, não suscita um objeto do qual me aproprio, mas uma questão das mãos como experiência de reconhecer e ver como questão que inconscientemente já explorava, mas que torno ainda mais intenso. Isso porque, a imagem simbólica nesses trânsitos entre real e surreal dos enredos dos filmes dialogam com supressões, recalques, de questões sutis ou demasiado complexas como as problemáticas das relações entre corpos, mas que de todo modo são parte da espinha dorsal dentro dos interesses no meu processo de criação.

Curiosamente, essa imagem dos olhos localizados na palma da mão é presente na obra *Mãos (milagre)* do artista brasileiro e contemporâneo, Efrain Almeida. O artista, que nasceu no interior do Ceará e teve grande parte da sua infância imersa nas imagens dos *ex-votos* acumulados nas igrejas da região, as quais sua família frequentava, e que hoje se faz presente enquanto aspecto crucial de influência e construção de bagagem para pensar sua produção.

O termo de origem latina, consiste em uma abreviação de *ex-voto suspecto* (“voto realizado”), que é usado para designar pinturas, escultura e variados objetos de caráter artesanal, que são doados às divindades como uma maneira de retribuição a um pedido atendido, tal qual o pagamento de uma promessa. Uma prática amplamente realizada em todo o mundo, mas que no Brasil é parte de uma tradição de produção de *ex-votos* esculpidos muito presente nos estados concentrados na região nordeste do país.

Trata-se de uma manifestação artístico-religiosa que se liga diretamente à arte religiosa e à arte popular, despertando o in

teresse de historiadores da arte e da cultura, de arqueólogos e antropólogos. As motivações do presente votivo são muitas: proteção contra catástrofes naturais, cura de doenças, recuperação em virtude de sofrimentos amorosos, acidentes e dificuldades financeiras. O voto feito aos deuses, por sua vez, também adquire formas muito diversas: placa, maquete ou pintura descrevendo os motivos da promessa, ou pequenas réplicas (de barro, madeira ou cera) das partes do corpo afetadas por moléstias (perna, cabeça, mão, coração etc.), chamadas por alguns de “ex-votos anatômicos”. (CULTURAL, Itaú. 2015)

A partir disto, é possível perceber não apenas uma relação direta entre atravessamentos e construção de bagagem de imagem, por meio de práticas culturais e religiosas, que fomentaram o imaginário do artista, e que dele se apropria. Como também é possível perceber os diferentes usos e perspectivas que os recortes e os contextos de imagem simbólica podem propiciar. Enquanto Efrain Almeida se apropria da imagem dentro de uma perspectiva de sentido crítico numa prática de devoção religiosa, da qual foi imerso, em meu trabalho me aproprio da mesma imagem simbólica, mas doutra perspectiva. Me aproprio enquanto um pensamento de associação das fragmentações das partes do corpo, mão e olhos, que em uma dada junção produzem sentido para pensar as multiplicidades do corpo em apreender o mundo.



Fig. 38: Efrain Almeida. *Mãos (milagre)*. 2010

2.2. Aquilo que tange o corpo, a experiência de imaginá-lo

Ao passo que o processo de criação do corpo-escultórico se apropria de um corpo em processo de existência, ele também está se apropriando da experiência daquele corpo. A experiência aqui carrega consigo sua existência enquanto fruto de atravessamentos do espaço-tempo. O contexto, outro termo que permite acessar mais a respei-

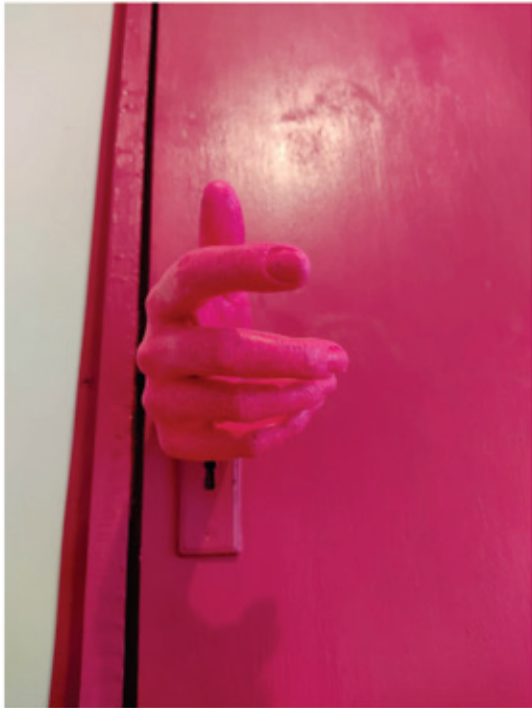


Fig. 39: Registro fotográfico de detalhe do trabalho interativo *Seja bem vindo*, 2021.

to do sentido desses atravessamentos sofridos pelo corpo, está desde a relação matérica dos objetos que circundam essa experiência, até a relação entre esses com outros corpos.

No registro fotográfico do trabalho *Seja bem vindo*, é possível perceber uma pequeníssima parcela deste processo de apropriação. O objeto porta é parte dos cotidianos dos corpos. Foi criado e pensado para uma função em detrimento da relação e necessidades, que assim os corpos passaram a perceber e entender. A porta já é extensão do corpo à medida que a relação estabelecida entre ambos os atravessa como condição natural entre ambos. O apropriar-se da porta é aqui um corpo continuado, que apenas fomenta o convite proporcionado pela mão que ocupa o lugar da tradicional maçaneta da porta.

O corpo-escultórico mais uma vez se apropria da experiência do próprio corpo-carne. Contudo, não é um objeto qualquer, não é uma apropriação, dessa perspectiva, de qualquer material, ou objeto mundano, que no hábito das relações entre corpos, já virou uma extensão corpórea. É a apropriação de um objeto muito específico, que compartilha, com outros objetos mundanos, um espaço em determinado para nossos signos de relações de sentido. É um objeto, que de antemão já foi corporificado, independente da mão que ocupa a maçaneta.

É, em verdade, resultante de um conhecimento atravessado e apreendido pelo corpo em processo de vida. Um conhecimento enquanto imagem, enquanto fomento de cunho simbólico, que é compartilhado pelos corpos, que assim como aquele da porta, que se atrevem a tocá-lo e mergulhar na experiência entre corpos, compartilham de uma relação espaço-tempo, de um imaginário que está em processo de partilha entre corpos.

A apropriação da porta está para o processo de criar o corpo escultórico, que a absorve e a transforma como parte do corpo do trabalho de arte, como está para o processo de interação entre o corpo do observador e o corpo da porta. Aquele que se permite mergulhar na experiência de interagir com o trabalho apropria-se da porta como extensão do corpo, que toca. Tal qual eu o faço no meu processo de criação. A apropriação aqui é uma partilha, entre os corpos. Nós nos apropriamos do que está dito para além da relação proposta por um objeto cotidiano. A apropriação é da relação simbólica, que nós, corpos capacitados de imaginar e construir sentindo naquilo que compartilhamos em nosso imaginário, atribuímos ao objeto.

É evidente que o imaginário se separa do real: ele deve utilizar o simbólico não somente para exprimir-se, mas para ultrapassar o virtual. O delírio, assim como a fantasia, é feito de imagens que representam algo além da figura expressa e que são, portanto, simbólicas. Porém, o simbolismo pressupõe também a capacidade imaginária, pois requer ver em uma coisa o que ela não é, e de vê-la diferente do que ela é. Quando o imaginário se reduz à faculdade originária de exprimir, sob a forma de representação, algo nunca antes expresso ou estabelece relações que são dadas na percepção ou nunca o foram, fala-se de um imaginário último ou radical, como raiz comum do imaginário efetivo e do simbólico. Assim, o imaginário é para o autor a capacidade elementar e irreduzível de evocar uma imagem. Transformar um sentido (algo que nos afeta) em uma representação. (AZEVEDO; SCOFANO, p.116, 2018)

Como os autores discorrem, a imagem simbólica pressupõe a capacidade imaginária para sensibilizar o olhar sobre, como no caso aqui, um objeto, e transcender a visão do que é para além, o que o faz dele algo simbólico. Essa experiência de imaginar, que implica ao corpo carne, seja o meu ou o do observador, essa capacidade de transpassar ao que nos é comum, ordinário e cotidiano, algo para além, que

não está dito ou muito menos clarificado. Este lugar de partilharmos a experiência do imaginário coletivo, nos possibilita uma experiência de imaginar, algo que nos é comum e necessariamente em aberto, com esse caráter nebuloso, que conecta, os corpos-carne. Mas, que concomitantemente permite uma projeção individual, promovendo ao mesmo tempo que uma experiência singular a cada um que vive a fruição com trabalho de arte, que possui esse caráter de imagem simbólica, um lugar de partilha inata ao coletivo. A experiência de imaginá-lo enquanto corpo-carne nas suas projeções individuais não limitam ao trabalho ela.

