

**SANDRA BANCOVSKY BECKER**

**O CORPO REPRESENTADO APRESENTADO E  
METAFORIZADO NA OBRA DE ARTE  
Reflexão sobre o processo artístico e  
a utilização do corpo neste processo**

**Dissertação apresentada ao curso  
de mestrado em Artes Visuais  
da Faculdade Santa Marcelina,  
como requisito parcial para a obtenção  
do grau de Mestre em Artes Visuais.**

**COORDENADORA: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. MIRTES MARINS DE OLIVEIRA**

**ORIENTADORA: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. SHIRLEY PAES LEME**

**SÃO PAULO**

**2006**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

## FICHA CATALOGRÁFICA

Becker, Sandra Bancovsky.

*O Corpo Representado, Apresentado e Metaforizado na Obra de Arte - Reflexão sobre o processo artístico e a utilização do corpo neste processo - São Paulo, 2006. p. 115*

Tese (Mestrado) – Faculdade Santa Marcelina.

*The Human Body Represented, Showed and Metaphored in the Work of Art - Reflection on the artistic process and the usage of the human body on that process - S*

1.Corpo 2.Suporte 3.Representação 4.Metáfora 5.Invólucro 6.Judaísmo

## Agradecimentos

A Shirley Paes Leme e Mirtes Marins, agradeço a paciência e dedicação.

Ao Celso, Lela e David, obrigada por fazerem parte do meu viver.

## **ÍNDICE**

Introdução – Pág 07

Capítulo 1 – O Corpo como Suporte na Obra de Arte – Pág 11

Capítulo 2 – A Representação do Corpo na Obra de Arte – Pág 43

Capítulo 3 – O Invólucro como Metáfora do Corpo na Obra de Arte – Pág 53

Capítulo 4 – Desenvolvimento do Projeto Individual - Pág 66

Capítulo 5 – Conclusão – Pág 106

Referências Bibliográficas – Pág 109

Lista de Imagens – Pág 113

## **RESUMO**

A pesquisadora busca entender as influências da cultura judaica, da qual faz parte, no seu processo criativo, que utiliza o invólucro como metáfora do corpo. O recorte proposto tem como objetivo mapear os aspectos relevantes para o desenvolvimento do processo artístico em que se utiliza o corpo como suporte, representação e metáfora.

***PALAVRAS-CHAVES:*** Corpo, suporte, representação, metáfora, invólucro, judaísmo.

## **ABSTRACT**

The researcher tries to understand the influences of the Jewish culture, which she is part of; on her creative process that uses the covering as a metaphor of the human body. The focus proposed means to map the relevant aspects of the development of the artistic process which uses the human body as a support, representation and metaphor.

***KEYWORDS:*** body, support, representation, metaphor, covering, Judaism.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Introdução - <i>Bar Mitzvá</i> – 2004 – (Foto arquivo pessoal) -	p 07
Figura 2 – Capítulo 1 – Orlan - <a href="http://www.univ-tours.fr/culture/orlan.jpg">www.univ-tours.fr/culture/orlan.jpg</a>	p 11
Figura 3 – (Web imagens, Allan Kaprow - acesso em 2006)	p 14
Figura 4 – Yves Klein, <i>Salto no Vazio</i> (Dempsey, 2003, p 222)	p 15
Figura 5 – (Web imagens, Marina Abramovici – acesso em 2006)	p 16
Figura 6 – (Web imagens, Hermann Nitsch – acesso em 2006)	p 17
Figura 7 – (Web imagens, Günter Brus – acesso em 2006)	p 18
Figura 8 – (Web imagens, Otto Muehl – acesso em 2006)	p 18
Figura 9 – (Web imagens, Rudolph Schwarzkogler – acesso em 2006)	p 19
Figuras 10 e 11 – (Web imagens, Orlan – acesso em 2005)	p 21
Figuras 12, 13 e 14 – (Web imagens, Orlan – acesso em 2005)	p 22
Figuras 15 e 16 – (Web imagens, Orlan – acesso em 2005)	p 22
Figura 17 – Fakir Musafa (Pires, 2005, p 118)	p 23
Figura 18 – Sandra Cinto (Chiarelli, 2002, p 63)	p 24
Figura 19 – Sandra Cinto (Chiarelli, 2002, p 81)	p 25
Figura 20 – (Web imagens, Lia Chaia – acesso em 2006)	p 26
Figura 21 – (Web imagens, Lia Chaia – acesso em 2006)	p 27
Figura 22 – Tutankhamon e sua esposa ( Gombrich, 1999 p 69)	p 28
Figura 23 - Japoneses Tatuados - (Web – imagens – acesso em 2005)	p 31
Figura 24 - Tatuagem de identificação de prisioneiro (GUTTERMAN, SHALEV, 2005, p 232)	p 32
Figura 25 - Processo de escarificação (BRAIN, 1983)	p 33
Figuras 26 e 27 - Escarificações faciais (BRAIN, 1983)	p 34
Figura 28 - Processo de escarificação em jovem contemporâneo. (Web – imagens – acesso em 2005)	p 35

Figuras 29 e 30 - Brit-Milá (Web – imagens – acesso em 2005)	p 38
Figuras 31 e 32 - Mutilação feminina. (Web – imagens – acesso em 2005)	p 39
Figura 33 - Chinesa com pés de Lótus (Web – imagens – acesso em 2005)	p 40
Figura 34 - Mutilações deliberadas (Web – imagens – acesso em 2005)	p 41
Figuras 35 e 36 – ModCon. (Web – imagens – acesso em 2005)	p 42
Figura 37 – Capítulo 2 - Leonilson – <i>Converso no seio de Cristo</i> – 1993 ( Web - Imagens – acesso em 2006)	p 43
Figura 38 – Capítulo 2 – Bené Fonteles – (Catálogo, 2004, p 37)	p 43
Figura 39 - (Web imagens, Leonilson – acesso em 2006)	p 45
Figura 40 - (Web imagens, Leonilson – acesso em 2006)	p 46
Figura 41 - (Web imagens, Leonilson – acesso em 2006)	p 47
Figura 42 – Bené Fonteles – (Catálogo, 2004, p 37)	p 48
Figura 43 – Bené Fonteles – (Catálogo, 2004, p 42)	p 49
Figura 44 – Rosana Palazyan – (Catálogo, 2004, p 55)	p 50
Figura 45 – Rosana Palazyan – (Catálogo, 2004, p 60)	p 51
Figura 46 – Capítulo 3 - <i>Mezuzá</i> – 2005 – (Foto arquivo pessoal)	p 53
Figura 47 – (Web imagens, Eva Hesse – acesso em 2006)	p 56
Figura 48 – (Web imagens, Eva Hesse – acesso em 2006)	p 57
Figura 49 – (Web imagens, Lygia Clark – acesso em 2006)	p 58
Figura 50 – Lygia Clark – (Fabbrini, 1994, p 107)	p 59
Figuras 51 e 52– Shirley Paes Leme – (Catálogo, 1998, p 15 e 14)	p 60 e 61
Figuras 53 e 54 – Nuno Ramos – (Catálogo, 2004, p 121 e 67)	p 64 e 65
Figura 55 – Capítulo 4 – <i>Semanim 2</i> – 2004 – (Foto arquivo pessoal)	p 66
Figura 56 – <i>Livro Caixa</i> – 2000 – (Foto arquivo pessoal)	p 70
Figuras 57, 58 e 59 – Tatuagens – (Fotos arquivo pessoal)	p 72
Figura 60 – Cirurgia Plástica – (Foto arquivo pessoal)	p 72
Figura 61 – Marcação Pré-cirúrgica – (Foto arquivo pessoal)	p 74
Figura 62 – <i>Enxoval</i> – 2003 – (Foto arquivo pessoal)	p 75
Figura 63 – <i>Estojo</i> – 2003 – (Foto arquivo pessoal)	p 76
Figura 64 – <i>Camafeu</i> – 2003 – (Foto arquivo pessoal)	p 77
Figura 65 – <i>Gota</i> – 2003 – (Foto arquivo pessoal)	p 78
Figura 66 – <i>Derme e Urdume</i> – 2004 – (Foto arquivo pessoal)	p 79
Figura 67 – <i>Caixa de Memórias 01</i> – 2004 – (Foto arquivo pessoal)	p 80

Figura 68 – <i>Caixa de Memórias 02</i> – 2004 – (Foto arquivo pessoal)	p 80
Figura 69 – <i>Semanim 01</i> – 2003 – (Foto arquivo pessoal)	p 82
Figura 70 – <i>Semanim 02</i> – 2004 – (Foto arquivo pessoal)	p 83
Figura 71 – Mezuzá no batente da porta (Foto arquivo pessoal)	p 85
Figura 72 – desenho de projeto – 2005 – (Arquivo pessoal)	p 86
Figura 73 – <i>Mezuzá</i> – 2005 – (Foto arquivo pessoal)	p 87
Figura 74 – Letra Shin do alfabeto hebraico	p 89
Figura 75 – Estudo para realização de obra <i>Tefilin</i> - (arquivo pessoal)	p 89
Figura 76 – Ritual de colocação de <i>Tefilin</i> (Foto arquivo pessoal)	p 89
Figura 77 - <i>Tefilin</i> – 2005 (Foto arquivo pessoal)	p 91
Figuras 78 e 79 - Estudos realizados através de manipulação digital (arquivo pessoal, 2005)	p 92
Figura 80 – (Web imagens, Arca Sagrada – acesso em 2005)	p 94
Figura 81 – (Web imagens, <i>Aron Há Kodesh</i> – acesso em 2005)	p 94
Figura 82 - Projeto para execução por marceneiro (arquivo pessoal, 2005)	p 95
Figura 83 - <i>Aron</i> – 2005 - (Foto arquivo pessoal, 2005)	p 96
Figura 84 - Maquete para instalação <i>Passagem</i> (Foto arquivo pessoal, 2006)	p 99
Figura 85 - Maquete para instalação <i>Passagem</i> (Foto arquivo pessoal, 2006)	p 100
Figura 86 - Maquete para instalação <i>Caminho</i> (Foto arquivo pessoal, 2006)	p 101
Figura 87 - Maquete para instalação <i>Por Dentro do Cubo Branco</i> (Foto arquivo pessoal, 2006)	p 102
Figura 88 - Maquete para instalação <i>Marcas e Memórias</i> (Foto arquivo pessoal, 2006)	p 103
Figura 89 - Desenhos para instalação <i>Marcas e Memórias</i> (Foto arquivo pessoal, 2006)	p 104
Figura 90 - Maquete para instalação <i>Fluido Vital</i> (Foto arquivo pessoal, 2006)	p 105
Figura 91 – Conclusão - Maquete para instalação <i>Fluido Vital</i> (Foto arquivo pessoal, 2006)	p 106

## INTRODUÇÃO



A pele é impressão pessoal e marca da pessoa sobre o mundo. A pele é matriz, marca e trama de uma arquitetura biológica. A pele é extensão e paisagem. A pele é um duplo que vira linguagem e representação. A pele é esgarçada em seus limites ao ser submetida ao corte, à tatuagem e à dor. Ela é descolada do corpo e tatuada. Ela vai estar em contato e atrito com a pele do mundo, e nessa fricção ela é também inscrição dolorida do protesto e da violência, ao abrir-se e mostrar suas entranhas ou ao dividir com o espectador indecisões, sonhos e vontades.

Paulo Herkenhoff

Esta dissertação tem com objetivo refletir sobre a influência da cultura judaica na produção artística da pesquisadora, que utiliza o invólucro da alma como metáfora do corpo.

Para tanto, recorreu-se ao estudo das várias manifestações na contemporaneidade, bem como na história da humanidade, que utilizam o corpo físico como suporte, representação e metáfora na obra de arte.

Nessa investigação, teve-se em mente a construção dos processos e a configuração das idéias por parte dos autores escolhidos, como referência para os propósitos da investigação. O recurso a comentários sobre as obras consideradas esteve orientado pela repercussão no pensamento dos artistas escolhidos e desta autora, em relação ao tema da dissertação – O Corpo como Suporte, Representação e Metáfora na Obra de Arte. Esteve-se tanto preocupado com as obras e seus criadores, como atento à intenção do autor e ao significado do discurso produzido.

Mas do que se compõem nossas vivências senão de um amontoado de tudo aquilo que ouvimos, observamos, aprendemos e apreendemos em nosso ser? Recolhemos e utilizamos de tudo um pouco, desde aquilo de que temos consciência, quer gostemos ou não, até o que é absorvido, que invade nossas entranhas sem pedir licença, e assim tecemos o nosso próprio conhecimento. No processo artístico, as memórias do conhecimento unem-se às memórias sensitivas, ou seja, à involuntária, gerando assim uma trama peculiar.

GOETHE costumava falar que sua obra era alimentada por milhares de indivíduos, e que freqüentemente colheu o que os outros plantaram, ou seja, referia-se a um ser *coletivo* que levava o nome de Goethe.<sup>1</sup>

O presente estudo se organiza em quatro movimentos, a saber: “**O CORPO COMO SUPORTE NA OBRA DE ARTE**”, em que se discorre sobre artistas contemporâneos e a apropriação do próprio corpo como suporte para suas obras, bem como se faz um breve apanhado histórico de como o corpo vem sendo utilizado em rituais e em sociedades dentro da história da Humanidade.

---

<sup>1</sup> Em conversa com Frédéric Soret em 17 de fevereiro de 1832, um mês antes de morrer coroado de glórias.

Num segundo movimento, **“A REPRESENTAÇÃO DO CORPO NA OBRA DE ARTE”**, elegem-se artistas contemporâneos que trabalham com esta representatividade figurativa em suportes relacionados com o trabalho da autora.

No terceiro movimento, **“O INVÓLUCRO COMO METÁFORA DO CORPO NA OBRA DE ARTE”**, faz-se uma reflexão junto a artistas contemporâneos que perceberam o espaço caixa / cubo como uma referência ao corpo.

Esses três movimentos criaram a base para a reflexão do processo artístico da autora, que tem como o quarto movimento **“DESENVOLVIMENTO DO PROJETO PESSOAL”**, um mergulho em suas raízes judaicas, que carrega uma simbologia forte nos objetos ritualísticos utilizados nas cerimônias, apropriando-se de tais objetos, no caso as caixas, como metáfora do corpo.

**O CORPO COMO SUPORTE DA OBRA DE ARTE**



“Não faz mais sentido ver o corpo como um lugar para a psique ou o social, mas sim como uma estrutura a ser monitorada e modificada. O corpo não como um sujeito, mas um objeto – não um objeto de prazer, mas um objeto de projeto.”

Stelarc

A história da arte sempre esteve acompanhada da representação do corpo, desde a pré-história. A partir da arte Moderna, o corpo começou a se tornar presente também como suporte, como metáfora, ferramenta, linguagem e conceito.

Durante a segunda metade do século XX, a *performance* foi um componente importante para a realização da Arte, principalmente em Nova York., com modalidades diversas migrando entre as áreas artísticas.

ALLAN KAPROW, artista americano, foi um dos primeiros a descrever o movimento dos *happenings*. Segundo AMY DEMPSEY :

O primeiro happening público de Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts*, realizou-se no ano seguinte, na Reuben Gallery, em Nova York. Foi uma colagem de experiências tanto para os atuantes como para os expectadores, que foram considerados parte do elenco.

(DEMPSEY, 2003, p 222)

Esta exposição (figura 03) consistia em três ambientes distintos, criando um evento multimídia, cuidadosamente ensaiado. KAPROW pintava, tocava violino, flauta e recitava. Os espectadores trocavam de sala de tempo em tempo para ver o que estava acontecendo e, portanto, fazendo parte também da obra, transformando-a assim em um evento.

KAPROW define os *happenings* como uma *assemblage* de eventos performáticos ou concebidos em determinado tempo e espaço.



Figura 03

Allan Kaprow, «18 Happenings in 6 Parts», 1959  
<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>

( Web – imagens – acesso 2006)

Assim como ele, outros artistas também aderiram à *performance* e aos *happenings*, tais como YVES KLEIN, JACKSON POLLOCK E JOSEPH BEYUS, de diferentes formas e maneiras.