Em verdade, nesses casos de partilhar algo que possibilita a muito imaginar algo que é comum, pode até parecer paradoxal, mas sustenta as duas questões: tanto o caráter nebuloso de uma questão em aberto, que aponta para algo além, possível, mas desconhecido; quanto a projeção através de um gatilho individual, de uma reverberação em específico para um dado corpo-carne. Possibilitando, que um não se sobreponha ao outro, mas se somem como um paradoxo do trabalho, que carrega em si um caráter simbólico de certos elementos, que formam o todo da construção.

Esse é caso do trabalho citado acima, *Seja Bem Vindo*, que existe não apenas na corporificação do objeto cotidiano com potencial simbólico, mas que se afirma na existência dual e ambígua de ser um novo trabalho a cada interação com um novo corpo-carne. Isso, porque o trabalho em si impõe a condição de existência a interatividade doutro corpo-carne. A cada interação, a singularidade daquele corpo constrói o trabalho, como um processo em contínuo, nunca findado, de um corpo-escultórico que para ser trabalho de arte só se faz na interação real,

de um cumprimento de mãos, entre o corpo-peça e o corpo-carne, que possibilita a abertura da porta e então a experiência singular do corpo carne se ver refletido na imagem exposta pelo espelho, que estava detrás da porta.

O trabalho, nesse sentido, sustenta um paradoxo do que é em si as imagens simbólicas, das quais me aproprio do imaginário partilhado de forma coletiva por corpos-carne. Ao passo que, processualmente está para minha experiência particular e individual, enquanto parte de um complexo de bagagem das quais fui contaminada e dela me retro-alimento para a criação, há também um ressoar delas em outros corpos-carne, que não só partilham do imaginário coletivo, mas de um saber, mesmo que inconsciente de uma questão outra, desconhecida da imagem apresentada.

Neste sentido, a imagem simbólica não está apenas como uma apropriação no processo do meu criar, de um imaginário que o meu corpo e o corpo do observador partilham. Em verdade, a imagem simbólica é principalmente uma ponte, que implica ligar as problemáticas das relações que atravessam do indivíduo ao coletivo. É claro que, uma vez que falamos da imagem simbólica enquanto ponte, entre o meu corpo e o do observador, é muito abrangente, as imagens simbólicas são incontáveis e em seus estudos mais aprofundados atravessam símbolos, dos quais nem me aproximo ao criar.

Assim, essa escolha enquanto imagem simbólica dentro do meu processo possui também um recorte específico. São imagens que possuem um apelo ao corpo dentro de um recorte surreal muito intensos. O que significa dizer, que faço uso como já dito anteriormente de objetos, que já existem em detrimento ao corpo, e ainda fricciono a questão

estabelecendo fragmentações de corpos-peças, que constroem o todo do corpo escultórico, que apresento como totalidade do trabalho de arte ao observador. Por vezes, introduzo o corpo daquele que frui a experiência como parte do próprio trabalho, em muitos outros casos não o faço. Mas o apelo corpóreo de suscitar tensionamentos entre eles é de fato o grande interesse que permeia toda a produção.

À vista disso, não há como desvincular a questão da imagem simbólica da experiência do corpo. Isso, porque ao mesmo tempo em que interessa a escolha da porta e a mão no lugar da maçaneta posicionada sugerindo um cumprimento de mãos, enquanto escolhas que possuem um reverberar simbólico, é de suma importância o material de silicone das mãos. O silicone é um material mole, que tensiona ainda mais a experiência tátil do corpo do observador. Muitas escolhas, a partir desta questão, são inegociáveis, pois a fruição de experiência do corpo do observador não pode ser minimizada ou frustrada. Há aqui, uma necessidade do trabalho em apelar ao corpo uma fruição, que o envolva de tal forma, que no ato do criar os aspectos sensoriais da matéria são esmiuçados tanto quanto seus aspectos simbólicos.

2.3. Imaginário coletivo, uma bagagem partilhada entre corpos

“Formulo grandes ‘máscaras-órgãos’ com plásticos, sacos de cebolas com pedras. Quando se coloca essas máscaras, se percebe um grande espaço abismal e o tocá-las ainda é reconhecimento do corpo. Perdi minha identidade, estou diluída no coletivo. Vejo-me através de todas as pessoas independente de sexo, de idade. Tento reconstruir a arquitetura da minha cara me apropriando das fisionomias que vejo. ‘Eu sou o outro’. Sinto-me tão

elástica e maleável que me adapto a toda sorte de contatos. Vivo toda a sorte de situações secretas e imaginárias.”

CLARK, Lygia¹⁷.

Ler Lygia é acessar uma forma de perceber as relações traçada entre os corpos - o meu, o corpo-escultórico que crio e daquele que se dispõe a se relacionar com ele – que partilho com a artista. Tanto nos seus escritos, quanto em suas falas, e ainda na experiência dos trabalhos da artista, o corpo daquele que interage com a obra, é o corpo que ocupa um espaço e lugar de protagonismo na obra. *Eu sou o outro*. O corpo do outro é o trabalho. O trabalho é a disposição de construir algo entre corpos.

O interessante é que a partir do momento no qual se entende que o trabalho existe em seu sentido pleno quando o outro se dispõe a fazer parte daquilo no mundo, as camadas do trabalho então se apresentam. Há aqui uma partilha do reconhecimento do corpo. Desde as relações proporcionadas pela fisicalidade da coisa, aspectos sensoriais, fomentados pela visualidade da cor e ainda os atravessamentos do espaço. Até as relações com a imagem, a memória e o imaginário.

O corpo em sua completude não experencia a obra de maneira segmentada, como se existisse um momento em específico para os atravessamentos das relações sensoriais e táteis e outro para relação imagética simbólica, fomentada pelo ato de imaginar. Em verdade, essas relações acontecem juntas, atravessadas entre si. Ao mesmo tempo que o corpo do espectador vivência uma fruição que fomenta os sentidos espaciais, táteis e visuais, também é atravessado pela estética fantástica da experiência. A estética fantástica ultrapassa os limites de

análise categoria, uma vez que ela também é a experiência em si.

Não se trata aqui de uma mera relação entre corpos. O que há aqui é uma relação de tensionamento entre um corpo que, a priori se entende como habitante do espaço real, em contrapartida daquele que estava colocado como pertencente ao campo do surreal – que a princípio está para além do palpável.

O processo de atravessamento no momento que o corpo do espectador toca o corpo da obra, não apenas se dá entre a bagagem que aquele corpo em termos de memória, e práticas da imaginação, mas também no campo sensorial. Os dois aspectos são simultâneos e se atravessam, construindo o complexo do que é a fruição do corpo do espectador com o corpo-escultórico. Essa situação é tão verdadeira quanto a própria experiência que o sonhar nos proporciona. A experiência não é apenas mental, durante as construções de inúmeras sinapses que nos introduzem no mundo dos sonhos. A experiência também é fisiológica. Os batimentos cardíacos aceleram e a respiração ofegante, de quem acordou de um sonho ruim, ou um pesadelo, denunciam este fato.

Viver o processo criação do corpo e a partilha dele na sala expositiva entre corpo-escultórico e corpo do observador é quase que a construção do exercício de sonhar acordado. É viver uma experiência que se afirma no campo daquilo que foi nomeado como real e verdadeiro, com a traição de característica surreais e imaginárias. É sim uma traição, pois há ali uma construção atraente, que se constitui de inúmeros elementos sedutores, para o corpo fruir algo, que instintivamente ele sabe como reagir a ele, ou foi ensinado há muito tempo pela sua própria imersão dentro do imaginário. Imaginário este repleto de