O famoso *Salto no Vazio*, de 1960 (figura 04), de YVES KLEIN, é considerado como parte da criação da obra de arte. Seu objetivo era:

desligar o espírito da criação do mundo dos objetos  
e do comércio, objetivo esse expresso em sua  
aparente tentativa de voar. (ibid, p 222)



Figura 04  
Yves Klein – Salto no Vazio  
(DEMPSEY, 2003, p 222)

A *performance* ganhou força e adentrou nos anos 70, assumindo novos ares e ganhando contornos da *Body Art* que, como o próprio nome diz, usa o corpo do artista como meio, ao invés de usar madeira, pedra ou pintura na tela.

Os artistas da *Body Art* em geral abordam assuntos de uma variedade de tabus sociais e culturais de uma maneira perturbadora, motivados por intenções masoquistas ou espirituais.

A *Body Art* sempre foi considerada como uma das mais controvertidas e também uma das mais populares formas de expressão artística. Também neste tipo de manifestação é importante a presença do espectador, que faz desde o papel de um observador passivo até o de um participante ativo.

BRUCE NAUMAN, artista americano, tem como tema recorrente o corpo humano e afirma:

O verdadeiro artista é uma surpreendente fonte luminosa. (ibid, p 244)

Algumas das criações da *Body Art* foram realizadas de maneira dolorosa e extremamente perturbadora, principalmente no período compreendido entre a Guerra do Vietnã e o Caso Watergate. Essas ações, apoiadas por pensamentos contrários à política vigente, são, na maioria das vezes, de auto-mutilação e dor ritualizada. Podemos citar dentre estes artistas VITO ACCONCI, DENNIS OPPENHEIM, CHRIS BURDEN e MARINA ABRAMOVICI (figura 05).



Figuras 05  
Marina Abramovici – Bienal de Veneza  
[http://www.online.newschool.edu/iat97/Venice/FP/marrina\\_abram1.GIF](http://www.online.newschool.edu/iat97/Venice/FP/marrina_abram1.GIF)  
(Web – imagens – acesso 2006)

Ainda utilizando o corpo como suporte, a Ação Vienense, composta por quatro artistas performáticos austríacos, HERMANN NITSCH (figura 06), GÜNTER BRUS (figura 07), OTTO MUEHL (figura 08) e RUDOLF SCHWARZKOGLER (figura 09),

que trabalharam com questões mais matéricas do corpo e, em 1965, constituíram o "Wiener Aktionsgruppe" (Ação Vienense).

O grupo foi criado em reação ao expressionismo abstrato americano, utilizando seus corpos como suporte e material para a obra de arte e justificando seus trabalhos nas teorias de Freud, Jung e Reich.

Segundo AMY DEMPSEY,

Suas ações ritualísticas desafiavam as convenções éticas e sexuais, o que algumas vezes os levou a serem processados, como aconteceu em Londres em 1966, quando imagens de genitais masculinos foram projetadas na carcaça de um carneiro, enquanto o animal era destripado. (2002, p 295)



Figura 06  
Jesus, crucified  
<http://globalfire.tv/nj/graphs/kreuzpig.jpg>  
(Web – imagens – acesso 2006)



Günter Brus | Werkumkreisung

Figura 07  
Werkumkreisung  
[ebensolch.at/eb\\_04\\_03/images/eb\\_001\\_001\\_026.jpg](http://ebensolch.at/eb_04_03/images/eb_001_001_026.jpg)  
(Web – imagens – acesso 2006)



Figura 08  
6/64: Mama und Papa (Materialaktion Otto Mühl).  
[http://www.mitternachtskino.de/664\\_streifen.jpg](http://www.mitternachtskino.de/664_streifen.jpg)  
(Web – imagens – acesso 2006)



Figura 09  
2. Aktion  
<http://www.artnet.com/Galleries/Artists>  
(Web – imagens – acesso 2006)

A Ação Vienense levou ao extremo o corpo como suporte, cortando, mutilando, fragmentando, mas nem sempre o processo artístico se manifesta desta forma. O corpo também pode ser utilizado de uma maneira poética, como uma forma de reconstrução de um passado.

Seus integrantes partiram da pintura tradicional para usar o corpo humano como o meio central de expressão e suporte de sua arte, mas essa tendência geral tendeu a obscurecer as diferenças fundamentais entre suas ações.

O estilo subversivo dos acionistas culminaria na ação “Arte e Revolução”.

Em 7 de junho de 1968, GÜNTER BRUS, OTTO MUEHL, OSWALD WIENER, FRANZ KALTENBÄCK, OTMAR BAUER, HERBERT STUMPFL, ANASTAS E DIETER HAUPT invadiram uma das maiores salas de aula da

Universidade de Viena e, diante de trezentas pessoas, entre alunos, professores e, mais tarde, a polícia, masturbaram-se e fizeram provocações com excrementos. Em seguida, nus, cantaram o hino austríaco.

Fluxus, nome do grupo informal que tem como conceito básico que a própria vida pode ser vivenciada como arte. Para os artistas desse grupo sua primeira meta era o social ao invés da estética. Seu objetivo principal era aborrecer a burguesia através da arte e vida.

Os eventos do Fluxus têm uma aliança com a cultura popular, e seus artistas procuravam um novo tipo de cultura usando “mixed media” como formato de expressão. Eles não se limitavam a eventos, utilizavam também correspondências, postcards, rubber stamps, mail art etc.

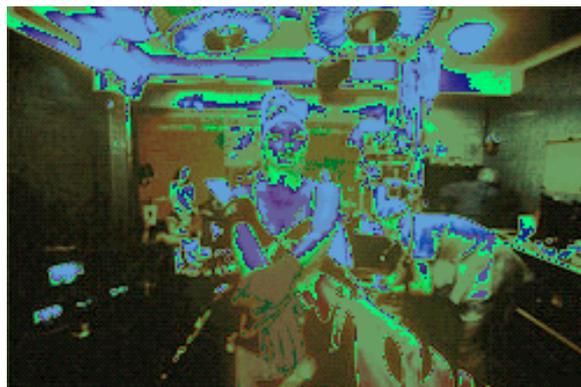
Os principais nomes relacionados com o Fluxus são MACIUNAS, BRECHT, ROBERT FILIOU, DICK HIGGINS, ALISON KNOWLES, YOKO ONO, NAM JUNE PAIK, DIETER ROTH, DANIEL SPOERRI, BEM VAUTIER, WOLF VOSTELL, ROBERT WATTS, EMMETT WILLIAMS E LA MONTE YOUNG.

A obra do Fluxus incorporava elementos socioculturais, e perpassava do absurdo ao mundano, ganhando muitas vezes ares violentos.

O processo de criação vivido por muitos artistas contemporâneos conta com a reverberação de marcas corporais. As pinturas, tatuagens, escarificações, mutilações, que na história da humanidade tinham caráter ritualístico, de alguma forma assumem novo aspecto quando pensadas no âmbito artístico.

O corpo tem sido objeto de interesse ao longo da história da Arte, seja como suporte, como presença ou ausência, o corpo fragmentado, representado e apresentado.

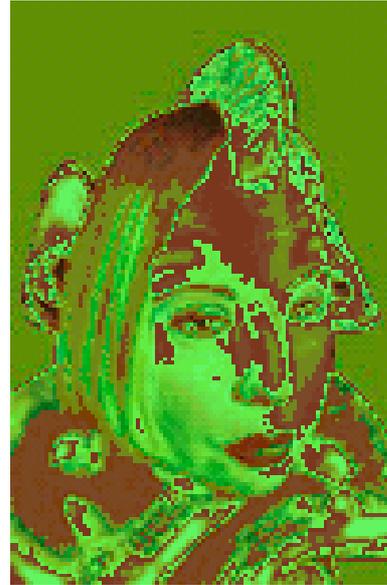
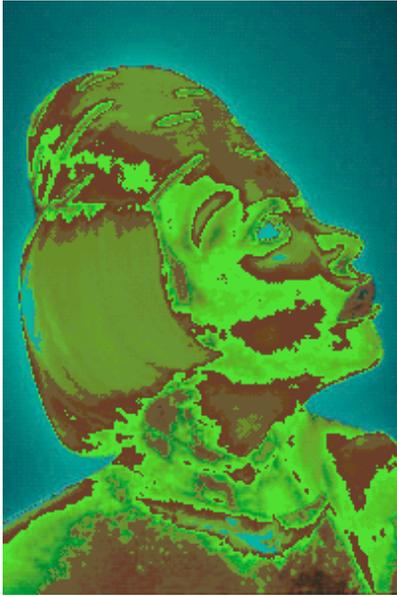
Podemos também citar o caso de Orlan, artista contemporânea americana que programa sua própria mutação mediante mudanças da imagem, trabalhando o corpo como *software*, metamorfoseando-se. A artista desvia os usos habituais da cirurgia estética (figura 10) estando sempre acordada durante as cirurgias que realiza, e transmite via *on-line* em seu *site* (figura 11).



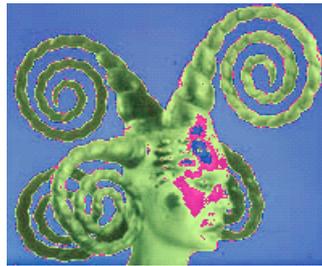
Figuras 10 e 11  
Orlan – durante cirurgia e vestida para seu “teatro de operações”.  
<http://www.orlan.net/>  
(Web – imagens – acesso 2005)

Artista multimídia, utiliza o vídeo, a fotografia digital, a cirurgia e faz de seu corpo o lugar de produção e exploração de suas intervenções artísticas, inspiradas na iconografia barroca, greco-latina e pré-colombiana. Sua obra choca-se com os conceitos clássicos da identidade, com os tabus vinculados aos mitos da feminilidade, à angústia da abertura do corpo, aos limites da arte dentro da complexidade dos modelos filosóficos, religiosos e psicanalíticos.

Usa a cirurgia de um modo muito diferente: em nome da arte, com os olhos bem abertos e em plena consciência durante a operação, seu corpo é conectado a diversos sistemas de transmissão interativa. Combinação de cibernética e biologia, este exercício de extremo risco responde a um grandioso programa de mutação que a artista efetua sobre seu próprio corpo no "teatro de operações". Seus filmes são baseados na evolução e na revolução de sua morfologia no decorrer de suas *performances* e são mostrados apenas pelo seu *site* na Internet.



Figuras 12,13 e 14  
Orlan e suas diversas transformações.  
<http://www.orlan.net/>.  
(Web – imagens – acesso 2005)



Figuras 15 e 16  
Orlan – preparando-se para cirurgia e sua face atual  
<http://www.orlan.net/>.  
(Web – imagens – acesso 2005)

Segundo BEATRIZ FERREIRA PIRES, *tudo pode se transformar*, já que o autor das transformações é o próprio dono de seu corpo, que faz dele o que bem entender, em busca de uma singularidade própria na sociedade em que vivemos com forte apelo ao visual.

Tudo se reduz a este princípio: o corpo é seu, joga com ele! Vejo que as pessoas têm uma necessidade desesperada destes ritos; eis porque renascem o piercing e a tatuagem. (2005, p101)

É desta maneira que ela introduz o criador do termo *modern primitives*, FAKIR MUSAFAR (figura 17), americano nascido em 1930, diretor e professor da única escola licenciada pela Califórnia a ministrar cursos de transformação corporal. Esse termo surgiu para indicar pessoas que colocam o seu corpo como centro de suas experiências.



Figura 17  
Fakir Musafar com 47 cm de cintura  
(PIRES, 2005, p 118)

Dentre os artistas brasileiros contemporâneos, SANDRA CINTO (figura 18) introduziu a fotografia na sua obra, apropriando-se de fotografias de seu

arquivo pessoal que funcionam como encenações. Para TADEU CHIARELLI, curador e crítico brasileiro, essas fotos podem ser divididas em dois blocos e em duas grandes tipologias:

Na primeira, Sandra posa solitária, em atitude de abandono simulando estar envolta no sono, antecâmara da morte. (...)

O corpo cindido, em ruínas, então, e de alguma maneira se recupera pela ação de Sandra(...) (2002, p 37)

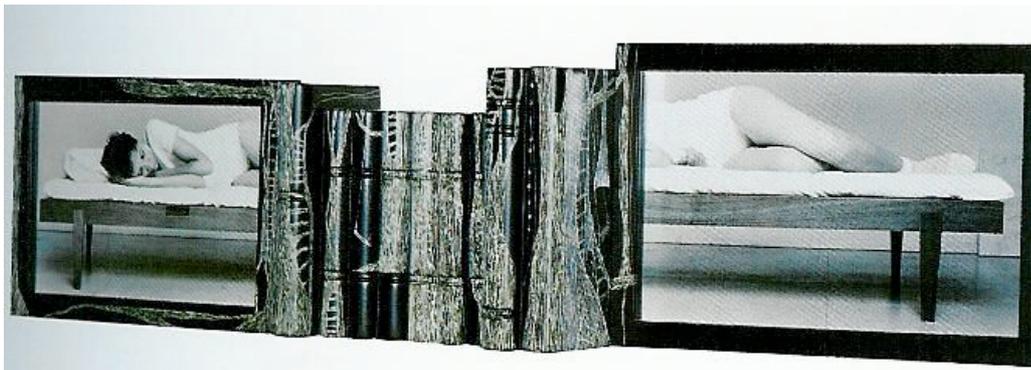


Figura 18  
Sem Título  
Fotografia e desenho sobre madeira  
1999  
(CHIARELLI, 2002, p 63)

SANDRA CINTO usa seu próprio corpo como suporte para suas obras, como podemos observar na figura 19, onde aparece fundindo-se à parede, confundindo o espectador, que busca compreender onde começa a obra e o que esta inserida nela.

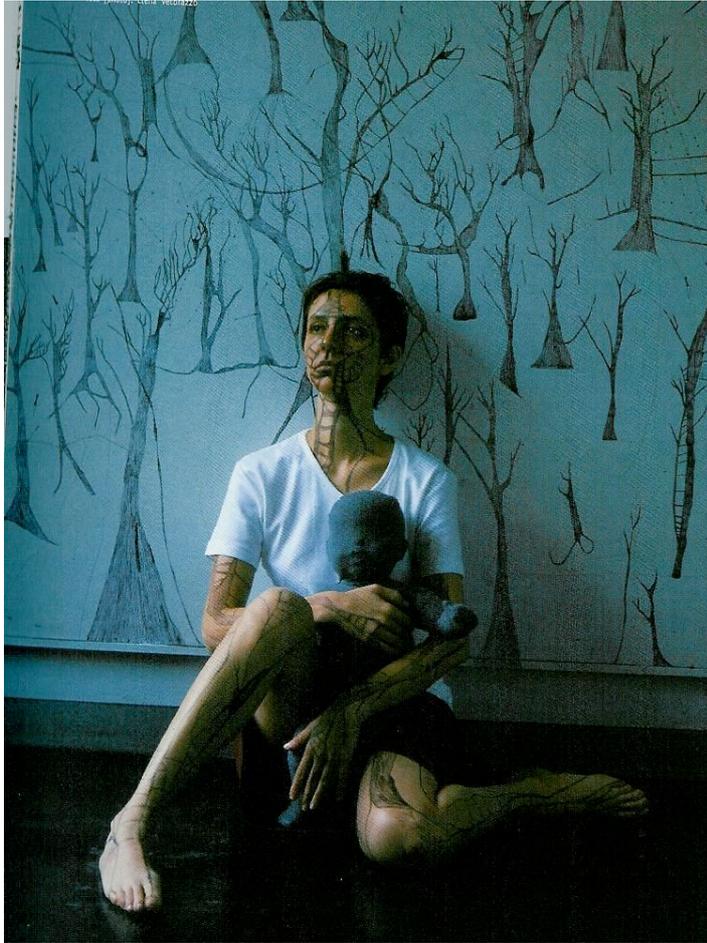


Figura 19  
Sem Título  
Instalação (detalhe)  
2001  
(CHIARELLI, 2002, p 81)

Já nesta segunda tipologia, ao qual Tadeu se refere, tem como referência as fotos da artista sempre acompanhada de um menino ou boneco.