17 Página 352, do livro *Escritos de Artistas: anos 60/70*.

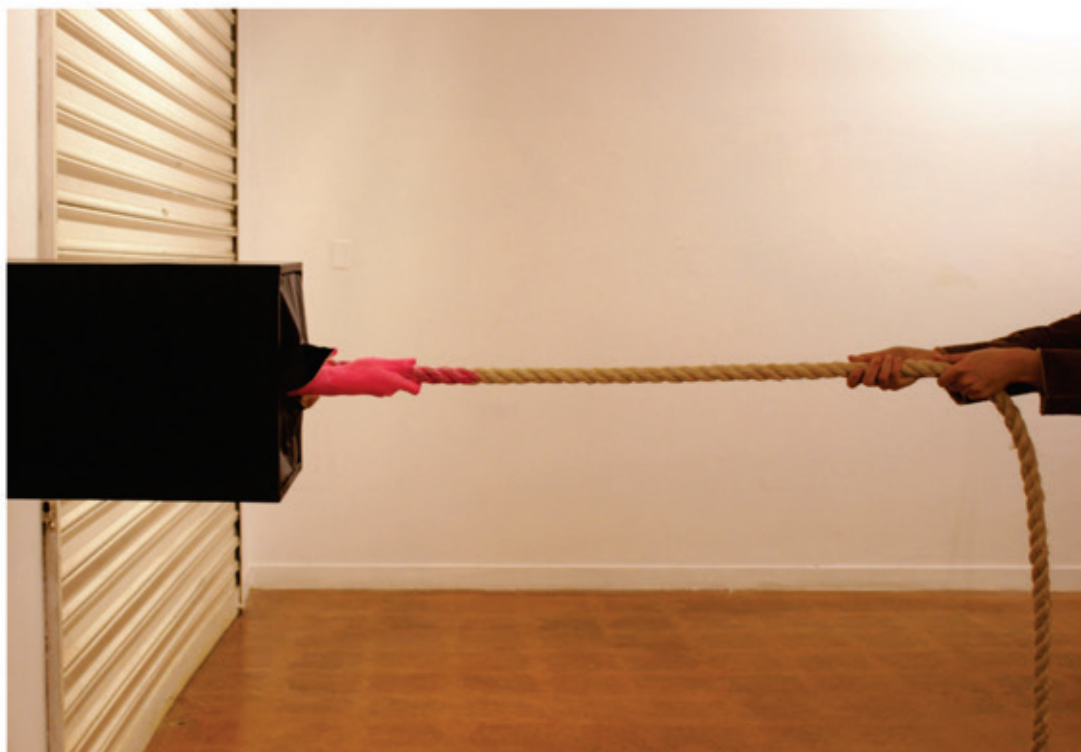


Fig. 40: Registro fotográfico da interação entre os corpos do observador e o escultórico Caixa-preta, 2019.

Viver a experiência conflitante com um corpo, que a priori não existe. Ou existe num mundo para além daquele que vejo e sinto em minhas mãos. Qual é esse espaço no qual me relaciono com esse corpo? Aquele que imagino, que está para além do real? Ou o real no qual eu torno palpável o ato de imaginá-lo? Uma vez que meu corpo me diz ser verdade àquela experiência, qual dos corpos foi transportado para qual dos espaços? O que é real e o que é surreal no campo da experiência do tensionamento dos corpos?

imagens que sucedem o comportamento que virá.

Há ainda, o elemento mais traiçoeiro de todos, o do fomento da curiosidade, o de querer descobrir o que há por de trás, ou dentro daquela porta ou da caixa. A completude da obra e por fim sua interação com o corpo daquele que ou se disponibilizou a viver a experiência ou foi seduzido por ela, levam ao ponto do trabalho: o tensionamento vívido entre o que é real e o que é surreal.

No registro fotográfico do momento exato da interação entre os corpos, do observado e do escultórico é possível visualizar a problematização da experiência vivida. Ao mesmo tempo que o corpo do observador puxa a corda para fora da caixa, ele vive a experiência daquele corpo, que o puxa para dentro. O tensionamento entre os espaços desses corpos é o trabalho. Não há resposta para aquele que se coloca como corpo, que protagoniza, lado a lado, a experiência de produção de sentido do trabalho de arte com o corpo-escultórico. Só há aqui a experiência de uma tensão entre os atravessamentos dos corpos, que um dia foram classificados, um como real e o outro como surreal.

A teórica Rosalind Krauss, ao discorrer sobre a escultura surrealista, enfatiza a grande importância que *A bola suspensa* de Giacometti teve para o movimento. Isso porque, a obra além de satisfazer questões, que os artistas do movimento buscavam, como as dos desejos e as próprias pulsões do inconsciente, a obra também tensiona os espaços real e surreal. Aspecto de discussão que bebo da fonte do próprio movimento surrealista, mas que aqui transponho diretamente para a experiência do corpo que, mais do que viver e fruir a obra, também é ela.



Fig. 41: Alberto Giacometti. *A bola suspensa*. 1931.

Ao fazerem parte do espaço real e, no entanto, estarem de alguma forma alijados deste, a bola suspensa e a meia-lua buscam abrir uma fissura na superfície contínua da realidade. Assim, a escultura ensaia uma experiência que às vezes temos na vida acordada, uma experiência de descontinuidade entre diferentes fragmentos do mundo. (KRAUSS, 2007, p.138)

Esse sentido explorado por Krauss como uma fissura entre esses ditos mundos na experiência proporcionada pela escultura surrealista de Giacometti, permeia uma das principais questões que diferencia o movimento dadaísta do surrealista daquele período: a personalização do objeto. Ambas as vanguardas partilharam do horror diante dos absurdos vividos pela primeira guerra mundial, construindo práticas de criação que colocam em questão o produto do poder da razão. Essa questão é vislumbrada na absorção do próprio processo de criação que se desenrola no sentido contrário da coerência, linearidade, clareza e a própria razão em si mesma.

A composição por meio do acaso rompe a possibilidade de a obra ser permeada por uma linha ou um núcleo coerente que garantam sua inteligibilidade de dentro para fora. O inimigo do dadaísmo era o a priori, o poder da razão e, mais particularmente, a razão como veículo de poder. Isso porque o dadaísmo era um movimento nascido do horror diante da destruição causada durante a I Guerra Mundial, que era vista como o produto combinado de uma tecnologia presunçosa e das mentiras do nacionalismo burguês. (...) Assim, se identificamos em nossa história esquemática do início do século XX uma cisão em curso entre uma escultura da razão e uma escultura da situação, podemos perceber de que modo o dadaísmo se alinha com a segunda. (KRAUSS, 2007, p.128)

Contudo, enquanto nas práticas dadaísta, buscava-se um acaso em suas práticas de criação para afastar ainda mais o artista do objeto apropriado. Os surrealistas caminhavam em sentido oposto, reafir-

mando que aquele acaso, em verdade, eram reflexo não apenas de seu criador, mas também daquele que o observa.

Isso explica, pois a diferença entre a visão surrealista do acaso e a de Duchamp. Duchamp vira no acaso um meio de reforçar a despersonalização do objeto. O acaso era uma dentre várias estratégias utilizadas para desvincular a personalidade do criador da estrutura do objeto criado. (...) Breton, entretanto, falava em acaso “objetivo”, que já era algo diferente. A noção de acaso “objetivo” tem origem no fato de as energias do inconsciente funcionarem com propósito oposto à realidade. Ela prevê que a libido, agindo do interior do indivíduo, dará forma à realidade de acordo com suas próprias necessidades, encontrando na realidade o objeto de seu desejo. (KRAUSS, 2007, p. 132)

Essa talvez seja uma das principais questões das quais bebo da fonte do movimento surrealista: propor uma situação escultórica, que parte de um corpo-escultórico para o corpo-carne, que tensione os mundos, ou mesmo espaços, que a priori ambos habitavam - o real pelo corpo-carne e o surreal do corpo-escultórico - pra talvez criar essa fissura, que coloque em questão, o que para os surrealistas e dadaístas era um movimento contrário a essa razão falida do pós-guerra, mas que no meu ambiente que habito e tensiono me permito falar não apenas de uma razão, mas também valores falidos, que ditam comportamentos e hierarquias para os corpos.

É nesse sentido, que me aproximo ainda mais do movimento surrealista, porque não apenas sigo criando estas fissuras entre realidades ditas distintas, claras e completamente separadas. Mas também afirmo o meu corpo e o corpo do observador como reflexos e mais do que isso, protagonistas, lado a lado do objeto criado e partilhado. Partilhado por mim, que disponho meu corpo como matriz para o corpo-peça, também ferramenta da criação, ao fazer uso de meu próprio

corpo para moldar a ele mesmo e criatura criadora da situação de um corpo-peça para um corpo-carne, que é não apenas fruidor, mas também parte do objeto criado.

Não se trata aqui de uma falta de coerência gratuita, ou um acaso na criação que separa o meu corpo-carne de artista do corpo-peça criado. É o oposto. É sim essa construção que nossa razão e valores a priori não dão conta de explicar, como um professor explica uma fórmula de Bhaskara. Não dão conta pois a profundidade entre o meu eu, corpo-carne, está tão mergulhado na criação e no objeto final construído, que não é possível dar conta de forma racional e dentro das premissas dos valores formais desta sociedade, para explicar o que é o trabalho. Só resta ao corpo-carne, que observa, sair deste estado de inércia e adentrar ao mergulhar profundo da experiência da fruição entre corpo-peça e corpo-carne.

A semelhança surrealista, por outro lado, é entre o desejo irracional, inconsciente, e a estranha manifestação deste no mundo externo – uma manifestação que serve como prova de que o mundo externo é, ele próprio, transformável, que existe uma possibilidade, oculta nele, de uma realidade alternativa, ou, como insistia Breton, uma surrealidade. (KRAUSS, 2007, p.134)

À medida que o trabalho existe nesse recorte espaço-tempo da interação, é colocada a questão implicada da experiência do tensionamento entre corpos como uma suspensão do que é aquela experiência diante da realidade. Mais uma vez não há resposta, há apenas a latência incômoda de uma existência num espaço que não se sabe o que é de fato, apenas é possível vive-lo para assim saber de sua existência.