Em algumas, Sandra Cinto, com o corpo desenhado, aparece como a mãe que embala e protege o garoto – representações muito claras, tanto das maternidades e/ou pietás presentes na história da arte (onde o corpo do menino-deus se iguala ao cadáver do homem-deus) (2002, p38)

Outra artista contemporânea brasileira que se utiliza do corpo como suporte é LIA CHAIA (figura 20). Jovem expoente, a artista toma seu próprio corpo como território de investigação.



Figura 20  
Coluna  
[http://fotosite.terra.com.br/novo\\_futuro/portfoli\\_o\\_pop.php?id=291](http://fotosite.terra.com.br/novo_futuro/portfoli_o_pop.php?id=291)  
(Web – imagens – acesso 2006)

Em 2002, a artista apresentou um vídeo (figura 21) onde desenha linhas sobre o seu próprio corpo até acabar a carga de uma caneta esferográfica.



Figura 21  
Desenho - Corpo  
[http://www.calendarlive.com/galleriesandmuseums/cl-galleries\\_idrwp6kf-cp\\_2\\_1851599.photo](http://www.calendarlive.com/galleriesandmuseums/cl-galleries_idrwp6kf-cp_2_1851599.photo)  
(Web – imagens – acesso 2006)

É interessante notar como os artistas que utilizam o corpo como suporte, de uma maneira geral, apropriaram-se de técnicas e hábitos milenares, de decoração do corpo, tais como pintura, tatuagem, escarificação, mutilação, e outras transformações que o corpo sofre por meio de rituais ou ações culturais.

Diante de toda a história da humanidade, em seus aspectos socioculturais, antropológicos e econômicos, tem-se visto e observado como vários povos, antigos, modernos ou contemporâneos, têm-se comportado em relação ao próprio corpo. Corpos que recebem deliberada, acidental ou casualmente marcas temporárias ou permanentes; que são, por isso, modificados ou até mesmo transformados em realidades quase descaracterizadas de seus estados originais, seja para atender a alguma ansiedade existencial, a buscas de uma idealização de beleza cultural, a uma profunda relação com o sagrado e suas formas de manifestação, seja simplesmente para cumprir um destino histórico traçado pelas vicissitudes da vida.

Tribos indígenas, em qualquer parte do mundo, são as que mais têm usado o corpo como suporte para tais marcas, sejam elas temporárias (pintura com tinta lavável, argila e pigmentos, para alguma ocasião especial, como a

guerra, por exemplo) ou permanentes (tatuagens, cicatrizes e mutilações). Algumas vezes as razões para a pintura corporal são simplesmente estéticas; em outras circunstâncias, adquirem um aspecto religioso, ritualístico, constituindo um processo de códigos visuais e simbólicos.

Ao analisar o caráter da pintura corporal temporária, observa-se ainda ao longo da história, a busca por cosméticos que enaltecem e embelezam o ser humano. Com isso, homens e mulheres têm-se dedicado ao uso e ao processo de fabricação e aperfeiçoamento de cosméticos, seja para se embelezarem ou apenas para passarem a impressão de uma vida saudável.

Os primeiros testemunhos da utilização dessa técnica remontam ao antigo Egito. Os faraós tinham nas perucas coloridas formas de distinção social e consideravam a maquiagem dos olhos ponto de destaque fundamental para evitar olhar diretamente para Rá, o deus Sol. As misturas de metais pesados davam o tom esverdeado que impregnavam e protegiam as pálpebras dos nobres (figura 22).

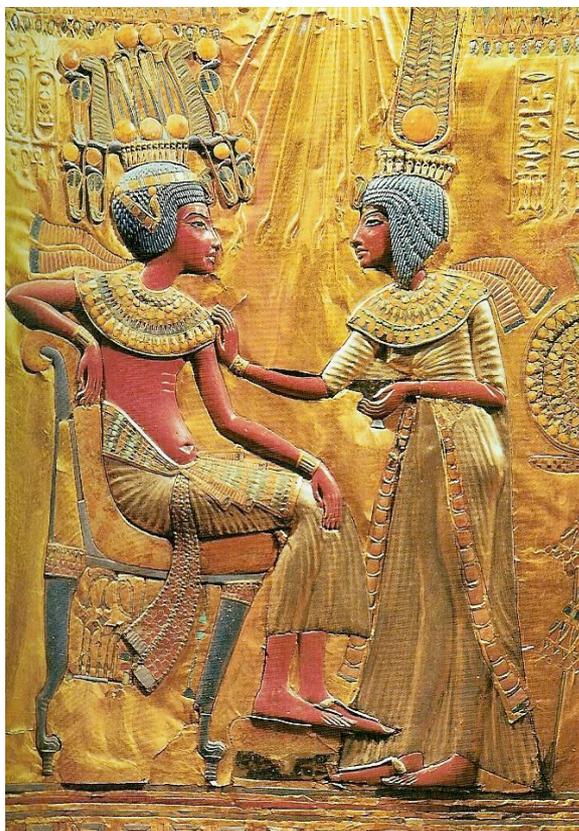


Figura 22

Tutankhamon e sua esposa, c. 1330 a.C.  
Detalhe de talha dourada e pintada  
proveniente do trono encontrado em  
seu túmulo. Museu Egípcio, Cairo.

(GOMBRICH, 1999, p 69)

Pomadas, bálsamos, pós e tintas para cabelo também têm sido usados desde os tempos mais remotos. Muitos cosméticos são originários da Ásia, mas seus ingredientes e usos são mais relacionados no Egito, onde em antigos túmulos de múmias, foram encontrados jarros com *Kohl* (tinta para os olhos) e aplicadores.

As mulheres gregas usavam lápis de carvão e bastões vermelhos de *alkanet*, uma espécie de planta, e cobriam suas faces com pós que geralmente continham componentes perigosos para a saúde. A beleza era um ingrediente essencial para se alcançar um bom cargo na Roma Imperial, especialmente giz para o rosto e um rouge chamado *fucus*. Aquilo que hoje a ciência mostra como particularmente nocivo à saúde era então tido como extremamente salutar.

Muitos cosméticos sobreviveram à Idade Média, e as Cruzadas trouxeram para a Europa raras essências de óleos e perfumes do Oriente. Durante a Renascença, os cosméticos - geralmente grafite branco, para dar um tom de alvo, e enxofre de mercúrio vermelho, usado como pigmento para corar as bochechas, eram tidos como sinônimo de saúde e foram amplamente utilizados com muita extravagância.

Para os homens ocidentais modernos, os cuidados com a beleza foram particularmente afetados em razão da seriedade que se fazia necessária nos períodos compreendidos entre as duas Grandes Guerras. A partir de então, homens que se preocupavam com sua aparência, com sua beleza, eram considerados afeminados.

Hoje, pode-se afirmar que os homens têm uma maior preocupação com sua beleza e vaidade. Novos termos são cunhados para definir este novo estilo de vida, tais como metrosexual, que é aquele adota o uso de cremes e produtos de beleza e mais recentemente, übersexual, ou seja, um pouco mais rude, porém que se preocupa com sua aparência ao ponto de manter seu cabelo no cabeleireiro. Über é um prefixo alemão que quer dizer "super". O homem do futuro é uma espécie de super-homem. O "übersexual" é mais atraente, não apenas fisicamente, mas também mais dinâmico, confiante,

masculino, estiloso e comprometido com a qualidade em todas as áreas da sua vida.

A vestimenta, que sempre refletiu o momento vivido, vai então ditar os costumes da cosmética. ROBERT BRAIN diz que,

“Neste século, talvez devido à imagem austera trazida por causa das duas Grandes Guerras, os homens têm evitado os cuidados com a beleza, (...) enquanto no século XIX os cosméticos femininos eram “subversivos”, os homens usavam pós, tintas e pomadas.” (1983, p44).

Portanto, mesmo contrariando os mais conservadores, os cosméticos vêm sendo desenvolvidos, gerando uma das maiores indústrias mundiais, mesclando poder e sedução para mulheres e homens contemporâneos.

Porém, nem todas as marcas são tão temporárias, voláteis, efêmeras como a pintura corporal. Por ser uma marca indelével e permanente, a tatuagem, por exemplo, só pode ser removida deixando uma cicatriz ou se for feita uma outra por cima da anterior, criando assim uma marca ainda mais forte.

A tatuagem é amplamente utilizada em várias partes do mundo. Entre japoneses, polinésios, celtas e muitos outros povos, encontram-se diversas manifestações que utilizam esta marca corporal. Apesar de os desenhos e suas simbologias diferirem amplamente, sua técnica em geral não varia muito, consistindo basicamente de punções na pele, com agulhas ou instrumentos afiados impregnados de tinta, que geralmente é preta e obtida do carbono, da ferrugem, do carvão vegetal ou do nanquim.

Na Nova Zelândia, a técnica de tatuagem é chamada Moko, e como toda tatuagem da Polinésia, denota um nível, uma camada, ou seja, um *status* social. Um rosto tatuado era como uma assinatura pessoal, e os Maoris acreditavam que suas personalidades estavam impressas nestas marcas faciais.

No Japão feudal, as tatuagens eram usadas como forma de punição, tornando-se sinônimo de criminalidade. Para o japonês, muito preocupado com sua posição na sociedade, ser tatuado era pior do que a morte. Mais tarde, na Era Tokugawa, época de intensa repressão, ser criminoso se tornou sinônimo de resistência. Graças a este acontecimento social, a tatuagem foi popularizada naquela cultura. Foi nessa época que surgiu a Yakuza, a máfia japonesa, cujos membros têm os corpos todos pintados em sinal de lealdade e sacrifício à organização e simbolizando sua oposição ao regime (figura 23).

Na época vitoriana, era tabu pintar o rosto, mesmo assim tem-se conhecimento de que muitas mulheres tatuavam os lábios de vermelho e as pálpebras de um tom mais escuro porém sem jamais poder mencionar a palavra tatuagem.

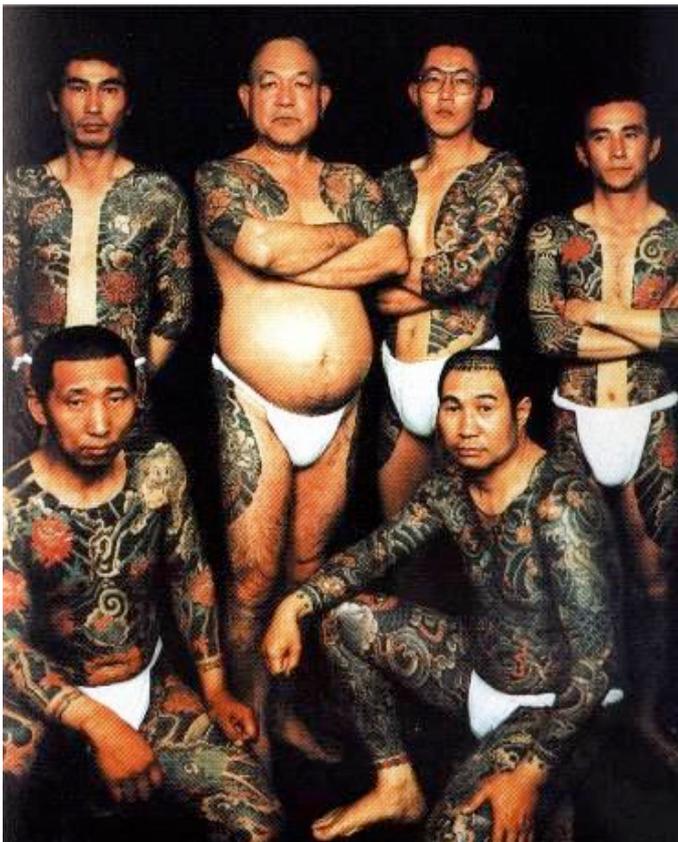


Figura 23  
Japoneses tatuados  
(Web – imagens – acesso 2005)

Em diversas tribos, a tatuagem designa um *status* social, um rito de passagem. Em alguns lugares, quanto mais tatuado for o indivíduo, mais

poderoso ele deve ser. Na sociedade moderna, a tatuagem já foi associada à criminalidade e ao homossexualismo, na contemporaneidade remete a modismos que perpassam todas as camadas sociais e a grande maioria das civilizações contemporâneas. Mas, para atingir tamanha disseminação, foi preciso todo um histórico de quebra de tabus que por muito tempo predominaram em sociedades do Oriente ou do Ocidente: as pessoas tatuadas eram malvistas, sendo até consideradas criminosas e julgadas por tal ato. A partir da década de 1970, na Califórnia, houve uma demanda grande por parte dos surfistas e dos jovens em geral, contribuindo para eliminar ou, no mínimo, amenizar o estigma ligado a essa prática.

A tatuagem também foi utilizada como forma de registro e de identificação dos prisioneiros dos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. Era feita no braço esquerdo de cada prisioneiro e, como toda tatuagem, não podia ser removida (figura 24): impregnou-se não somente na carne, mas também na alma de cada um que vivenciou tal experiência.



Figura 24

Tatuagem de número de identificação de prisioneiro

(GUTTERMAN, SHALEV, 2005, p 232)

TADEUSZ BOROWSKI, um interno do campo Auschwitz - Birkenau durante a Segunda Guerra, deixou seu testemunho dizendo: “Quem quer que entre neste lugar não removerá nada daqui, nem mesmo suas cinzas” (GUTTERMANN, SHALEV, 2005, p232). Porém, aqueles que conseguiram sair de lá com vida levaram consigo marcas eternas na memória.

Aprofundando-se nas marcas indelévels, encontram-se pessoas que têm seus corpos escafiados, ou seja, que se utilizam da técnica de fazer cicatrizes para deixá-las evidenciadas, seja em forma de quelóides ou inserindo objetos por dentro da pele para levantá-la e dar volume e textura. Já que na pele negra a tatuagem não produz o efeito desejado, pode-se encontrar esta técnica principalmente entre os povos africanos. Trata-se de uma técnica exercida com certa violência e que causa marcas profundas no corpo (figura 25).

O processo geralmente é feito através de um gancho que levanta a pele, e depois, escorregando uma pequena lâmina na pele já levantada, produzem-se cicatrizes protuberantes ou feitas através de cauterizações, cortando-se a pele com um objeto afiado e esfregando-se cinzas ou argila nos ferimentos para acentuar as escafições.

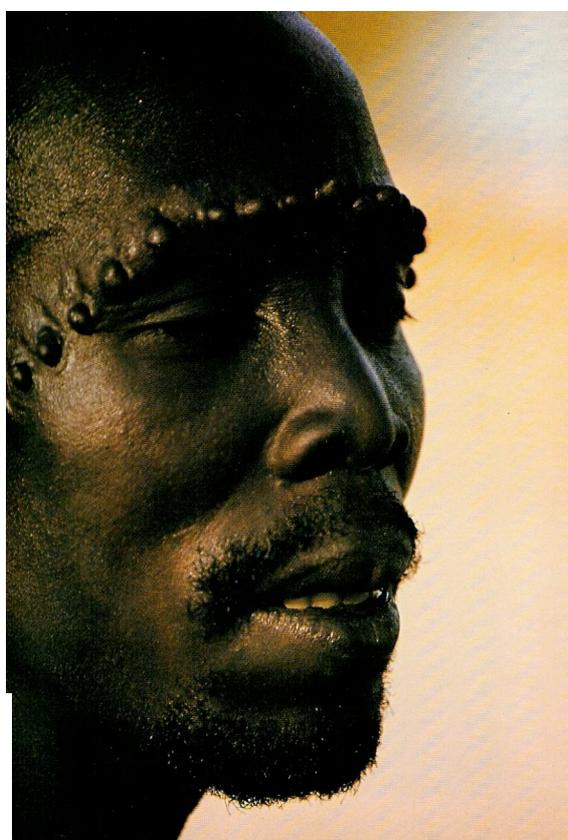


Figura 25

Processo de escafição em membro de tribo africana.

(BRAIN, 1983)

No entanto, mesmo que no mundo Ocidental vêm-se estas manifestações como bizarras, primitivas e chocantes, sabe-se que as cicatrizes, na maioria das vezes, são provocadas para causar admiração e respeito em meio a esses grupos humanos. As escarificações são, portanto, indícios utilizados por determinados povos para estabelecer valores e *status* sociais, para marcar ritos de passagem e fertilidade feminina, para demonstrar um ato de coragem (figuras 26 e 27).



Figuras 26 e 27

Escarificações faciais em tribos africanas.