O artista do fantástico manifesta, sem dúvida, um desejo implícito e intenso de intrigar, de levantar associações e ideias

penosas, de abalar e fazer vacilar o espectador. Procura, propositadamente e até, por vezes, com grande sadismo, dar forma visível a estados de espírito e implicações de lucidez extrema, cuidadosamente evitadas pela maioria das pessoas, que nelas pressentem, intuitivamente, um enorme risco para o seu equilíbrio mental, para sua tranquilidade e para o seu confronto interior. No fantástico perpassa uma asa de loucura que ameaça propagar-se para fora dos limites do quadro e pôr em risco a segurança e os mecanismos de autotranquilização do homem-com-os-pés-assentes-na-terra: por isso não pode ser levado muito a sério... (FREITAS, 1977, p.52)

Ler Freitas é distante de ler Lygia, mas ainda assim muito próximos no processo de partilha do pensar o processo de um corpo em processo. É claro que Freitas em sua reflexão não aborda as questões do corpo, mas sim do caráter fantástico das artes. Contudo, o corpo que está em processo existe nesta propriedade. É próprio do corpo-escultórico aqui em debate esse aspecto fantástico. Em verdade, é mais do que um mero aspecto, ele o é em processo de criação e também no momento que se coloca em tensionamento entre corpos.

O assunto da pesquisa está no enunciado: corpo surreal. Não me basta refletir acerca de um corpo em processo, que existe no atravessamento para com outros, atravessando e sendo atravessado. Em verdade, interessa tensionar ainda mais essas relações, fazendo uso de estratégias sedutoras, que questionem a própria existência e construção de noções de realidade estabelecidas pelos próprios corpos. Interessa usar de recursos traiçoeiros, como o cômico e a ironia, para mergulhar os corpos em suas próprias construções ilusórias. Interessa colocá-los no emaranhado que já é da natureza de si próprio, de um corpo que jamais vive sem os atravessamentos entre mente e ambiente, e muito menos sem ser formado e formar outros corpos.

Entretanto, e precisamente por essa razão, o “fantástico” exerce um fascínio evidente sobre uma grande parte do público. Com efeito, o espectador (por pressuposto “normal”) vê aí a exteriorização dos seus próprios “fantasmas” interiores, como o dirá um psicanalista; mas vê-os como objectivos exteriores, objectivados e separados da sua latência subjectiva, de algum modo despoletados pelo acto de voluntária ou involuntária loucura arriscado pelo artista; vê-os, outrossim, como objectos de arte, investidos numa linguagem prestigiada pela cultura e pela tradição. Esse estatuto de obra de arte garante aos “fantasmas” próprios ou alheios (mas, ainda que alheios, rodando perigosamente perto da nossa inquietação inconfessada) um lugar imediato e “natural” no mundo das relações humanas e das conveniências e funções sociais, que logo tranquiliza o cidadão inicialmente alarmado. (FREITAS, 1977, p.52)

É traíçoeiro, pois não apenas seduz o corpo do espectador para ser o corpo do trabalho e tensionar a si mesmo, nesse processo de tensionamento dos corpos. Mas também porque promove uma falsa segurança, uma vez que a autora da obra de arte a priori sou eu. Contudo, é o corpo do espectador que se permite ser parte da obra. É ilusório e traíçoeiro, pois acredita-se que a estranheza e a loucura são daquele que cria. Mas a verdade é que, no momento em que se permite ser corpo do trabalho, já se permitiu ser o corpo da loucura, ou pelo menos daquilo que outros corpos construíram como noção do que é loucura.

Assim, a vertigem das imagens delirantes, como emergência aterradora do inconsciente, é alienada numa exterioridade meramente intrigante ou “curiosa”; a tranquilidade de espírito restabelece-se automaticamente; a “loucura” *é do artista* e não passa de um artifício criador de objectos prestigiosos, de valores culturais, de peças para museu. (Graças ao mesmo mecanismo, a catástrofe dos “outros” ou o cancro do vizinho deixa o honrado contribuinte intacto para a digestão pacífica do jantar.) E, todavia, no seu foro íntimo, quando o move um interesse sincero pelas formas de arte, o mesmo espectador aparentemente impermeável à angústia das erupções obscuras do inconsciente e dos *possíveis inverosímeis*, pressente a verdade implícita,

fundamental, das visões “delirantes” ou paroxísticas do artista. (FREITAS, 1977, p.52)

O termo traíçoeiro aqui é uma escolha que vai de encontro com uma ânsia, a de pescar os corpos, que nas demandas cotidianas, de um sistema que te aliena de sua própria existência, existe apenas na condição de ser corpo-objeto. É a busca incessante por tirar meu próprio corpo do comodismo de apenas ser parte dentro de uma engrenagem social problemática, do ato mecânico de existir como objeto, dentro tantos outros, que trago o corpo do outro para imergir nesse estado de crise. Crise da constante retroalimentação de se perceber corpo-sujeito e corpo-objeto. Crise de ser um corpo em processo, no qual a mudança e alteração são parte intrínsecas da corda bamba de existir enquanto corpo.

Talvez se possa, assim, avançar que o “fantástico” é sintoma de crise latente ou patente, ao nível das sociedades ou ao nível do indivíduo (em geral de ambos); e que, em qualquer caso, exprime amiúde uma forte angústia existencial, uma interrogação de fundo, um forte abalo sísmico nos sistemas de cultura, de ideias, de concepções, de civilização. Não espantará, por isso, que se manifeste hoje, um pouco por toda a parte, uma visível atracção pelo “fantástico” e que a arte dos nossos dias o cultive de muitos modos – na pintura como na ficção (“científica” ou não), sob as mil formas do sonho, profecia, da metamorfose inquietante, do exagero, do delírio, do horror, da fúria destruidora, da crueldade, da náusea, da loucura vingativa. (FREITAS, 1977, p.53)

Não basta apenas viver esse processo enquanto corpo dentro da construção individual, se apenas existo e funciono na dinâmica do coletivo. Apropriar-se do corpo do espectador dentro do corpo do trabalho, é de fato me apropriar do sentido de corpo que existe nesse fluxo de atravessamentos, no qual minha decisão de ser um corpo-sujeito

não implica apenas numa mudança de ordem individual. Mas sim, res-
pinga na ordem do coletivo. Um corpo não existe só, não pensa sozi-
nho, e muito menos produz algo que finda em si mesmo. A natureza do
corpo é tal qual uma onda de som, que ao reverberar e atravessar outra
onda, se soma a ela e constrói uma terceira.

É ao longo desse processo e a partir desse entendimento, que
não dou escolha ao corpo do outro. Antes mesmo dele tomar ciência
do que se é, já está enredado no emaranhado dos elementos do corpo-
-escultórico, que o seduzirem e o levaram a ser parte se uma situação
entre corpos, que expõe o próprio corpo para esse lugar de confronto.

2.4. A partilha de um imaginário surreal

“O inconsciente aponta através de sonhos uma regressão pro-
funda. Passo através de túneis, sou expelida, me vejo rodeada de
fetos, seios com forma de cabeça de serpente que vomita uma
substância compacta, substância essa expelida por mim em so-
nhos do passado até introjetá-la como parte integrante do meu
corpo.”

CLARK, Lygia ¹⁸.

Ainda que esteja claramente enfatizado o local de partida para
pensar as influências e construções da bagagem de imagens simbólicas
- o recorte geracional do meu corpo, muito alimentado pela produção
audiovisual - há também questões históricas da arte e a produção de
caráter surrealista que certamente não podem ser ignoradas.

O breve revisitar das produções artísticas que marcaram a his-
tória da arte nos apontam não apenas para o imediato movimento de
vanguarda, o surrealismo, mas para produções artísticas que muito se

antecedem ao manifesto e também aquelas que também muito se afas-
tam temporalmente ao movimento. O próprio Hieronymus Bosch se
faz um exemplo singular, de que os aspectos estéticos e tensionantes do
caráter onírico e surreal permeiam há muito mais séculos a produção
artística do que a priori pode parecer.

O artista, que viveu entre os séculos XV e XVI, produziu pintu-
ras, desenhos e gravuras, com um caráter estético surreal, dando voz a
imagens baseadas em estórias de caráter mítico e religioso. É claro, que
sua produção foi viabilizada no período por questões de ordem prática,
uma vez que, o rei espanhol Felipe II tinha adoração por suas pinturas
e foi um importante colecionador e viabilizador da produção de Bos-
ch. Destaco aqui essas informações não a título de aprofundamento na
pesquisa do artista citado, mas como questão o fato de quatro sécu-
los antes do movimento surrealista nascer já existir um pensamento e
produção artística, que mergulhava não apenas nos preceitos estéticos,
mas nos aspectos tensionadores, que o manifesto surrealista vai propor
tantos anos após.