(BRAIN, 1983)

Em Nuba, na África, as crianças recebem cicatrizes em suas faces após a puberdade com a intenção de alcançar o ideal de beleza individual, além de se acreditar que os cortes acima dos olhos melhorariam a visão e, nas têmporas, curariam as dores de cabeça, sendo, portanto, utilizados para a técnica medicinal além de estética corporal.

Observa-se, na sociedade moderna, o processo de escarificação como forma de modificar o corpo. Esses indícios são metáforas visuais escolhidas também por grupos contemporâneos e apresentados em encontros nos quais se enaltecem as transformações obtidas por meio de tatuagens, escarificações (figura 28) e mutilações corporais.



Figura 28

Processo de escarificação em jovem contemporâneo.

(Web – imagens – acesso 2005)

De um modo geral, as cicatrizes tendem a ser encaradas com admiração e respeito. Entre jogadores de futebol americano, é comum que suas cicatrizes sejam ostentadas com orgulho. Algumas gangues e criminosos induzem essas cicatrizes para que o observador, através desses indícios, consiga valorar o nível de sua coragem e valentia. Essas marcas estão atreladas à dor, que por sua vez exercem fascínio e poder sobre o espectador. Seu limiar de dor e coragem está intimamente ligado ao seu código visual.

Não se devem esquecer as cicatrizes obtidas ainda como forma de autoflagelo, geralmente encontradas nos corpos de pessoas que, por algum transtorno psicológico, cortam-se com lâminas ou outro instrumento afiado. Há uma obsessão pela dor, pelo sangue, pelas cicatrizes obtidas.

Apesar de ser tão comumente ligadas ao sucesso, ao poder e simplesmente à estética, as escarificações tribais podem, ainda, determinar o rebaixamento de uma pessoa, e assim tal pessoa terá que conviver com suas marcas negativas até o fim de seus dias, carregando o pesado fardo de tê-las expostas, traços visíveis a todos os outros membros da comunidade.

São diversos os motivos pelos quais membros de uma determinada comunidade passam pelo processo de mutilação, mas, na maioria das vezes, a mutilação vem acompanhada de um processo religioso, ritualístico. Pode-se dizer que tais rituais assumem a função de agrupar pessoas com a mesma “identidade”, no caso, religiosa. A idade inicial para tais incisões varia de acordo com as tribos e seus códigos, mas tem-se conhecimento de determinados povos que iniciam seus ritos logo após o nascimento.

Pode-se citar aqui um ritual do judaísmo que estabelece o oitavo dia de vida do bebê, a menos que este não se encontre em estado de saúde adequado, para ser realizada a circuncisão (em hebraico *Brit Milá*). A circuncisão é o rito da remoção, por meios cirúrgicos, do prepúcio do pênis, a fim de descobrir a glândula. Assim como é descrito na passagem bíblica: “E circuncidou Abraão a Isaac seu filho, da idade de oito dias, conforme Deus lhe ordenara” (GEN – 20:21).

A circuncisão não tem significado sacramental, porém é um símbolo, indelevelmente marcado sobre a carne, da aliança eterna que Deus fez com o patriarca Abraão, “o primeiro judeu”, e através dele com todos os seus descendentes. Essa aliança consiste exatamente na marca física, feita pela circuncisão, a entrega do filho pela mãe, para se tornar um descendente direto de Abraão e assim dar continuidade ao povo judeu. Ao circuncidar um bebê judeu, a comunidade se reúne, ou seja, todos seus iguais, os também circuncidados, e assim será por todas as gerações. O pênis é marcado para sempre, deixando uma marca em todos os homens judeus.

O Zohar, a escritura medieval dos cabalistas, formula o seu significado relativo da seguinte maneira: “O Senhor da Aliança é Deus, o Livro da Aliança é a Torah, o filho da Aliança é o circuncidado” (AUSUBEL, 1989, p169).

Vale lembrar o que escreveu YIFTAH PELED, artista contemporâneo nascido em Israel e morando atualmente em Porto Alegre, a respeito do Brit Milá :

“Acontece que as palavras milá, que é a pele do pênis retirada na circuncisão, e Milá, que significa ‘palavra’, são próximas em hebraico: na fala elas têm a mesma pronúncia : Milá. Brit seria o pacto. O significado de Brit Milá poderia ser interpretado também como pacto da palavra e, concluindo logicamente, a retirada da palavra/pele.”

(HERKENHOFF, 2000, p79)

YIFTAH questiona se a palavra *milá* é algo limitador, que é retirado para chegar ao pacto e dar continuidade ao enredo judaico.

A circuncisão já foi considerada como crime capital, como na época do imperador romano Adriano, por volta do ano 135 da era cristã. Foi hostilizada e ridicularizada por gregos, romanos ou cristãos, principalmente por ser a circuncisão o símbolo mais poderoso e visível que marcava a identidade judaica (AUSUBEL, 1989, p169).

Entretanto, apesar de ser apenas no prepúcio, essa prática não deixa de ser uma forma de mutilação. Durante a Antigüidade, ela ofendia o ideal grego de perfeição do corpo humano. A nudez pública era aceita na sociedade grega, pois cada corpo era considerado uma obra de arte. Os atletas olímpicos gregos competiam completamente despidos. Para os gregos, a circuncisão era a mutilação de uma obra de arte. Mas não somente os judeus praticam a circuncisão, como se pode observar na *Enciclopédia Judaica*:

“Os coptas da Etiópia, descendentes de uma seita cristã primitiva, e os vários milhões de maometanos que seguem a lei do Islã e que preservaram esse rito de seus primitivos ancestrais árabes, também praticam a circuncisão até os dias de hoje.” (AUSUBEL, 1989, p168)

É interessante lembrar que os coptas formaram uma das primeiras seitas cristãs e, portanto, conservaram muitos dos aspectos religiosos e tradições judaicas.

A marca invisível (a aliança feita entre D'us e Abraão), no caso da tradição da circuncisão (figuras 29 e 30), teve sua ação formalizada, transitando ao visível, marcando diretamente e para todo o sempre a carne, transpondo uma mensagem de uma forma gráfica para outra, fazendo notar sua transitoriedade. Ao ordenar uma forma de mutilação ao povo judeu, D'us impôs uma marca visível que perduraria para todas as futuras gerações.



Figuras 29 e 30  
Instrumentos usados no Brit Milá.  
Cerimônia de Brit Milá.  
(Web – imagens – acesso 2005)

Dentre os mais variados povos e sociedades, podem-se encontrar os mais diversos tipos de mutilação, porém não há regras preestabelecidas, e esta prática também atinge as mulheres. A clitorectomia, tal como é usada no Oriente, da Índia ao Marrocos, e em outros países africanos que têm a religião muçulmana em sua maioria, traduz-se na extirpação do clitóris, dos pequenos lábios e parte dos grandes lábios, deixando apenas um pequeno orifício para urinar. Com esta deformação, acreditam que simbolicamente estão promovendo a purificação, limpeza e fertilidade.

Durante o ritual de clitorectomia, uma mulher mais velha e experiente extirpa os genitais da menina com uma lâmina e aplica ovo cru e henna verde para cicatrização e cura. (figuras 31 e 32) A menina tem suas pernas amarradas para que esta cura seja mais rápida, podendo assim permanecer por até quarenta dias. Esta menina é declarada mulher a partir deste momento e, portanto, apta a casar e procriar. Durante o tempo de cicatrização, ela será tratada como uma noiva ou uma parturiente.

No Oriente, essa mutilação é aceita pela maioria das pessoas, inclusive pelas próprias mulheres, que rejeitam aquelas que não se submetem a esse processo. Além da estética, já que as mulheres muçulmanas depilam seus pêlos púbicos antes do casamento por considerarem que a vagina deformada é sexualmente atraente - a clitorectomia foi também extensamente utilizada para impedir estupros e gravidez indesejada, já que, pela religião muçulmana, a mulher é considerada fraca, passiva e incapaz de controlar seus impulsos sexuais. Assim, como uma maneira de controlar as mulheres, esse ritual de mutilação, foi estabelecido através de leis religiosas.



Figuras 31 e 32

Ritual de mutilação feminina.

(Web – imagens – acesso 2005)

Na China, os pés das moças foram amplamente conhecidos pelo nome de pés de Lótus, referência à flor, já que os pés ficavam pequenos, pois na infância as meninas tinham seus pés enfaixados para diminuir de tamanho, deixando apenas o dedão com seu tamanho natural para proporcionar equilíbrio (figura 33).

Nem todas as chinesas eram submetidas a esta deformidade. Esta prática era muito comum entre as nobres e concubinas, principalmente por causar um andar considerado sensual, já que o equilíbrio era muito difícil e, portanto, precisavam andar muito lentamente para não caírem.



Figura 33

Concubina chinesa com pés de Lótus.

(Web – imagens – acesso 2005)

Tal tradição teve início no final da dinastia dos Cinco Períodos (por volta do século X). Naquela época, as meninas tinham que enrolar os pés, caso contrário, quando em idade de casamento, nenhum homem se uniria a elas. Os tamanhos dos pés, então, influenciariam a vida inteira. Para fazer os pés de Lótus, lavavam-se os pés, faziam-se as unhas, colocava-se a pomada de

alume e enfaixavam-se os pés com ataduras com cerca de dez centímetros de largura e de três a quatro metros de comprimento.

Na atualidade, pode-se observar o comportamento de alguns grupos contemporâneos, dentre eles pessoas que desejam modificar seu corpo além de todos os limites (figura 34).



Figura 34

Mutilações deliberadas como cultura da modificação do corpo.

(Web – imagens – acesso 2005)

Deve-se entender esta propensão a deformar o corpo como uma prática universal. Atualmente, no mundo ocidental observam-se amostras de escarificações, mutilações, enfim, transformações realizadas por jovens que

desejam modificar sua aparência, além das tatuagens e *piercings*. Acredita-se que esta transformação esteja atrelada a uma busca máxima, extremada individualização da identidade. Para expor estas aberrações, há um encontro que se chama ModCon, organizado no Canadá, onde pessoas de todas as partes do mundo unem-se para mostrar como conseguem transformar o seu próprio corpo e, assim, talvez, encontrar aqueles com os quais se identificam.



Figuras 35 e 36

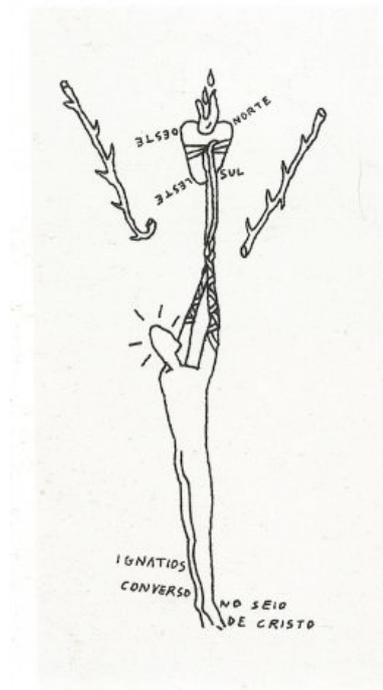
ModCon – transformações corporais através de mutilações, tatuagens, escarificações, etc.

(Web – imagens – acesso 2005)

São pessoas comuns, que se agrupam em torno do bizarro, da escolha de um código visual diferenciado, assumindo marcas indelévels, indicando um caráter único à sua aparência física (figuras 35 e 36).

Expondo assim algumas das transformações as quais o corpo pode ser submetido – pintura, tatuagens, ecarificações, mutilações – que na história da humanidade tiveram um caráter ritualístico, de alguma forma elas assumem novo aspecto quando buscamos entender os artistas que utilizam o corpo como suporte na obra de arte.

## A REPRESENTAÇÃO DO CORPO NA OBRA DE ARTE



“Não era sem uma certa razão que eu acreditava que este corpo (o qual, por algum direito particular, eu chamava de meu) me pertencia mais adequada e intimamente que um outro. Pois, com efeito, jamais poderia estar separado dele como de outros corpos; sentia nele e por ele todos os meus apetites e afeições.”

Descartes

A representação do corpo na pintura esteve sempre presente desde muito cedo na história da arte, mas, para manter um foco mais específico, decidiu-se eleger alguns artistas contemporâneos que representam o corpo na obra de arte, utilizando tecidos e bordados - como LEONILSON, BENÉ FONTELES E ROSANA PALAZYAN - a fim de fazer um paralelo com o trabalho da pesquisadora.

Primeiramente, LEONILSON, artista contemporâneo brasileiro (figura 39) que fez parte da geração 80. Tendo sido vitimado pela Aids, teve uma curta carreira, porém brilhante.

Seus bordados (figura 40) traziam temáticas como a incomunicabilidade, a doença e a solidão, pois sua obra esteve sempre carregada de significados autobiográficos.



Figura 39  
"Sua montanha interior protetora", 1989  
<http://www2.uol.com.br/leonilson/galeria21.htm>  
(Web – Imagens – acesso 2006)

A palavra e o texto na obra de LEONILSON estiveram presentes desde os trabalhos iniciais e integram-se às imagens, transformando-se nos próprios desenhos ou pinturas. Em entrevista à crítica de arte LISETTE LAGNADO, LEONILSON revelou que a palavra começou a fazer parte de suas obras por

estar apaixonado, não saber o que fazer e não querer ficar escrevendo nos cadernos.

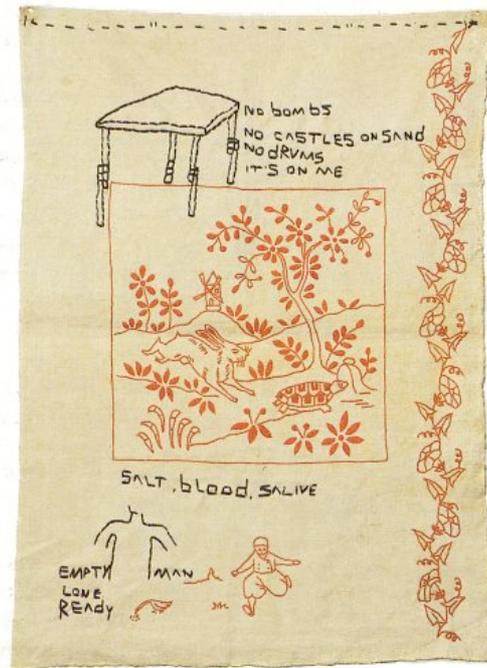


Figura 40  
"Empty Man", 1991  
<http://www2.uol.com.br/leonilson/>  
(Web – Imagens – acesso 2006)

Segundo LISETTE LAGNADO, em texto de 1997 “Para Quem Não Comprou a Verdade”,

O bordado é também, por excelência, o ardil inventado por Penélope para adiar o reconhecimento da morte de Ulisses, que seria consumado uma vez que ela aceitasse um dos pretendentes.

(<http://www2.uol.com.br/leonilson/>)

LEONILSON teve uma incursão no mundo da moda e isto se reflete no modo como ele escolhe os materiais que trabalha, tais como os tecidos, os bordados e as pedrarias. Aclamado por suas pinturas de forte colorido e

grandes formatos, LEONILSON foi, exímio desenhista, lançando mão de espaços reduzidos e de uma economia de traços e de cores. O artista exerceu esta atividade de forma constante, mas o mercado não demonstrava interesse pela produção sobre papel.

O artista recorria diversas vezes a símbolos que viriam a caracterizar a sua linguagem, tais como pedras, vulcões, montanhas, instrumentos musicais, o fogo e a cruz, órgãos, água, espiral e pontos cardeais. Esses símbolos somariam-se ao uso da palavra (em composições de valor gráfico e poético) (figura 41), tornando único o universo de LEONILSON.

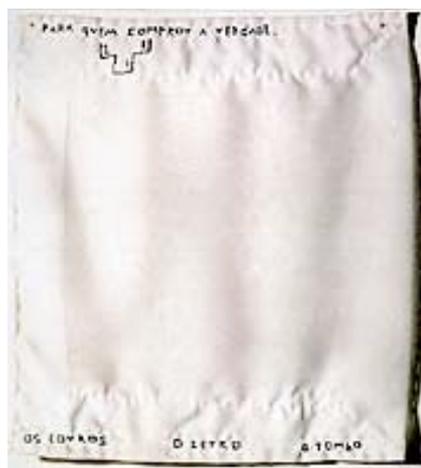


Figura 41  
"Para quem comprou a verdade", 1991  
<http://www.britocimino.com.br/port/acervo/leonilson/pict/leonilson-bx.jpg>  
(Web – Imagens – acesso 2006)

O artista converteu o suporte da tela em tecido, o desenho em bordado e a costura numa referência a seu pai e a seu modo de subsistência, que era vender tecidos.

Em seguida, passamos a outro artista que representa o corpo na obra de arte e trabalha com bordados e tecidos, BENÉ FONTELES, artista contemporâneo brasileiro que apresentou exposição em 2004, na Estação Pinacoteca de São Paulo. Na ocasião, grandes tecidos de linho cobriam parte da parede, mas, bem centralizado, via-se um corpo que foi desenhado e bordado sobre o tecido. (figura 42)

Jornalista, editor de arte e poeta, começou a desenvolver suas obras misturando a tecnologia com o artesanal. Ele transita nas mais diversas linguagens sem limitações das tendências formalistas.

Segundo WAGNER BARJA, curador e artista plástico, cada obra ou ação de BENÉ FONTELES:

(...) presenteia-se pela crudeza primitiva de materialidade neoconstrutiva, que assume um grande arco mediador de evocações do sublime e agrega no discurso crítico e político as questões do sagrado. (BARJA, 2004, p11)



Figura 42  
(Catálogo, 2004, p 37)

Fonteles recolhe objetos do cotidiano e os transforma em obras de arte, transitando entre várias linguagens e ganhando uma aura de energia, pois assim como ele próprio diz:

Minha humilde função de artífice e artesão da realidade visível / invisível requer, no ofício, perguntar à matéria o que ela quer ser e não só lhe impor uma forma estética e um significado conceitual (FONTELES, 2004, p 32)

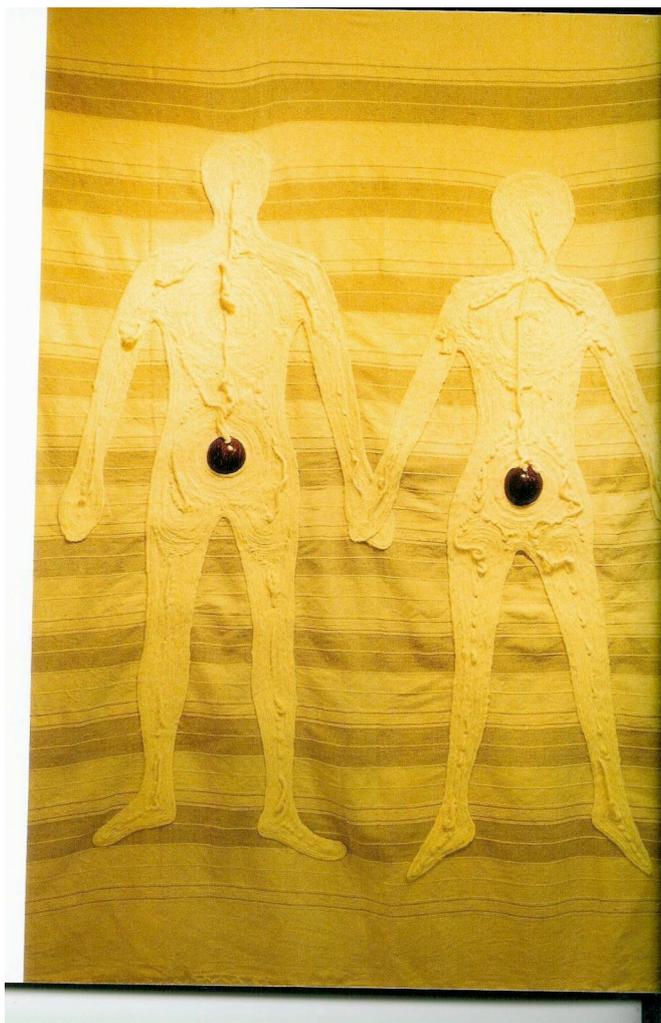


Figura 43  
(Catálogo, 2004, p 42)

Finalmente, a artista contemporânea ROSANA PALAZYAN, brasileira, apresenta obras em que, segundo HELOISA BUARQUE DE HOLANDA,

Vê-se uma refuncionalização do público e do privado através do bordado feminino. Leio as marcas de sua mãe, avó, bisavó, de várias gerações de mulheres com suas histórias e cicatrizes na série de histórias de violências sobre lenços, fronhas e fragmentos de roupas.

(HOLANDA, 2004, p 77)



Figura 44

J • M – 1997

Bordado sobre travesseiro  
(Catálogo, 2004, p 55)

ROSANA remete o espectador a formas e imagens conhecidas, imagens religiosas, violência, inocência, mas utiliza o seu repertório pessoal trágico e desloca a morte de seu irmão, seu luto, para sua obra (figura 44).

A ausência do corpo / vida é sentida no sudário, na mortalha bordada pela artista.

Não somente ROSANA, como também LEONILSON, sofreram extrema influência da exposição da obra de ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO, no Parque Lage, em 1989. Interno da Colônia Psiquiátrica Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, BISPO DO ROSÁRIO reorganizou seu universo bordando, amarrando, expondo em vitrines diversos objetos do cotidiano, bem como catalogando outros objetos por ordem específica e única que somente ele poderia entender.

BISPO DO ROSÁRIO apontou-lhes o potencial da agulha e linha para a formação da imagem e para conferir espessura de sentido ao imaginário. Sem hiato, PALAZYAN e LEONILSON são contemporâneos entre si no recurso ao bordado.

(HERKENHOFF, 2004, p 11)



Figura 45  
Rosana Palazyan - Mãe e Filho  
1996  
Bordado sobre lençol de bebê  
(Catálogo, 2004, p 60)

Além de preservar técnicas familiares, PALAZYAN converte ao seu espaço pictórico toda a tradição armênia, de onde provém sua família por ambos os lados.

A artista sempre ouviu da avó materna relatos sobre as tragédias sofridas por parte daquele povo, incluindo seus parentes. A avó era uma excelente professora de bordado, técnica que tentou ensinar à neta sem êxito, pois a artista o considerava “ofício de mulheres do passado”. Segundo ela própria, para fazer os seus bordados, precisou construir um caminho seu, como se estivesse pintando ou desenhando.

ROSANA PALAZYAN sofreu uma perda irrecuperável em 1992, com a morte de seu único irmão, vítima de bala perdida. A partir de então relaciona

as vítimas de violência com o sacrifício eucarístico,  
com projetos sublimantes da dor e da perda.

(HERKENHOFF, 2004, p 11)

Importante salientar que o processo artístico da pesquisadora tem relação direta com tais artistas e técnicas, seus desenhos de corpo estão presentes tanto na pesquisa com lençóis, como veremos no capítulo 4, quanto nos objetos / caixas.

CAPÍTULO 3

**O INVÓLUCRO COMO METÁFORA  
DO CORPO NA OBRA DE ARTE**



“O teu corpo, meu filho, é o veículo de tua vivência.  
Não o impeça de florir por nada. Cuide dele como você cuida do teu carro.  
Toda a tua riqueza interior vai suá-lo, sujá-lo e até sangrá-lo.  
Quando ele estiver gasto externamente você mesmo estará mais inteiriço e completo  
interiormente.  
Você o despirá um dia como a crisálida deixa o casulo.  
Ai de você se neste momento você é ainda o início não elaborado, pois aí, você vai  
saber que esteve permanentemente morto em vida.”

Lygia Clark

Este capítulo visa estudar alguns artistas, tais como EVA HESSE, LYGIA CLARK, SHIRLEY PAES LEME E NUNO RAMOS, que utilizam o invólucro como metáfora do corpo.

As marcas do corpo, toda a carga interior ou exterior que ele recebe por toda a vida, não precisam necessariamente estar literalmente figuradas na obra de arte. Podem aparecer metaforicamente, poeticamente.

EVA HESSE, artista alemã naturalizada americana, foi uma das primeiras a usar o invólucro como metáfora do corpo no seu processo artístico.

Suas primeiras obras tridimensionais possuíam certa característica antropomórfica, remetendo a órgãos sexuais masculinos e femininos. Apresentavam questões relativas simultaneamente ao peso e à leveza, ao masculino e ao feminino. HESSE utilizava materiais industriais e seguia uma tendência minimalista, porém apresentando sempre uma dualidade, uma reflexão entre o ausente e o presente, o vazio e o cheio.

A artista trabalhava obsessivamente à mão em seu estúdio, construindo obras provenientes de um repertório introspectivo, pessoal.

Apropriando-se e transformando a história da arte, HESSE criou com sua obra, apesar de ter vindo a falecer tão cedo, um espaço no mundo artístico, tanto para si própria, quanto para as artistas mulheres que a sucederam.

O quadrado torna-se a estrutura escultórica, um receptáculo para o corpo, o corpo dela própria, em camadas pessoais e associativas (figura 47).



Figura 47  
Acessão II  
<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/images/enuhhesmit06r.jpg>  
(Web – Imagens – acesso 2006)

Esta caixa perfurada de metal rígido, fabricada industrialmente sob encomenda, serviu de matriz dentro da qual HESSE cortou e enfiou em cordões mais de 30.000 tubos plásticos, moles e flexíveis, uma mistura caótica de "cerdas" parecidas com cabelo, tornando-a um receptáculo, um corpo "feminino", que acolhe, que transforma, assim como o útero.

Apesar do elemento frio (o metal), esta caixa torna-se essencialmente acolhedora, já que o material utilizado no espaço interior traz uma tocabilidade, uma sensação de espaço / lugar já conhecido.

Segundo MARY JANE JACOB, curadora da XXIV Bienal de São Paulo,

A arte de Eva Hesse é a arte do corpo: a forma  
feminina exterior, sua própria psique interior.  
Trata-se de uma absorção deliberada no eu:

consumir o eu para encontrar a identidade -  
não no sentido cultural dos anos 90, mas de  
modo profundamente pessoal - para então  
materializá-la em forma de arte.

(<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/pnuhhesmit02a.htm>)

Assim como LOUISE BOURGEOIS, HESSE revolucionou a arte ao revelar o eu interior em esculturas sensuais e sexuais (figura 48), que tinham o corpo, ou parte dele, como referência.



Figura 48  
One Room

[www.oneroom.org/sculptors/hesse.html](http://www.oneroom.org/sculptors/hesse.html)  
(Web – Imagens – acesso 2006)

Como nas construções sensuais de esculturas-corpo de LYGIA CLARK, HESSE começou por romper com o plano pictórico para ocupar o espaço.

As investigações com o corpo levaram a artista brasileira LYGIA CLARK (figura 49) a *problematizar as categorias tradicionais de “pintura” e “escultura”*,

segundo SUELY ROLNIK, curadora de recente exposição sobre a artista. (Catálogo, 2006, p09).

A partir de meados da década de 60, prefere a poética do corpo, apresentando proposições sensoriais. A partir de 1968, LYGIA passou a refletir sobre estas questões, integrando o público com a obra de modo sensório, em trabalhos como “A Casa é o Corpo”.



Figura 49  
Fotografia de Ferreira Gullar e Lygia Clark na  
II Exposição do Grupo Frente, 1955.  
<http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo3/frente/clark/index.html>  
(Web – Imagens – acesso 2006)

Trata-se de uma instalação, onde a artista reproduz um trabalho de parto. Com um grande espaço, como uma casa, uma entrada escura e apertada, o espectador passa por balões que estão colocados até o teto, sem que possa ver a luz.

Há uma saída, com bolinhas como aquelas encontradas em piscinas de bolinhas infantis, mas antes deve se passar por todas as “entranhas” do espaço, trocam-se sensações, tocam-se com outros espectadores e, ao sair, sente-se um grande alívio, um respiro.

LYGIA conta como aconteceu sua incursão nas pesquisas com o corpo:

Certa vez enchi de ar um saco plástico e sobre ele coloquei uma pedra. Em seguida, sem a menor preocupação, distraidamente, comecei a apalpá-la. A pedrinha começou a subir e a descer com a pressão que eu fazia. Percebi que aquilo era uma coisa viva. Era um corpo. (CLARK, em FABBRINI, 1994, p 107)

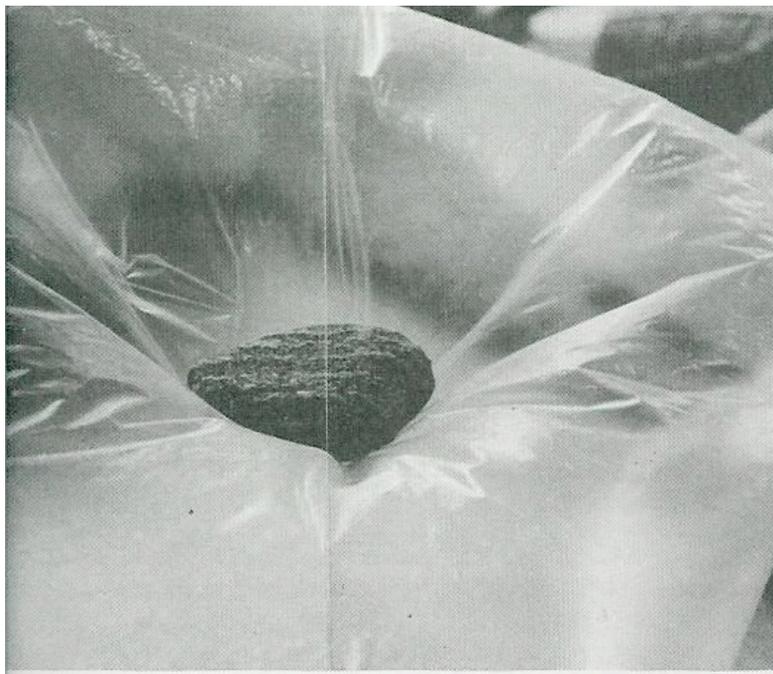


Figura 50  
Nostalgia do Corpo, Respire Comigo, 1966  
(FABBRINI, 1994, p 107)

Outros artistas também fazem esta relação do corpo / invólucro, como a brasileira contemporânea SHIRLEY PAES LEME.

A artista constrói seu mundo poético baseada no mundo real que um dia já viveu, apoiada por suas lembranças e memórias.

Tendo nascido e sido criada em meio a fazendas, mata, com objetos típicos desses ambientes, os galhos, a fumaça, o fogo a fascinam.

Nos anos 90, produz uma série de caixas (figuras 51 e 52) que contêm galhos, milimetricamente organizados, que nem sempre é possível ver o interior total da caixa, mas sabemos de alguma maneira que os galhos lá estão. Caixas que contêm, caixas abrigos.



Figura 51  
Sem Título  
Ferro e madeira  
1996/98  
(Valu Oria, 1998, p.15)

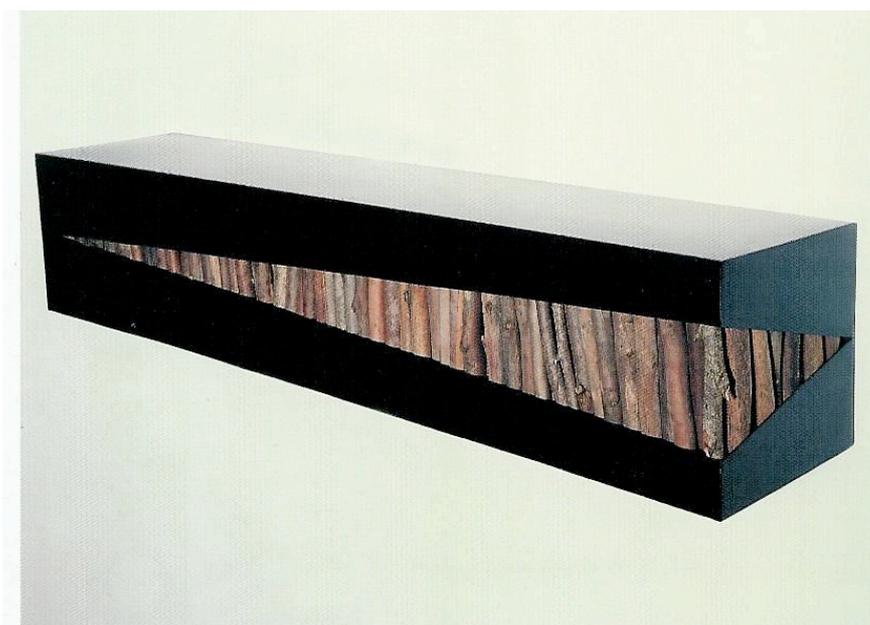


Figura 52  
Sem Título  
Ferro e madeira  
1998  
(Valu Oria, 1998, p.14)

Em maio de 1999, PAES LEME escreveu um memorial poético que aqui será transcrito, de forma que possamos perceber a metáfora de suas caixas.