Contudo, é no contexto pós primeira guerra, no qual movimen-
tos artísticos fervilhavam, em busca de não apenas organizar seus se-
melhantes que pensavam arte e processo de criação em consonância,
mas também buscavam propor um novo rumo do que a arte poderia ser
naquele dado momento, que nasce o movimento surrealista. Diferentes
autores apontam diferentes leituras sobre o movimento, o manifesto
escrito e a produção artística criada no período, entretanto aqui busco
dar enfoque aquilo que tensionou em termos de relações traçadas entre
os corpos-carnes da época, que culminou no que conhecemos hoje.

O contexto era ficcionado por dois pilares: uma sociedade pós

¹⁸ Página 352, do livro *Escritos de Artistas: anos 60/70*.

movimento iluminista, pautada nas premissas burguesas, que pregavam liberdade, igualdade e fraternidade, defendendo enfaticamente a razão, em contraponto a uma realidade atroz, de sociedades dizimadas e permeadas pela insanidade daqueles que advinham do terror da guerra. O absurdo e a incoerência de tempos nos quais em nome de defender ideias a priori belíssimas, pautadas na mais clara razão, de uma possível sociedade mais justa que dizia adeus as premissas totalitárias de regimes monárquicos se via frente das mais atrozes e insanas realidades que a primeira guerra trouxe.

Esse contexto é absorvido por aqueles que pensaram o movimento surrealista, principalmente André Breton, que atuou como enfermeiro na primeira guerra e pode vivenciar de perto os danos psicológicos causados aqueles que tinham vivido no fronte, e anos depois passa a ser um dos grandes idealizadores do movimento surrealista.

Assim, assumem uma atitude revolucionárias diante das incertezas políticas, econômicas e sociais do período entre guerras. Enquanto os dadaístas propunham apenas a destruição, os surrealistas tentavam ultrapassar essa atitude propondo uma nova sociedade, organizada em outras bases. As obras surrealistas refletem o momento de tensão entre guerras, o sucateamento da cultura, o consumismo doentio, o crescente utilitarismo, mas lançam o olhar para o futuro e assumem um estado de revolução permanente. (HELLMANN, p.123, 2012)

Como Hellmann aponta, os surrealistas não apenas são tensionados pelo contexto e assim os trazem para o pensamento artístico, como também propõem algo para além do que estava dado. Nesse sentido, os artistas não se limitam a problematizar os preceitos de razão e lucidez do que estava posto, mas também construir algo a partir, que indagando e mais do que isso, que contamine as certezas e verdades

dadas e todos os corpos que nelas acreditam e reproduzem suas ações.

É a partir desses aspectos, que vem a influência dos estudos da psicanálise de Freud, os quais trazem luz a aspectos recalcados pela sociedade, o sonho, o onírico, dando voz a loucura¹⁹. Uma vez que, os aspectos da loucura e surrealidade, poderiam ser entendidos como caminhos que desvelavam os aspectos problemáticos sociais recalcados, em oposição a uma razão muito determinista, que mascara a realidade vivida.

Para o surrealismo, não basta negar as estruturas da realidade estabelecida, deve-se trazer à tona uma *realidade mais primordial*, porque isolada – assim como a arte – pela filosofia, pela moral e pela sociedade como um todo. Essa realidade primordial é condizente ao sonho, ao inconsciente, ao rito e à magia, elementos de alteridade *da qual a própria arte provém* - lembremos do coro trágico originário dos ritos dionisíacos. São esses elementos heterônomos ao sujeito burguês e à sociedade erigida em princípios utilitaristas que são evocados pelo surrealismo numa experiência de radical suspensão das delimitações entre arte e realidade, mundo do sonho e mundo real, e que provocam não apenas uma mudança no modo de fazer artístico, mas uma postura *disturbativa* do homem em meio ao real. (SANTOS, p.163, 2019)

A partir desta perspectiva, de uma arte que absorve as problemáticas vividas no confronto real de corpos-carnes - que se tensionam, hierarquizam e constroem estruturas falaciosas para si, como premissas dadas, ao passo que, em verdade, foram construídas - percebo o surrealismo não apenas como um movimento de vanguarda, de caráter histórico que não possa ser ignorado. Mas o vejo como algo

¹⁹Freud não apenas desenvolve escritos e teorias, que trazem os sonhos e sua produção onírica como uma via de submersão dos aspectos recalcados da vida cotidiano no inconsciente, como também trata as falas, a priori, “loucas” de seus pacientes também com tal importância. Apontando-as como possibilidade para tratar os possíveis recalques, que as falas trariam seu conteúdo.

para além de uma construção pontual e histórica. O vejo como um fazer artístico que absorve os sintomas do próprio corpo-carne, do próprio mecanismo da psique como apontado por Freud e tantos outros estudiosos que depois dele vieram. O vejo como uma absorção de um carácter que nós é presente em nossa existência: o sonhar.

Sonhar enquanto a corda bamba, de uma experiência de aparente não realidade, mas que é em si mesmo uma submersão estratégica daquilo que buscamos recalcar. É um transbordar, um vazar, de uma sujeira existencial, que colocamos diariamente em nossos tapetes. Mas, que está ali, a cada dia evidenciando um estranhamento, de um tapete que não para de criar volumes disformes e estranhos, dos quais reconhecemos ao passo que negamos. Vejo nesse sentido, o carácter surreal como uma construção sorrateira, que ganha volume, para aquilo que buscamos negar, recalcar e falaciosamente higienizar.

Essa talvez seja a questão, que busco pôr em evidência: um carácter surrealista, que teve em seu dado histórico um movimento peculiar, no qual artistas e pensadores se reúnem para trocar, pensar e produzir uma arte que partilha de um mesmo carácter estético estratégico, que tem uma construção para além do formal. Mas que visivelmente ultrapassa o movimento pontual vanguardista. É possível ser visto anteriormente ao manifesto, como apontado acima no caso do Bosch, e a posteriori como em outras artistas já mencionadas no capítulo anterior – Monica Piloni, Louise Bougeois, Sarah Lucas, artistas que bebem, com suas peculiaridades e especificidades, de um carácter surreal na construção de muitos de seus respectivos trabalhos – e, ainda, em meu próprio trabalho.

Quando um dia se tentar fazer a história espiritual do surrealismo, se é que o espírito aceita as reduções discursivas com que o historiador se propõe “explicar” o superior pelo inferior, isto é, quando se tentar entender o surrealismo menos em relação a preconceitos políticos, sociológicos, ideológicos e estéticos vigentes, seus e nossos contemporâneos, do que em relação aos eixos fixos que determinam o jogo dialéticos das gêneses, das polaridades e das conversões do espiritual, haverá previamente que situá-lo no seu *tempo*, entendido como localização num ciclo e não como mera referência a um calendário. Ora esse tempo é o das primeiras cheias do dilúvio universal (dilúvio, escusado será dizê-lo, que dura desde sempre). Nesse sentido, o surrealismo não é um fenômeno histórico, mas a recorrência histórica de um pendor, de uma angústia, facilmente detectável ao passado. (FREITAS, p.11, 1977)

Nesse sentido, o surreal não apenas é uma fonte da qual me alimento, mas também uma estratégia que está dada. Assim como o carácter cômico do chiste e do ato falho como aquilo que escapa por entre uma conversa a priori muito consciente e clara. O carácter surreal está intimamente vinculado ao onírico, que está dado, não apenas como um sintoma de um recalque, mas também como estratégia sorrateira para acessar questões e problemáticas, que contaminam os corpos-carnes. Não por escolha daqueles que fruem as obras de artistas que se apropriam da estratégia dada, mas como uma contaminação que permeia um imaginário coletivo.

Ao longo da pesquisa, me vejo frente tanto no ato prático do escorrer o silicone dentro de um molde e depois me ver diante de acontecimentos inesperados - que poderiam até ser interpretados como erros, mas que claramente há ali uma imposição de uma profundidade processual do próprio ato de criar, tornando meu olhar a produção ainda mais sensível e aguçado; quanto no ato a posteriori ou por vezes concomitante de refletir, com leituras, estudos e o próprio ato da escrita

em si, que as colocações e estudos, enquanto implementação da prática estratégica pelo uso de um imaginário surreal, de forma alguma me colocam em posição de um saber superior frente ao corpo-carne que se dispõem de forma despreziosa fruir a obra que proponho na sala expositiva. Mais uma vez cabe aqui repetir sou tão corpo-carne que constrói a ratoeira, quanto aquele que se vê presa por ela.

O trabalho de arte e o processo de criação me dizem tanto sobre a minha sujeira em meu tapete quanto daquele que por acaso se viu de frente com o corpo-escultórico que propus como experiência de fruição artística. Contudo, talvez exista uma diferença entre muitos corpos-carne, que vagueiam entre as manifestações artísticas sorrateiras à espreita por aqueles que irão seduzir e capturar em suas possibilidades diversas do fruir artístico, eu, enquanto mais um corpo-carne imersa em todas as questões aqui abordadas, não me iludo e muito menos me conforto com a frase “*foi apenas um sonho*”.