“A forma-conteúdo. A caixa. O abrigo.

A caixa símbolo do corpo materno - recebe, transforma, cria algo novo.

Protege, encerra e separa do mundo aquilo que é precioso.

Refere-se aos quatro elementos –

às quatro estações, aos quatro estágios da vida do homem,

aos quatro pontos cardeais – fonte de ordem e estabilidade do mundo.

Firmeza e estabilidade.

É abrigo e é origem. A raiz metafísica do ser

- como construímos nosso espaço?

- como povoamos nossos sonhos?

O espaço do homem é o espaço divino.

É o paraíso que sempre tentamos encontrar.

Mas ele só vai existir na nossa memória,

pois como paraíso será sempre um mundo perdido.

Um mundo ideal!

Ideal como a esfera, que é a terra

Ideal como o cubo, que é puro.

Esses cubos são nossos sonhos,

Nossos desejos e talvez nosso devir.

São como os espaços do criador aqui na terra,

ou pelo menos, o espaço do homem que um dia acreditou

que era criador!

O galho é o símbolo e o instrumento da música cósmica,

O intérprete da música das esferas.

É a sabedoria.

O galho é o que preenche o vazio

é conhecimento

é o que muda o mundo.

São parecidos mas não são iguais.

Dele surge o fogo. A chama é a alma do fogo.

A chama acentua o prazer de ver algo além do sempre visto.

A cinza é o símbolo da purificação dos elementos através do fogo.

Os heróis gêmeos de Popol-Vuh transformam-se em cinzas antes de ressuscitar como o pássaro Fênix.

A cinza é usada como elemento de proteção à germinação

de qualquer semente se propagará simbolizando o eterno retorno.

A fumaça não pode ser apreendida pelas nossas mãos;

ela é etérea, escapa entre os dedos.

É também um certo vapor que é sublime,

que escapa do ser que acaba de respirar,

como uma leve presença de vida.

Simboliza para os alquimistas a saída da lama do corpo.

É como reter o não retido.

É como cristalizar o que quer se esvair.

A madeira transformada no fogo nos dá a chama da vida que libera de si a fumaça. A fumaça é o claro e o escuro do ser. A fumaça é a alma tendo corpo.

O que foi vivido se refará com uma nova germinação, levando a um novo ciclo de vida.”

É nítida a apreensão de suas marcas pessoais, e a caixa abrigo, símbolo do corpo materno. A caixa que recebe, cria, e transforma.

Caixa corpo, mãe, fecunda.

O que dizer então das caixas apresentadas por NUNO RAMOS, artista brasileiro contemporâneo que propõe criar, recriar, transformar e promover reflexões. NUNO RAMOS, assim como PAES LEME, traz a morte como transformação. A morte que recria, que escapa e transforma.

Com imensas caixas produzidas a partir de diversos materiais (figuras 53 e 54), tais como madeira, mármore, areia comprimida, vidro, asfalto, bem como interior com óleo queimado, vaselina, NUNO nos remete diretamente a dialética vida e morte.

Traz em objetos acachapantes imagens por nós muito conhecidas. A forma por ele utilizada, *elevada a sua potência máxima, distinto ao exercer sua absoluta presença*, incomoda, transtorna, estorva. (VENÂNCIO, 2004, p. 103)

Os elementos usados por NUNO são de importância extrema, já que também remetem ao nosso imaginário da morte. Mármore do túmulo, madeira do caixão e em seu interior, materiais que apodrecem e se transformam.

Quem quer saber hoje da parafina, do breu, da areia,  
disso que tem cara de indústria velha, caduca, suja?

Dessas coisas que têm pouca estabilidade e  
se transformam de modo tão lento, desagradável e  
imprevisto; o que era líquido, endureceu, secou, estabilizou,  
assim ficou, nem vivo, nem morto – coisas e também gente.

(2004, p103)



Figura 53  
Choro Negro  
Mármore, breu, resistência elétrica  
2004  
(CCCB, 2004, p.121)



Figura 54  
Manorá Preto  
Vaselina, cinzas, granito polido  
1999  
(CCCB, 2004, p.67)

Corpos como invólucros. Morte, vida, acolhimento. Neste sentido, o processo artístico da pesquisadora se encaminhou, trazendo propostas relacionadas com estes artistas e suas técnicas.

**DESENVOLVIMENTO DO PROJETO INDIVIDUAL**



Eu já fui transparente. Às vezes, quando deixo de trabalhar, fico transparente de novo. Mas normalmente sou cheio de cores.

Bispo do Rosário

O processo criativo tem sido analisado por muitos artistas e críticos. A visão de cada um difere do outro, mas deve-se concordar que a maioria deles credita à construção do percurso o caráter biográfico do artista, ou seja, de suas marcas pessoais.

Segundo EHRENZWEIG, o processo criativo pode ser detonado por um motivo fértil ou por um feliz acidente. O motivo fértil, assim como ele denomina, “tem muitas vezes algo incompleto e vago em volta de sua estrutura” (1969). Mesmo que esteticamente não tenha um resultado satisfatório momentâneo, é ele que vai dar mais substância, mais corpo no futuro. A primeira grande tarefa para o processo criativo de um artista é encontrar um bom “problema”. A partir daí, índices devem apontar detalhes para formulação do processo de criação. Aquilo que era vago e incompleto começa então a se formalizar.

No meu caso<sup>2</sup>, que ora se apresenta, o processo criativo passa, muitas vezes, pelo meu arquivo pessoal, buscando na memória traços únicos que se vinculem à minha identidade. Em meu estofo, trago a experiência de muitos anos como estilista, o que faz com que eu pesquise constantemente materiais usados em confecções, mais a costura e o bordado.

Além disso, há um resgate pessoal da religião judaica, sendo eu mesma responsável pela busca, já que em minha infância pouca importância era atribuída por minha família ao judaísmo. Por ser uma religião carregada de simbologias, tiro partido de diversos objetos, como no caso das caixas.

Penso na poesia de ANTÔNIO CÍCERO “Guardar”, que segue:

---

<sup>2</sup> N.A. – Neste capítulo, por se tratar de um discurso pessoal, tomei a liberdade de usar a primeira pessoa do singular.

“Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.  
Em cofre não se guarda coisa alguma.  
Em cofre perde-se a coisa à vista.  
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la,  
isto é, iluminá-la, ou por ela ser iluminado.  
Guardar uma coisa é vigiá-la,  
isto é, fazer vigília por ela,  
isto é, velar por ela,  
isto é, estar acordado por ela,  
isto é, estar por ela ou ser por ela....”

ANTÔNIO CÍCERO

1996

Ao discorrer sobre a minha produção plástica, em especial sobre as caixas por mim apresentadas, trago uma referência ao corpo, com tudo o que ele carrega em seu interior, o corpo feminino, sua sensualidade, suas funções. Essas caixas, assim como o corpo, guardam, mantêm, estão com seus conteúdos visíveis ao espectador, pois “guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la”, “guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la...” (CÍCERO, 1996).

Digo guardar no sentido de cuidar. Quando você cuida, está também velando para que não se perca nunca. Não se perder na mortalidade, quer dizer, passar o conhecimento adquirido às outras pessoas, não manter para si. Na religião judaica, há diversas maneiras de se transmitir o conhecimento adquirido. Através da escrita, razão pela qual, os judeus nunca abandonaram a leitura e a escrita, mesmo na Idade Média, quando isso só era permitido à Igreja, ou através da tradição oral, que deveria originalmente ser passada de boca em boca.

As caixas objetos que servem para guardar. Em 2000 apareceu em meu percurso, pela primeira vez, um objeto intitulado Livro Caixa (figura 56). Por ser pertinente à minha produção atual, podemos analisar suas primeiras características.



Figura 56  
Livro Caixa - 2000  
Papel foto, madeira, objetos, desenhos  
34X34X8 cm  
(Arquivo Pessoal)

Neste livro, pequenos objetos apareciam, ainda com excesso de material, mas como embriões para projetos futuros. O processo para criar as caixas seguintes aconteceu no fim de 2003, quando elas apareciam já mais “limpas” em sua execução, porém com as chamadas marcas de vida. Todas contêm em seu interior algo que remete à infância, às memórias, enfim, à vida. Para a realização deste projeto, passei a utilizar a mão-de-obra de um marceneiro profissional, já que fazia questão de encaixes perfeitos nas bordas das caixas e limpeza na execução.

Em minha produção artística atual, venho trabalhando com caixas que metaforicamente simbolizam o próprio corpo. Quando escanco visualmente o conteúdo de minhas caixas, quero que o espectador saiba o que se passa “lá dentro”. É uma maneira de transmitir o “conteúdo”, ou seja, o conhecimento que carrego, que também me foi passado.

Para a confecção destas caixas, utilizei a madeira, como também poderia ter-me utilizado de outra matéria qualquer. Porém quis que o espectador visse uma caixa de madeira feita por mãos de marceneiro, modificada de seu aspecto natural, industrializada. Mesmo que existam outros

tipos de caixas industrializadas, a madeira ainda carrega o aspecto orgânico, o que não ocorreria com o plástico ou metal, além de ser uma matéria “quente”, o contrário das outras citadas.

Fica implícito nesta confecção o aspecto relevante do *homo faber*, ou seja, aquele que pode fabricar e produzir algo. Ora, se podemos fabricar, podemos fabricar não só objetos, como também conhecimento. E é deste conhecimento (idéias, cultura, valores, conceitos) que falo ao inserir material visível aos olhos nas caixas de madeira.

Penso que, ao relacionar as caixas com o corpo humano, estou dizendo que o corpo humano também é “fabricado”, tanto o seu interior como o seu exterior. Nós não morremos como nascemos. Ganhamos, além do conhecimento, dos costumes, da ética, dos valores, ou seja, aquilo que formará nosso “interior”, um verniz externo, a formatação que seguirá uma religião, como por exemplo a circuncisão dos bebês judeus, uma moda, tomando como base os piercings e tatuagens (figuras 57, 58 e 59) ou mesmo uma cultura, atualmente as cirurgias plásticas (figura 60), lipos e musculações, no culto ao corpo.

Quantas não são as marcas exteriores adquiridas que irão formar a nossa “caixa externa”? E quantas não serão passadas, buscadas, transmitidas, imitadas para que este “interior” que formamos seja a nossa marca?



Figuras 57, 58 e 59  
Tatuagens  
(Arquivo pessoal)



Figura 60  
Cirurgia Plástica  
(Arquivo pessoal)

Durante nossa vida, adquirimos marcas que acompanham nosso corpo sem pedir licença: são marcas indesejadas, de nascença ou defeitos físicos. Geralmente, elas são indelévels e vêm acompanhadas de processos nem sempre resolvidos na esfera sensorial.

No ano de 2004, fui submetida a duas cirurgias consecutivas, das quais a primeira foi muito esperada e programada, uma cirurgia plástica, ironicamente, cicatrizes que entraram em meu corpo por mim consentidas.

A segunda, porém, veio sem aviso. Após vários anos de acompanhamento médico, precisei tirar um quadrante do seio direito (figura 61). Era necessário fazer uma biópsia, pela constatação de nódulos no quadrante inferior interno. Durante a cirurgia, várias camadas de tecido do seio foram retiradas para que se fizesse um anátomo patológico preciso, levando com isso à extirpação do quadrante inteiro. Na época das cirurgias, então, fiz uma “romaria” entre mastologista, ginecologista e oncologista para decidir o que seria feito. Díficeis decisões. Operar novamente e retirar todo o seio para a colocação de uma prótese? Tomar um novo medicamento como forma de experimentação? Ou apenas acompanhar a cada seis meses?

A marca no espírito, na minha alma, tornou-se mais forte que a marca da carne, pois decidi que aquilo seria *apenas* uma pequena cicatriz que me acompanharia para me lembrar de outros valores da vida.

Lembrar que tenho muitas outras coisas para realizar. Então percebi que essas marcas, as cicatrizes aparentes, não são mais fortes do que aquelas que trago internamente, e minha pesquisa retornou novamente para a questão dos símbolos religiosos. Pode parecer presunçoso, mas esta atitude fez com que o nível do meu B Rhadis<sup>3</sup> diminuísse um grau, e recentemente fui liberada para acompanhamento anual.

---

<sup>3</sup> B Rhadis – escala utilizada de 1 a 5 para medir o grau de nódulos e tumores no seio.



Figura 61  
Marcação pré-cirúrgica para retirada de nódulos  
(Arquivo pessoal)

Essas cicatrizes que fazem parte do invólucro da minha alma, ou seja, do meu corpo, começaram a tomar forma nos meus trabalhos. Apareceram primeiramente nos lençóis e em seguida nas caixas.

As fitas vermelhas que aparecem em meu trabalho metaforicamente fazem uma referência ao sangue, fluido vital. Importante salientar que, para mim, o sangue nada tem de mórbido, ao contrário, pois sendo meu pai um médico, sempre estive em contato com hospitais, doenças e assim, creio na vitalidade de tal componente.

Apresento materiais com boa tocabilidade, tais como a pelúcia e o veludo, porém, tenho dado ênfase ao veludo vermelho, tecido que, por si só, já traz um amontoado de significados, mas, em meu entendimento, em meu imaginário pessoal, remete à memória (figura 63) de jóias de família, de pessoas que não estão mais entre nós e mesclando a memória da própria família, compondo com objetos deixados pela minha avó, que seriam descartados por não terem mais nenhuma utilidade, a não ser, de fato, a lembrança em si (figura 62).

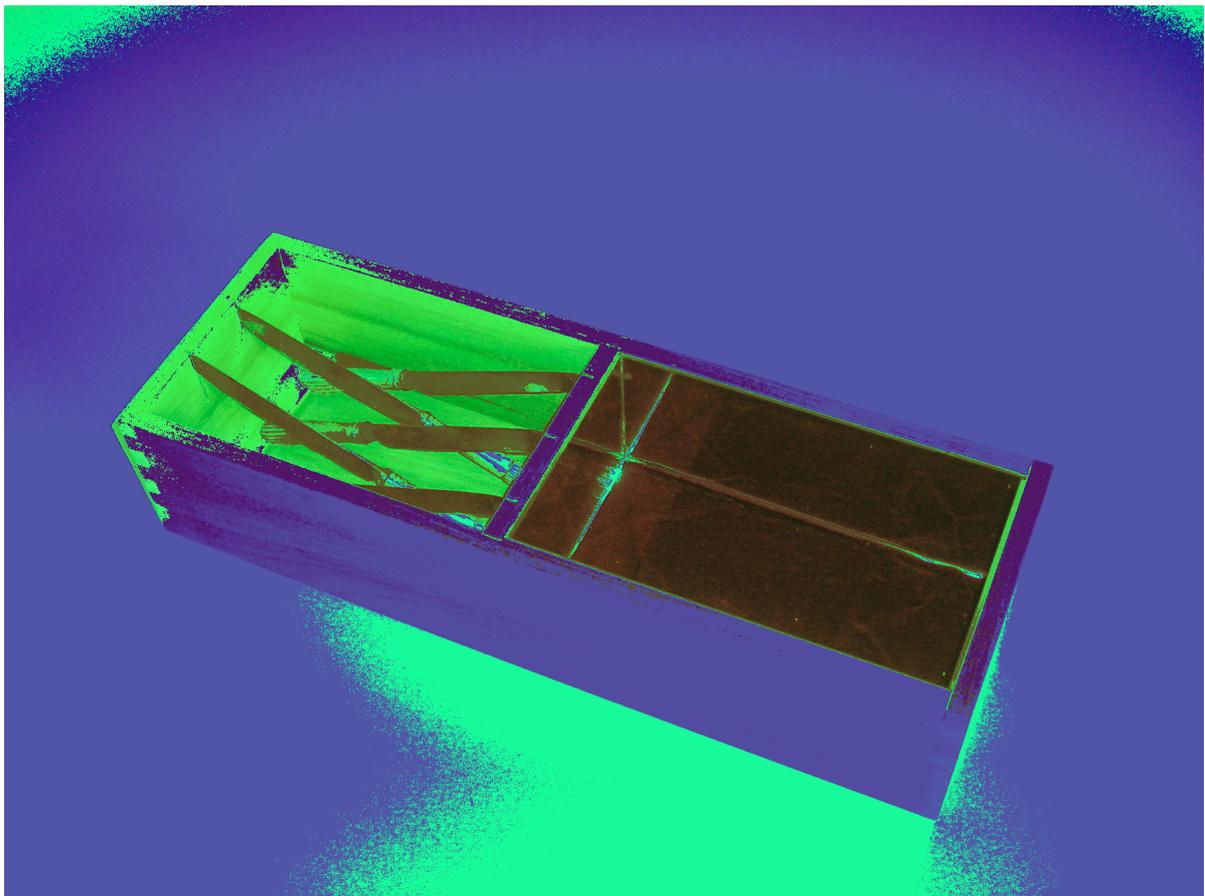


Figura 60  
Enxoval - 2003  
Madeira, espelho, veludo e facas  
50X20X15 cm  
(Arquivo pessoal)

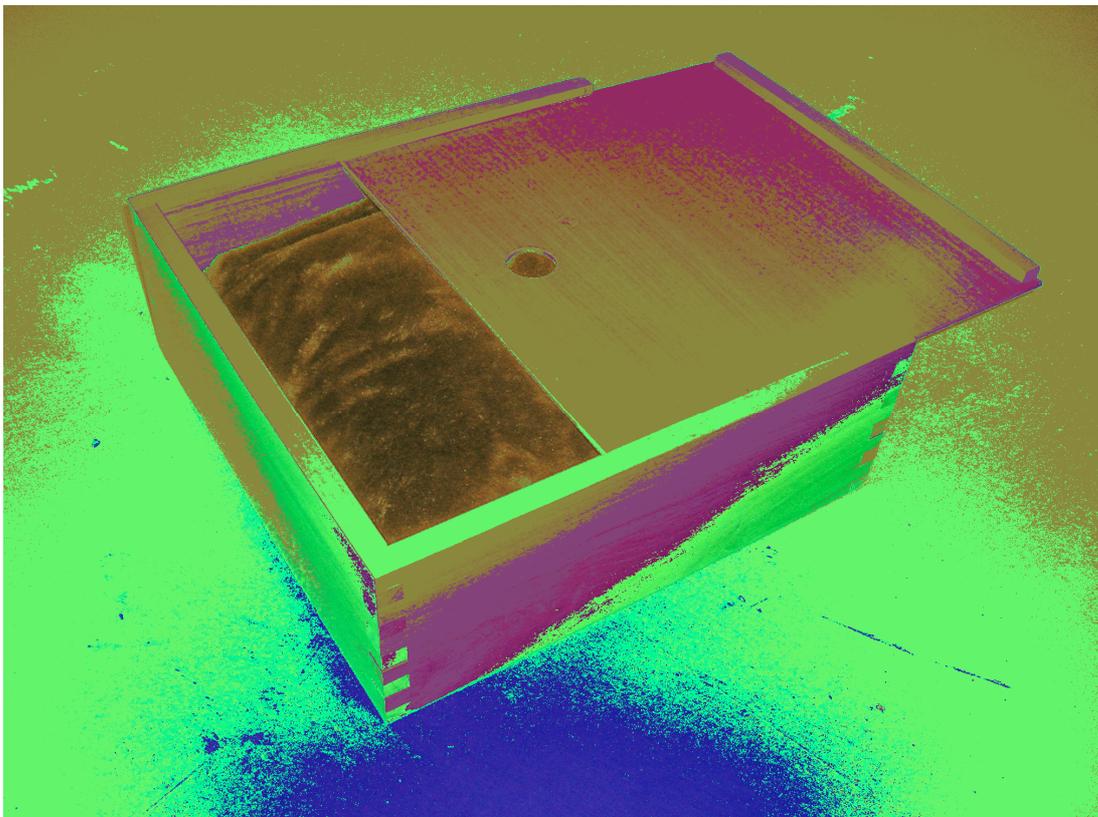


Figura 63  
Estojo - 2003  
Madeira, pêlo sintético  
40X40X15 cm  
(Arquivo pessoal)

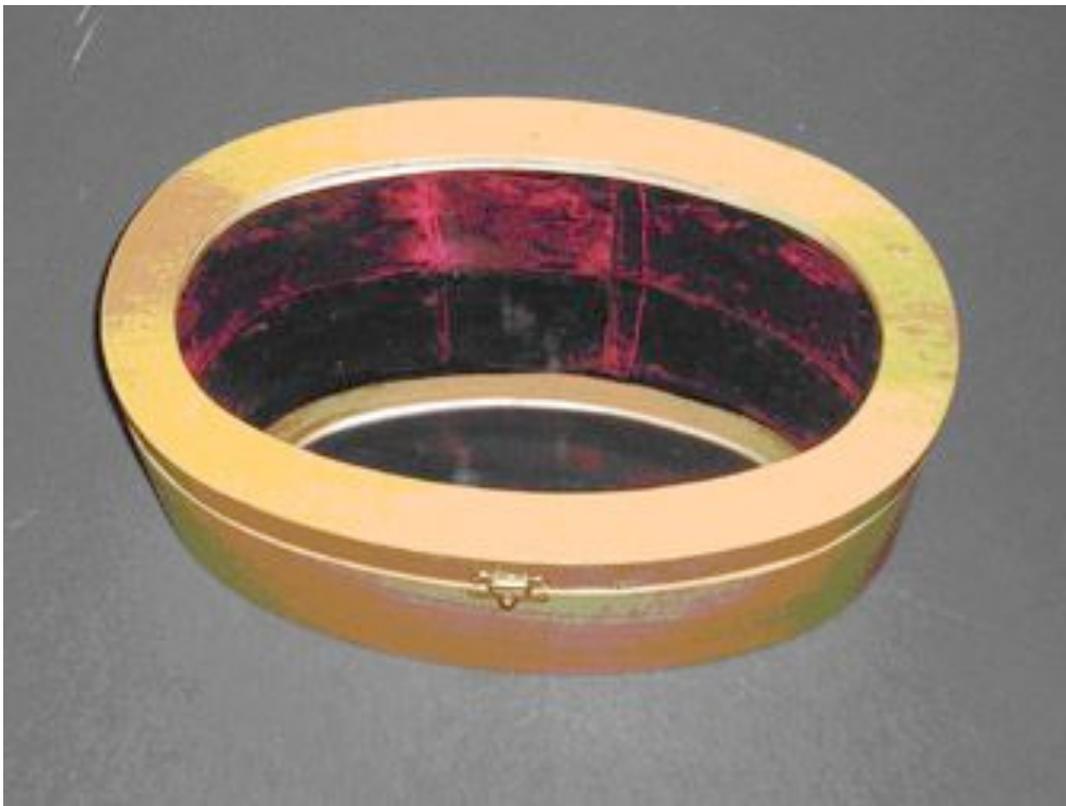


Figura 64  
Camafeu - 2003  
Madeira, vidro espelho e veludo  
40X30X20 cm  
(Arquivo pessoal)



Figura 65  
Gota - 2003  
Madeira, vidro e fitas de cetim  
30X20X15 cm  
(Arquivo pessoal)

Em 2004, a caixa Gota (figura 65), que antes se apresentava sozinha, integrou-se a uma janela, fazendo então parte de uma instalação, na Labor III, exposição realizada em São Paulo, numa antiga fábrica que hoje se encontra abandonada (figura 66), e passou a se chamar Derme e Urdume, em uma referência à tessitura dos corpos, das vidas.

Por estar abandonada há tanto tempo, janelas e portas estão destruídas, não há vidros, e de todas as pessoas que um dia estiveram presentes, restam apenas vestígios, marcas das vidas um dia vividas.

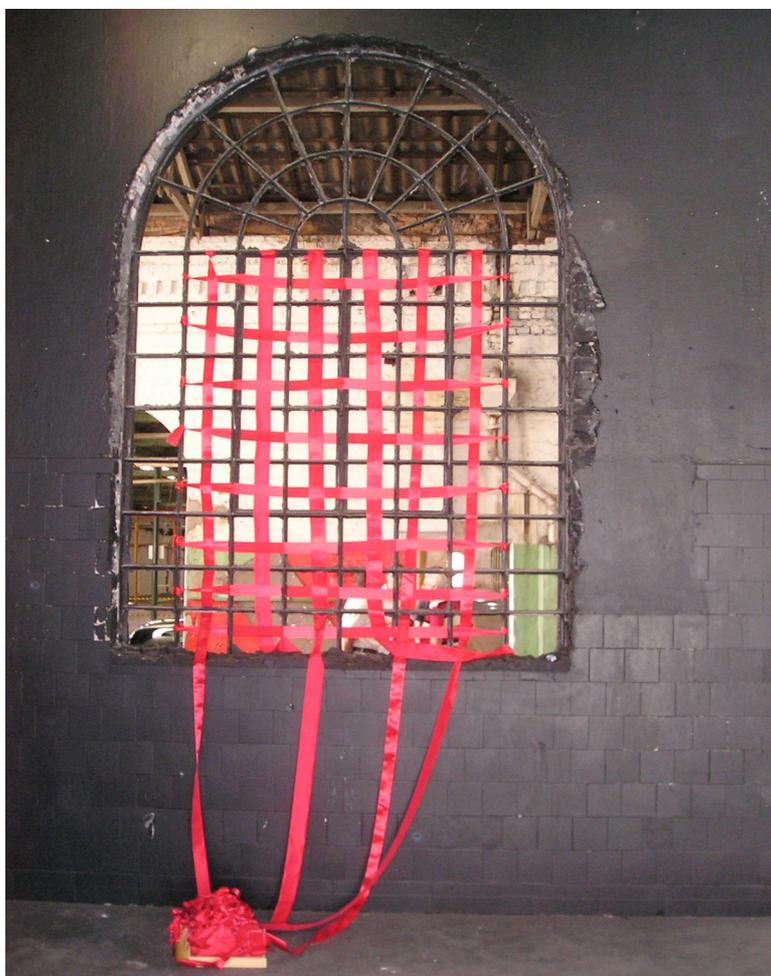


Figura 66  
Instalação - Derme e Urdume - 2004  
Madeira, vidro e fitas de cetim  
30X20X15 cm  
(Arquivo pessoal)

Nesse caso específico, o que se apresentou primeiro foi o espaço. A partir daquela grande janela é que trabalhei o objeto, inserindo-o no contexto (figura 66), ao contrário do que costumo fazer, quando o objeto é primeiramente pensado, depois projetado e executado.

Outras caixas, outros projetos. Ainda em 2004, mais duas caixas resultaram de um trabalho paralelo à pesquisa feita com lençóis (figuras 67 e 68).



Figura 67

Caixa de memórias 01 – 2004

Madeira, espelho, fotos e protetor de colchão  
(Arquivo pessoal)



Figura 68

Caixa de memórias 02 – 2004

Madeira, travesseiro e fotos  
(Arquivo pessoal)

A pesquisa paralela com os lençóis tem-se mostrado presente desde a minha graduação na faculdade. Os lençóis por si sós carregam uma grande carga simbólica, lugar onde deitamos, corpos que deixam suas marcas, suor, sêmen, sangue, saliva. Memória do cheiro, da pessoa, ausência do corpo físico.

Além disso, o lençol se assemelha a uma mortalha, pano utilizado pelos judeus no momento da morte para que sejam enterrados. Antes de os caixões de madeira se tornarem uma exigência, os judeus costumavam enterrar seus mortos apenas envoltos por uma mortalha.

Meus trabalhos com lençóis (figura 69) trazem a figura humana que já não está mais presente. É a memória resgatada, com todas suas marcas impressas por fluidos corporais. Semanim, o título do trabalho, refere-se à palavra hebraica “sinais”, “marcas”.



Figura 69  
Semanim 01 – 2003  
Lençol, frotagem, costura e bordado  
(Arquivo pessoal)



Figura 70  
Semanim 02 – 2004  
Protetor de colchão, costura, chá  
(Arquivo pessoal)

Em 2004 fui selecionada para a Bienal do Recôncavo Baiano com o trabalho *Semanim 02* (figura 70), na categoria desenho. Trata-se de uma imagem de dois corpos deitados no protetor de colchão, costurados com máquina de costura, com manchas feitas de chá.

A imagem está impregnada no tecido, bem como suas marcas e memórias. O corpo ausente não se encontra mais neste espaço físico.

PHILIPPE DUBOIS coloca de uma maneira magistral a percepção de que a mortalha, ou o sudário,

Com efeito, é de fato, se é que é isso mesmo o objeto fantasma por excelência, fonte das ficções científico-teológicas mais vertiginosas e protótipo quase mítico da fotografia.(... ) É um lençol manchado. Um caso de tela e véu, de textura e de mácula: vestígios numa trama e que desenham um drama.

(DUBOIS, 2004, p223, 224)

Porém, no meu processo pessoal, a pesquisa começa a se encaminhar pelas formas já conhecidas por meu repertório espiritualista. As caixas utilizadas em rituais passam a integrar o conteúdo de meu processo artístico.

Pode-se tomar como exemplo a caixa que remete à forma de uma *mezuzá* (figura 71). A *mezuzá* é uma pequena caixa que fica instalada no lado direito do batente da porta dos lares judaicos. Dentro existe um pergaminho enrolado com uma prece chamada *Shemá Israel* (Escute Israel), mas essas palavras, segundo diz o *Talmud* (tradição oral), não são dirigidas aos ouvidos e sim ao coração. São as primeiras palavras que devem ser ensinadas a uma criança judia. Coincidentemente, são as últimas proferidas diante de um morto.

Traduzido para o português, o *Shemá* quer dizer: “Escute, Ó Israel; o Senhor nosso Deus, o Senhor é Um!” Em hebraico, há uma semelhança entre as palavras, *Echad* (UM) e *Acher* (Outro). É necessário muito cuidado ao escrever esta bênção para não cair numa armadilha lingüística e criar uma metáfora para que não se acredite em nenhum outro deus, como era costume no tempo de Moisés<sup>4</sup>, já que alguns judeus se encontravam no Egito, e a religião predominante era a dos faraós.

Tomemos por base a passagem bíblica do Anjo da Morte que, por decreto Divino, passou sobre o Egito matando todos os primogênitos, exceto os que haviam pintado com sangue de cordeiro o umbral da porta, como sinal de que aquele era um lar israelita, assim como lhes fora ordenado por D’us. Em geral, a *mezuzá* é pequena, medindo pouco mais de dez centímetros.



Figura 71  
*Mezuzá* no batente direito da porta  
(Foto – Arquivo pessoal)

Para executar a obra então pensada, projetei uma caixa de um metro de comprimento, ressaltando sua dimensão, com a parte da frente em acrílico,

---

<sup>4</sup> Israelita filho dos escravos Jocabed e Amram, da tribo Levi, e que, pela mão da Divina Providência, foi “retirado da água”, ainda bebê, pela filha do faraó, que o adotou e o educou para que cumprisse seu destino; tornou-se o supremo legislador da humanidade. (AUSUBEL, 1964, p 569).

para que o espectador possa ver seu interior (existem vários modelos de *mezuzá*, mas nem sempre são transparentes), de onde um tecido vermelho transborda, sai da caixa, como se pode observar no desenho do projeto para que o marceneiro pudesse executar (figura 72) e na foto da obra (figura 73).