Eu me posiciono alerta frente aos sonhos, as piadas, e ao sorrateiro ato falho, que tanto passa despercebido. Me mergulho na mala da qual não busco fechar e muito menos esconder. Em verdade, busco constantemente abrir, destrancar, arregaçar, usar de toda a minha força e energia, que se renova a cada descoberta, para trazer diante de meu corpo, o que aquela mala carrega.

3. A EXPOSIÇÃO “DESPIR A PELE, VESTIR O CORPO”

A minha curta trajetória até o presente momento, me trouxe ao ponto em que me encontro: a apresentação da exposição individual *Despir a pele, vestir o corpo* constituída dos trabalhos desenvolvidos ao longo deste processo crítico e reflexivo da pesquisa prático-teórica do presente memorial. Essa, é claro, constitui uma escolha, que possui coerência com o caráter processual de uma pesquisa que busca refletir a prática da produção no estado presente.

Neste sentido, as reflexões dos capítulos anteriores vislumbram muito do que se desenrolou ao longo processo de criação dos trabalhos apresentados, mas não necessariamente o processo reflexivo a posteriori do que é solucionado no espaço e, por fim, apresentado ao público. Em vista disso, opto por trazer a exposição neste último e breve capítulo, para vislumbrar o que foi recortado e solucionado no espaço expositivo, enquanto vestígios possíveis do processo de criação que constituíram os trabalhos – a partir daquilo que foi explorado ao longo da pesquisa de dois anos.

O nome *Despir a pele, vestir o corpo* surge como sugestão do curador Dr. Ricardo Ayres. Ela é resultado da negociação entre o nome que surge da minha escrita e apresento como sugestão, O corpo transborda em corpo e o que o Ricardo coloca como olhar externo. Ambos os nomes se apresentam como possibilidades interessantes e bastantes coerentes em relação aos trabalhos, mas confesso que a decisão cabe a mim. Neste sentido, a escolha pelo título que o Ricardo me propôs se deu não apenas por abraçar seu olhar externo a pesquisa, mas também por afirmar esse caráter autônomo da exposição, apesar de sua evidente

correlação à pesquisa acadêmica.

A experiência da exposição é bastante intrigante. Isso porque, a exposição e a disponibilidade do espaço, âncoram aquele material de pesquisa como trabalhos de arte efetivamente. Certamente é abismal a diferença entre a experiência de ter 111 pares de dedos amontuados, com as barras roscadas aparentes sobrepostos ao sofá de meu ateliê, para a experiência de fruí-los instalados na contínua parede branca de cerca de 11 metros de comprimento, lado a lado, com altura a partir da virilha de meu corpo e um dedo meu de distância entre eles.

É do caráter da realidade da limitação estrutural e financeira de uma artista em sua prática, que só consegue de fato concluir seu trabalho e pensar em questões primordiais, como altura deles na parede e o distanciamento entre eles, no momento que inicia a montagem dele no espaço expositivo. Contudo, não apenas por esta questão, ainda por decisões últimas de caráter compositivo do trabalho, nos quais um joelho, que entra no arsenal de corpos-peças produzidos, sem muito propósito a princípio, enquanto trabalho de arte ao menos. Mas, acaba por entrar perfeitamente na pequenina gaveta da máquina de costura, que fica entre aberta, finalizando o trabalho.

É como se a exposição fosse não apenas um recorte pensado para dado espaço e diálogo entre os trabalhos frente ao público. Mas também fosse um momento de dar a última pincelada. Construir soluções e escolhas, que se propõe enquanto sentido ali em específico. A exposição é uma oportunidade não apenas de apresentar uma pesquisa, seja ela fruto de reflexões teóricas dentro da formalização acadêmica, seja fruto apenas da prática insistente e obsessiva no ateliê. Ela é a oportunidade de coluir e se por a prova no espaço, enquanto trabalho

de arte.

Neste sentido, que *Despir a pele, vestir o corpo* interessa para a reflexão deste memorial, pois a montagem dos trabalhos e experimentações no espaço se revelam como parte do processo de criação. Muito distante de possíveis outras experiências em que os trabalhos estão claramente concluídos e apenas cabe ao curador e montadores sua disposição e instalação dos trabalhos, essa exposição possui esse caráter outro - o de experimentar. O reareanjo dos corpos-peças nos trabalhos *Cabides* e também no trabalho *Mala* foram decisões feitas que interconectaram ambos, uma vez que, foi a partir da seleção das peças de um, que adicionei outras peças noutra. Mesmo que eu tenha experimentado em meu ateliê o arranjo dos corpos-peças com a mala e com so cabides anteriormente, no espaço expositivo a solução que crio certamente é outra.

A experiência aqui que descrevo estaria tal qual a de um artista da dança, que mesmo ao ensair a coreografia inúmeras vezes, vive e constitui sua obra efetivamente no palco. Isso, porque as luzes, o traje, o público, o som e o espaço certamente vibram em outra frequência, construindo também a obra final, em que o público também é parte dela. Em vista disso, trabalhos como *Calcanhar* e *Cotovelos* também tomam tal dimensão enquanto trabalho a partir de sua instalação na parde do espaço expositivo.

O trabalho *Calcanhar* surge enquanto corpo-peça, que fico convivendo em meu ateliê por muito tempo, até vislumbra-lo como um trabalho possível. O *Calcanhar*, na verdade surge como um resto. Exatamente, restou o calcanhar de uma perna inteira em silicone, como as outras expostas da exposição, após um problema técnico. Tal



Fig. 42: Exposição *Despir a pele, vestir o corpo*. 2023.

qual como ocorreu com o trabalho *Ato Falho*, tive um problema com a catalização de silicone ao misturar diferentes tipos de pigmentos. A parte final de todo o resto da perna não catalizou, apenas região do calcanhar, onde ficou um acúmulo de silicone.

Foi mais uma dessas relações de perdas e ganhos, acertos e erros, que o processo me impõe enquanto questão de reflexão. É como se a cada a priori erro do processo de criação, eu fosse levada a outros desdobramentos, a vislumbrar outras potências. Mas claro, isso apenas a partir de um tempo de conviência com ele, a partir de um ruminar constante, até um então aceita-lo como sim, um ganho não apenas de outro trabalhos, mas de um outro olhar para o corpo em questão.

Esse *Calcanhar* acaba por alimentar uma curiosidade outra, a da experimentação de outras partes do corpo, que tal qual ele, formam volumes estranhos, que carregam em si uma suspensão possível do que se é e do que pode vir a ser quando fragmentado e isolado. É a partir desta perspectiva, sem muita certeza, num caráter experimental, que moldo meus dois cotovelos, de forma desprezenciosa, construindo o que a posteriori vem a ser o trabalho *Cotovelos*. Ambos surgem como possibilidade de trabalho a partir desta convivência, mas é apenas a sua instalação no espaço expositivo que me permite a certeza.

É ainda, desse mesmo modo, que produzi o joelho, o qual comentei anteriormente. Mas, diferente dos cotovelos e do calcanhar, que eram peças que possuíam uma superfície reta do lado oposto, que permitia uma fixação direta na parede, esse possuía uma certa concavidade. Esse fato, já de antemão me colocava que sua instalação não seria possível na parede e também a priori, por mais que interessante ele me parecesse, não vislumbrava sua existência sozinho, enquanto trabalho



Fig. 43: *Dedos para baixo*. 2023



Fig. 44: *Mala*. 2023

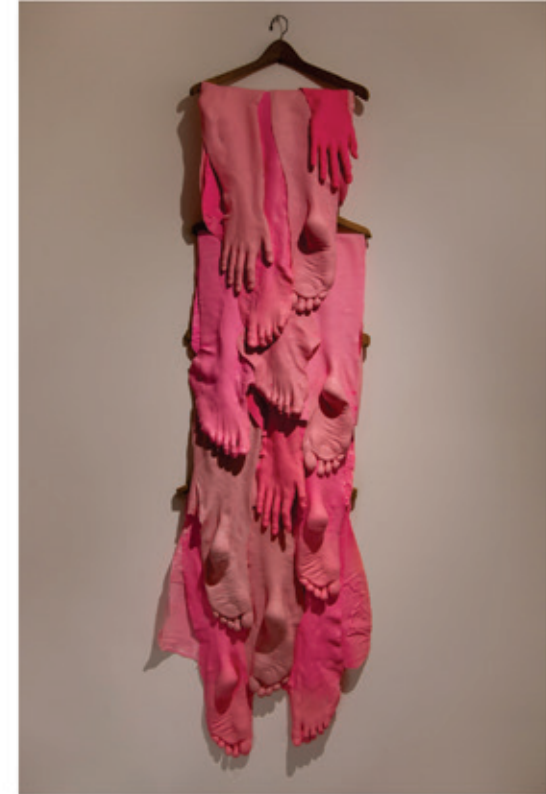


Fig. 45: *Cabides*. 2023

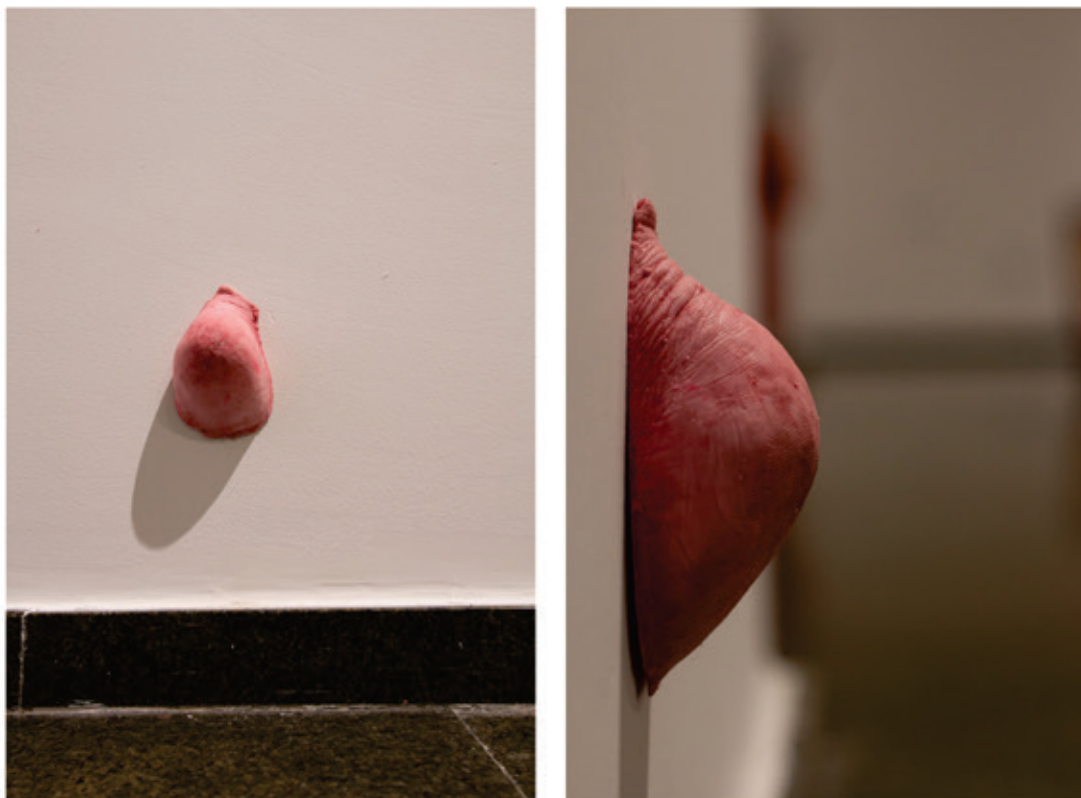


Fig. 46: *Calcanhar*. 2023.

naquele formato. Ainda assim, levo-o para a montagem, assim como todas as peças produzidas ao longo da pesquisa. Muito inesperadamente, ao longo das experimentações das peças, o soluciono naquela pequenina gaveta do trabalho *Máquina de costura*.

Assim sendo, muitas peças são levadas para a montagem da exposição, que a priori não seriam usadas, e se revelam trabalho ou parte de trabalhos, outras ainda não são usadas, como é o caso de alguns dos *Ladrilhos de Cerâmica*. Ao todo levo um número muito maior de peças, tanto de dedos, quanto de plaquinhas, do que de fato uso no espaço. Escolhas essas, foram feitas a partir daquilo que o espaço pede do trabalho. Enquanto trabalhos, que possuem essa características de peças unitárias que em seu conjunto e numa dada composição formam o todo me possibilita esse diálogo mais próximo entre o corpo-escultórico e o espaço, que dele se apropria enquanto parte do que se é. São trabalhos, que pressupõe uma conversa entre a falta e a presença do corpo a partir do espaço que ele ocupa. A parede vazia acima do calcanhar é parte do trabalho *Calcanhar*, pois dialoga com a falta do restante do corpo. O mesmo acontece com a esolha e a disposição dos ladrilhos.

Apenas os trabalhos *Ato Falho* e *Cadeira de Balanço* não há uma reformulação a partir de uma nova conversa com o espaço. Entretanto, os diálogos e a ocupação do espaço também fazem o trabalho, que é o caso de ambos.

Em vista disso, a exposição *Despir a pele, vestir o corpo* é uma possibilidade não apenas de concluir os trabalhos e apresenta-los a outros corpos para fruírem a experiência do corpo-escultórico. Em verdade, a exposição é também uma conversa possível, entre o espaço e todas as suas particularidades arquitetônicas, como o próprio pé direto



Fig. 47: *Cotovelos*. 2023



Fig. 48: *Máquina de costura*. 2023



Fig. 49: Detalhe da gaveta no trabalho *Máquina de costura*. 2023

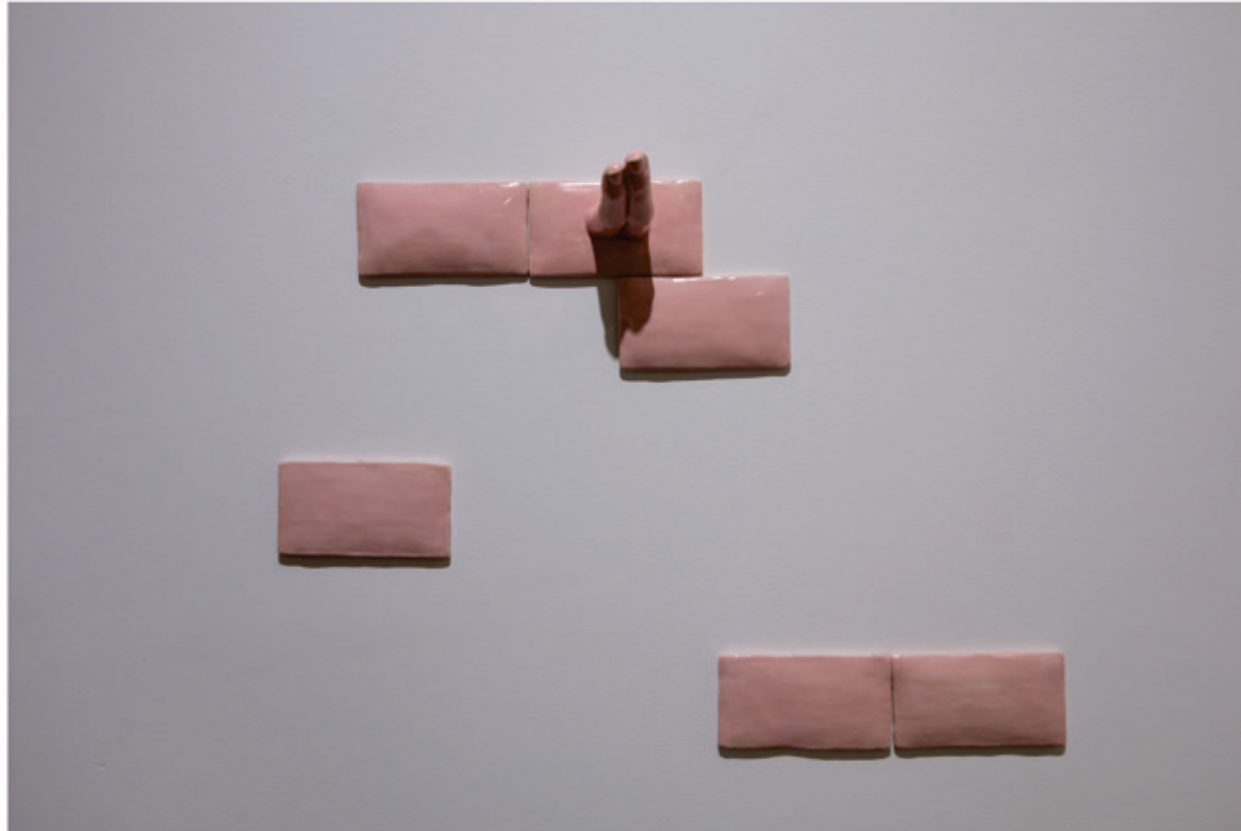


Fig. 50: *Ladrilhos (cerâmica rosa chiclete)*. 2023

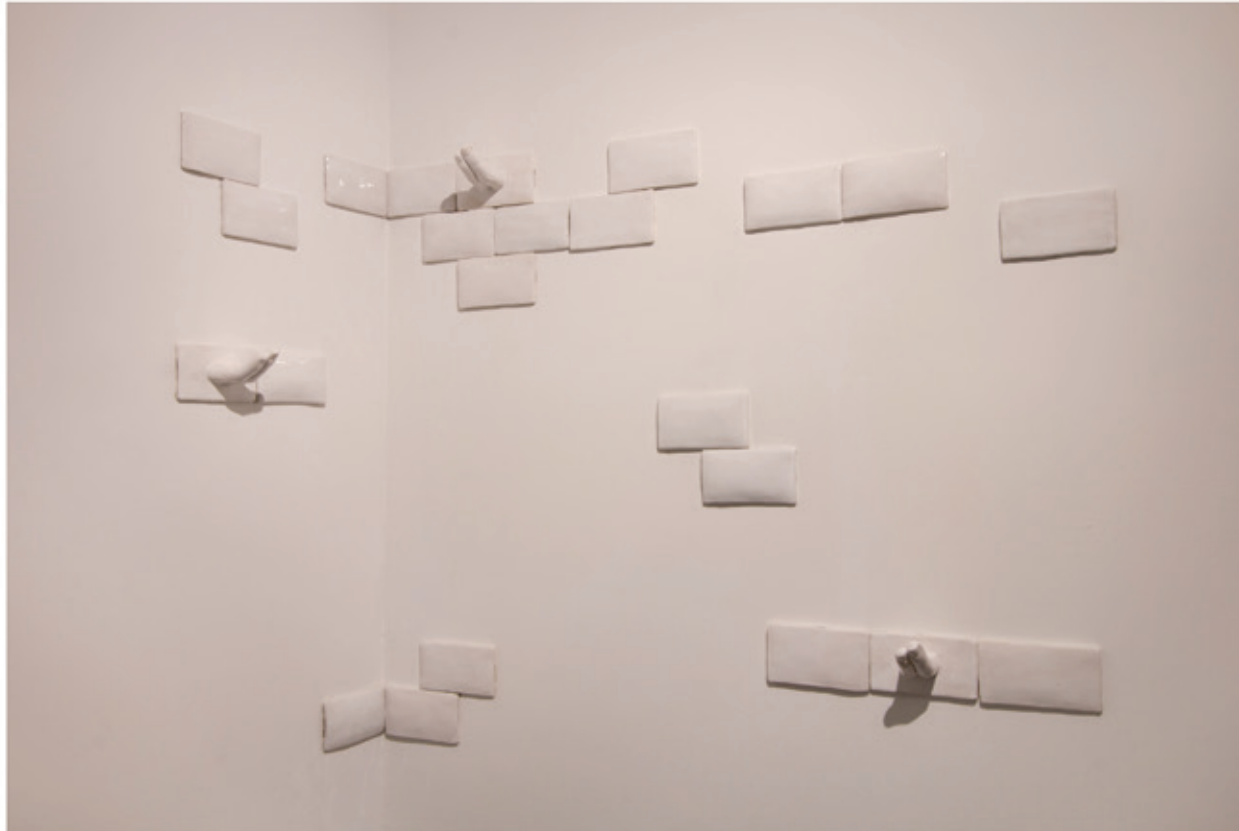


Fig. 51: *Ladrilhos (cerâmica branca)*, 2023



Fig. 52: *Cadeira de balanço*. 2023



Fig. 53: Detalhe do trabalho *Cadeira de balanço*. 2023

baixo, de contruir um momento de imersão para a fruição dos tensionamentos possíveis, que o corpo-escultórico pode vir a criar ao corpo-carne do espectador.



Fig. 54: *Ato Falho*. 2023

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS, UMA CONCLUSÃO EM ABERTO

Na pesquisa do processo de criação do corpo-escultórico a falta de controle, a crise e o tensionamento são realidades, que submergem tanto na materialidade durante o fazer técnico, que parte das técnicas tradicionais escultóricas, quanto no olhar sensível e reflexivo sobre o objeto estudado: o próprio corpo em processo de existência. Nesse sentido, qualquer tentativa de concluir a pesquisa se faz incoerente ao que ela própria nos coloca, enquanto indícios apreendidos ao longo do processo de criação. Uma vez que, o processo de criação do corpo-escultórico existente concomitante ao processo de existência do corpo-carne que o cria.

E, esse corpo-carne, que cria, se retroalimenta dos processos de tensionamentos e atravessamentos vivenciados no cotidiano das relações entre corpos-carnes. O uso, em constante, de uma *prática de si* sobre os ditames e normativas que formam e moldam as relações entre corpos, geram possíveis estratégias de tensionamentos para os corpos-escultóricos darem sequência a esse caráter processual e reverberante do que é o constante processo de ser corpo. É como se mala ao passo que parece já ter sido aberta e destrinchada em seu conteúdo oculto se revelasse constantemente em camadas a serem reabertas e reprocessadas, quase como uma Matriosca, que revela sempre uma nova boneca ao ser aberta.

À vista destas questões, que percebo a pesquisa da imagem simbólica do corpo-escultórico: como um corpo que em seu processo de transbordamento não cessa, não acaba, não se limita. Mas sim, segue transbordando, reverberando e em aberto, em seu processo de extrava-

sar o que estava dito de antemão ser o próprio corpo.

Neste sentido, a pesquisa não constrói barreiras de delimitações de uma pesquisa que se encerra. Mas sim, constrói sólidos caminhos para possíveis ramificações futuras de desdobramentos e aprofundamentos, que busquem refletir o processo já dado de transbordamento do processo de criação do corpo-escultórico. Uma vez que, o corpo em seu processo de crise na escolha de ser sujeito, ao se perceber objeto, está constantemente reformulando *práticas de si*, que dissolvam as barreiras impostas, revejam estratégias mais sinuosas e sórdidas, que contaminem a si tanto, quanto outros corpos possíveis - na busca perene pela questão: Como o corpo segue transbordando em corpo?

REFERÊNCIAS

AMORIM, C.; GREINER, C. **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2010.

AZEVEDO; SCOFANO (orgs.). **Introdução aos pensadores do imaginário**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2018.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução Sérgio Milliet. - 3. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: A experiência vivida**. Tradução Sérgio Miliet. - 3. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BRITO, Marcelo C. de B. **Representações do onírico na modernidade Ressonâncias dos discursos de Freud e Jung sobre sonhos**. Universidade de Brasília, 2007.

COTRIM, C.; FERREIRA, G. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

DAMÁSIO, António R. **Emoção, razão e o cérebro humano**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Tradução Rnné Eve Levié. - 6ª ed. - Rio de Janeiro: DIELF, 2014.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral**. Tradução Hélder Godinho. - 4ª.ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

EX-VOTO. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5433/ex-voto>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2023. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

FEMININO. In: **PRIBERAM, Dicionário**. Lisboa: Priberam informática SA, 2022. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/feminino>. Acesso em: 20/11/2022.

FOUCUALT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. - 7ª ed. - Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2018.

FOUCUALT, Michel. **História da sexualidade II: Uso dos prazeres**. Tradução Thereza da Costa Albuquerque. - 6ª ed. - Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2019.

FOUCUALT, Michel. **História da sexualidade III: O cuidado de si**. Tradução Thereza da Costa Albuquerque. - 6ª ed. - Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2019.

FREITAS, lima. **As imaginações da imagem**. Lisboa: Artes e Letra, 1977.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução do alemão de Renato Zwick, revisão técnica e prefácio de Tania Riveira, ensaio bibliográfico de Paulo Endo e Edson Souza. - Porto Alegre, RS: LePM, 2019.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. Tradução Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. - 1º ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, C.; KATZ, H. **Arte e cognição**. São Paulo: Annablume, 2015.

HELLMANN, M. Risolete. **A trajetória da arte surrealista**. Campo Mourão: Revista NUPEM, 2012.

JUNG, Carl G. **A dinâmica do inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.

(Obras Completas de C.G. Jung; v.8)

JUNG, Carl G. **Os Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

KRAUSS, Rosalind. **Os caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LAURENTIIS, Gabriela Barzagli De. **Louise Bourgeois e modos feministas de criar**. São Paulo: sobinfluncia edições, 2021.

NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado**. Rio de Janeiro: DPeA, 2001.

PARPINELLI, Roberta. **Corpos, gêneros, subversões e resistências: sobre estéticas feministas nas artes visuais**. In: A/r/tografia de um corpo-experiência: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade. Tese (Doutorado em Psicologia), UNESP, Assis-SP, 2015, pp. 165-191.

RAMIRO, Mario. **Ciclo insondável**. In: <https://www.monicapiloni.com/ABOUT> . 2020.

ROBINSON, Thomas M. **As características definidoras do dualismo alma-corpo nos escritos de Platão**. Letras clássicas, n. 2, p.335 - 356, 1998.

SANTOS, C. Marina. **Sobre a questão arte e realidade: um elogio ao surrealismo**. Artigo, UNIFAP, 2019.

SILVA, A. et al. **Sociologia em movimento**. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2016

TVARDOVSKAS, Luana. **Um museu feminista imaginário: histórias da arte e feminismos, diálogos possíveis**. In: Dramatização dos corpos: arte contemporânea

de mulheres no Brasil e na Argentina. Tese (Doutorado em História), Unicamp, Campinas-SP, 2013, pp. 11-39