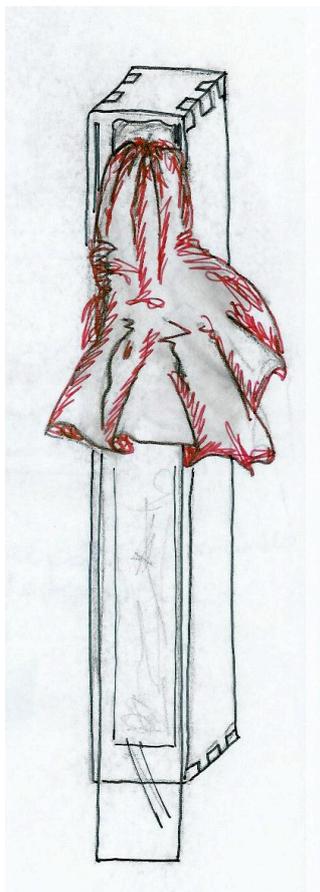


Figura 72  
Desenho da *Mezuzá* para execução  
(Arquivo pessoal)



Figura 73  
Shemá - 2005  
Madeira acrílico, voil  
100X15X15 cm  
(Arquivo pessoal)

O que se torna presente, então, é a questão da vida, das marcas internas, da moral, da ética. Fragmentos guardados, acumulados, por anos estudados. As marcas que se misturam, que não delimitam fronteira entre corpo e alma. É a memória guardada, memória exposta.

As marcas que trazemos são redentoras de alguma forma, pois são elas que nos dão a direção e a motivação do futuro. É o passado dirigindo o presente para orientar o futuro. Na tentativa de não permanecer estagnada, procuro legitimar todas essas marcas, transpondo as marcas pessoais, para meu percurso criativo. Comecei minha vida nas artes ainda na adolescência, mas, por um determinado período, atuei no mundo da moda, de onde carrego traços remanescentes do bordado, da costura, do efêmero, da memória. A costura tem como base a união de dois ou mais fragmentos. Além de unir, pode criar objetos novos, diferentes dos fragmentos costurados.

Cada pessoa refere-se às suas marcas pessoais de uma maneira diferente. Existem aquelas que as exibem de modo orgulhoso, aquelas que têm vergonha de suas marcas. Existem também as marcas físicas deixadas por um motivo ritual, aquelas que as religiões utilizam como forma de simbolizar características próprias de seus ensinamentos.

Na religião judaica, existe um ritual em que os homens colocam os *tefilin*, ou seja, filactérios, que são tiras de couro que devem ser usadas na cabeça e no braço esquerdo. A tira que se coloca na cabeça teria uma ligação com o racional, ao passo que a do braço esquerdo, que liga ao coração, com o emocional. Os homens, segundo a religião judaica, não são tão espiritualizados como as mulheres e, portanto, necessitam de uma espécie de ferramenta para se conectar a D'us. Os *tefilin* têm esta função. Além disso, os *tefilin* precisam ser colocados bem apertados, de modo que ao serem retirados deixem marcas impressas no braço (figura 76). Essas marcas formam a letra *Shin* (figura 74), que é a letra de um dos nomes de D'us, segundo a *Cabala*, vertente espiritual do judaísmo.

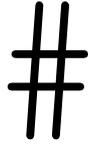


Figura 74  
Letra Shin que na Cabala simboliza o nome de D'us.  
(Arquivo pessoal)

É importante estabelecer este tipo de recurso utilizado pela religião, como este dos filactérios, para estar sempre nos lembrando das *marcas*, que devem ser resgatadas como redentoras.

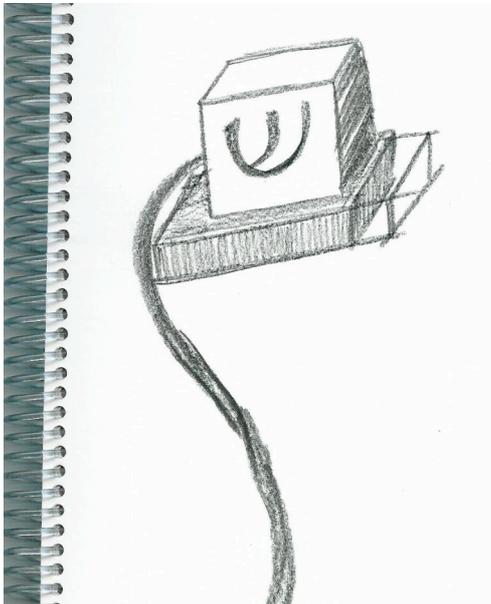


Figura 75  
Desenho – Caixa de *tefilin*  
(Arquivo pessoal)



Figura 76  
Ritual de colocação dos *tefilin*  
(Foto – Arquivo pessoal)

Foi a partir de tais estudos que desenvolvi a obra chamada *Tefilin*, em que apresento uma caixa de madeira com acrílico e fitas de cetim vermelho dentro da parte transparente, como se vê a seguir (figura 77).

As caixas remetem a repositários de alegorias de simbologia religiosa, lembrando altares, ex-votos, lugares onde se guardam, lugares que estão sempre à espera de ficarem cheios ou de se esvaziarem para que se possa de novo enchê-los.

Entre tantos artistas, tantas maneiras de se fazer e apresentar caixas. Aquelas que são de madeira, metal, espelhos, pintadas, inacabadas.

Abertas, entreabertas, fechadas, inacessíveis, penetráveis, as duras, as moles, as macias, as intocáveis. As que contêm e as que são contidas.



Figura 77  
Tefilin – 2005  
Madeira, acrílico, fitas de cetim  
45X45X45 cm  
(Arquivo pessoal)



Figuras 78 e 79  
Estudos realizados através de manipulação digital  
do ritual de colocação dos tefilin  
(Arquivo pessoal)

Segundo a *Enciclopédia Judaica*:

Os *tefilin* são duas caixas ou cubos separados cujas bases têm, em geral, de 60 a 90 centímetros quadrados. Em cada cubo acham-se depositadas tiras de pergaminho nas quais estão inscritas quatro passagens bíblicas em hebraico: Êxodo 13:1-10 e 11:16, e Deuteronômio 6: 4-7 e 11: 13-21. Os *tefilin* são feitos de couro negro; um se destina à cabeça e outro à mão esquerda. São presos por meios de tiras, nós e alças de couro. Seu formato obedece, sem dúvida à uma tradição muito antiga. (AUSUBEL; 1964, p 876).

Por que um cubo? Além de remeter diretamente à forma dos *tefilin* originais, que são caixas de couro contendo pedaços de pergaminhos nos quais trechos da Bíblia estão inscritos, com tiras de couro de 60 a 100 cm de comprimento ligadas aos cubos que contêm os pergaminhos, esta caixa é especificamente um cubo por ser uma forma geométrica investida de significado psicológico e simbólico.

Segundo NIGEL PENNICK,

o quadrado geometricamente é uma forma única.

(...) Os templos antigos eram freqüentemente  
construídos em forma quadrilátera. Representando o  
microcosmo e, em conseqüência, considerada  
como um emblema da estabilidade do mundo.

(PENNICK, 1980, 17)

O cubo é, pois, formado por seis quadrados idênticos. Carrega em si uma simbologia de um microcosmo terreno.

A *Torah*, o livro sagrado das escrituras judaicas, é guardado dentro de um grande armário nas Sinagogas. Isto porque faz uma referência à Arca Sagrada, em que Moisés depositou as Tábuas dos Mandamentos, segundo o relato bíblico. Este armário é chamado de Aron Há-Codesh, ou seja, a Arca da Lei, e é forrado por dentro com seda ou veludo, onde o Rolo da Lei escrito em pergaminho fica em posição vertical. O Aron Há-Codesh se encontra sempre na parede da Sinagoga voltada para Jerusalém.

AUSUBEL observa que:

Hoje a Arca da Lei é virtualmente um descendente físico  
da antiga Arca da Aliança. Mas em vez das tábuas de  
pedra originais, com o Decálogo rudimentar, a Arca da

Sinagoga é o repositório do **Sefer Torah**, o rolo de pergaminho que contém os Cinco Livros de Moisés, o **Pentateuco**. Por essa razão, tornou-se o elemento mais importante do interior da Sinagoga. (AUSUBEL, 1964, p 43)



Figura 80  
Possível representação da Arca Sagrada  
([ambre.com.br/imagens%5Carca.jpg](http://ambre.com.br/imagens%5Carca.jpg))  
(web – imagens- acesso em 2005)

Ao pensar neste armário como mais uma caixa (Figura 81), onde se guarda, além de valores materiais, valores morais e espirituais, desenvolvi a obra *Aron* remetendo ao espaço físico da Sinagoga.



Figura 81  
*Aron Há Kodesh* em Sinagoga  
[congregationlubavitch.org/S314s.jpg](http://congregationlubavitch.org/S314s.jpg)  
(Web – imagens - acesso em 2005)

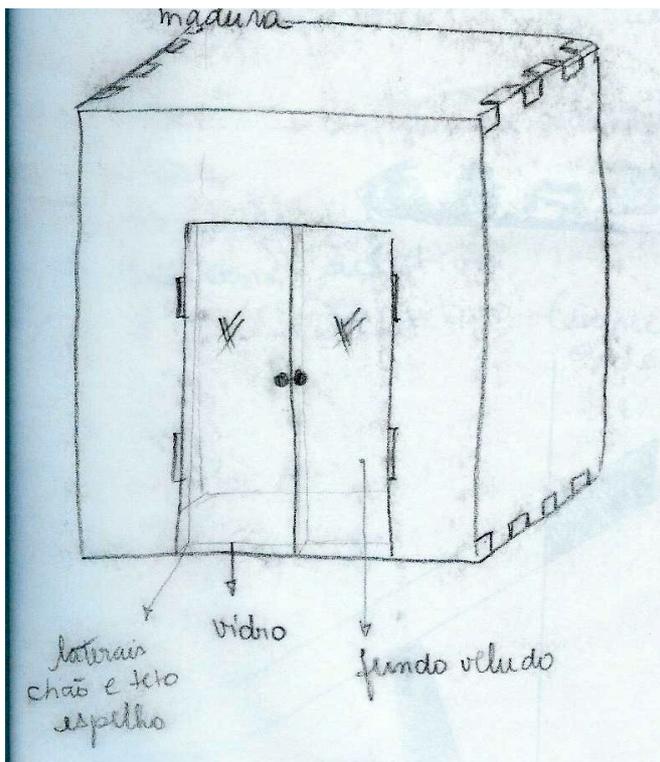


Figura 82  
Projeto para execução por marceneiro  
(Arquivo pessoal)

Na leitura que fiz deste armário, aparece uma caixa de madeira com portas transparentes, ao contrário dos tradicionais, que são protegidos por duas portas de madeira ou mármore, além da espessa cortina de veludo, bordada, porque ali se encontra o maior tesouro da Sinagoga e do povo judeu, ou seja, a palavra (figura 83).

Um dos maiores ensinamentos que os pais transmitem aos filhos desde o início do judaísmo é que as pessoas podem ter riquezas materiais, mas essas riquezas podem ser roubadas; podem ter beleza, mas a juventude e viço vão-se embora com a velhice, porém, se a pessoa tem a sabedoria, o estudo, isso ninguém leva, ninguém toma. Os judeus nunca pararam de estudar, de ler e escrever, nem mesmo quando não lhes era permitido. O estudo da *Torah* sempre foi necessário e, portanto, a leitura sempre se fez presente.



Figura 83  
Aron – 2005  
Madeira, acrílico, adamasado  
50X60X20 cm  
(Arquivo pessoal)

Há uma história contada por grandes sábios judeus em que um rabino europeu do século XIX apanhou um volume do Talmud e começou a explicar a seguinte passagem. "Quando há somente nove pessoas na Sinagoga, há uma opinião de que a Arca pode ser contada para completar o quorum necessário para a prece. O Talmud então pergunta: A Arca é uma pessoa? Pois não importa o quanto a Arca seja sagrada, são exigidos seres humanos para completar o *mynian* (dez homens adultos) para a prece".

Quando Reb Pinchas declarou isso, Reb Zusia interrompeu: "O que o Talmud quer dizer com 'A Arca é uma pessoa?' Todos sabem que a Arca é um objeto". Reb Pinchas estava intrigado: a questão obviamente era retórica. Seu parceiro não avaliava isso?

Reb Zusia continuou: "Talvez a intenção seja de que a pessoa pode ser uma Arca na qual a Torá está contida, um verdadeiro repositório de conhecimento, mas a menos que ele seja uma pessoa, a menos que aquele conhecimento esteja integrado com sua humanidade, há uma questão de se ele pode ser contado entre a comunidade."

Reb Pinchas entendeu que esta era a lição que o Maguid tinha desejado que ele aprendesse com Reb Zusia; não como aumentar seu conhecimento, mas como usar seu conhecimento para refinar a si mesmo e mudar seu caráter.

Entre todas as certezas e incertezas que temos na vida, uma é sem dúvida a mais válida e verdadeira, a de que quem está vivo, um dia morrerá.

Não importa a origem da pessoa, a identidade religiosa e cultural, o que nos torna a todos iguais é que, assim como nascemos, um dia também, morreremos.

Se seremos enterrados, cremados, embalsamados, congelados, pouco importa. Estamos no mundo de passagem. E, durante esta "estadia", podemos ou não aproveitar de diversas formas, uma delas é, adquirindo conhecimento. Este conhecimento nos leva a "marcar" nossa alma, formando nossa identidade, diferenciando-nos dos outros. São estas marcas, que adquirimos e modificamos, que garantem a permanência de um ou outro ser humano no nosso mundo, mesmo após sua morte.

Dependendo da cultura, a morte é encarada de diversas maneiras. Assim como há um modo judaico de viver, há um modo judaico de morrer. Segundo KOLATCH,

“Duas considerações básicas surgem quando ocorre uma morte e as leis a respeito da morte e do luto passam a ser aplicáveis. Uma se refere ao tratamento aos falecidos com reverência e respeito, e a outra, a preocupação com o bem-estar dos vivos.”(KOLATCH, 2001, p 53)

Baseada nestes conceitos sobre como o judaísmo encara a morte, realizei um projeto de uma grande caixa de vidro (figura 84), da qual saía uma enorme faixa (fita) com impressões das minhas memórias, fotos de família, desenhos, marcas exteriores, tais como cicatrizes e tatuagens, bem como textos em hebraico retirados dos salmos, em atribuição às minhas marcas interiores.

O Livro de Salmos, de autoria atribuída ao Rei David, que, apesar de um reinado turbulento, estendia seus estudos da Torá noite adentro e compunha cânticos louvando seu Deus até o amanhecer. Ele agregava as tragédias do seu povo às suas próprias, pedindo por todos enquanto pedia por si.

Existem regras e costumes para a recitação dos salmos, além de um salmo específico para cada tipo de aflição, doença, morte ou aniversário.

Para este projeto escolhi, o salmo 108, para ter sucesso, e o salmo 120, para fazer a paz, em virtude do momento em que me encontrava.



Figura 84  
Passagem  
Maquete – 2006  
(Arquivo pessoal)

Este trabalho constituiu-se de uma grande caixa de vidro jateado (figura 85) na posição vertical, de modo que as imagens que passem por dentro dela fiquem meio nebulosas um pouco etéreas.

A faixa aqui representa um caminho, uma passagem, e o invólucro (a caixa de vidro) é uma metáfora do corpo que vai recebendo todos os valores transmitidos, educação, cultura, as interferências de fora e esse corpo que processa e transforma, metamorfoseia, realiza o novo.



Figura 85  
Passagem  
Maquete – 2006  
(Arquivo pessoal)

Aquilo que nos é caro guardamos.

As caixas servem para guardar.

Guardamos segredos, lembranças, guardamos memórias de vidas passadas, de vidas vividas, de vidas findas.

Guardamos aquilo que não queremos que se perca.

Guardamos o que é mais precioso e guardamos também o fútil, o útil e o inútil.

Passamos a vida a guardar.

Os *tefilin* estão guardados em caixas. A *mezuzá* é uma caixa. A *Torá*, ainda mais importante, guardamos dentro de duas caixas.

A vida, seus valores, nossos valores, guardamos para passar de herança aos nossos filhos.

A fisiologia nos presenteou com duas caixas, a caixa torácica, para guardarmos o coração, nossos sentimentos, e a caixa craniana, onde guardamos o intelecto, a razão. Guardamos em caixas nossas vidas.

Vivemos para então guardarmos a morte em uma caixa.

Durante o curso de mestrado, tive a oportunidade de experienciar os meus objetos-caixas em um espaço específico que eu mesma criei.

Estudei a relação desses objetos com o espaço através da construção de maquetes. Estes objetos (figura 86) ganharam força quando colocados em escala humana.

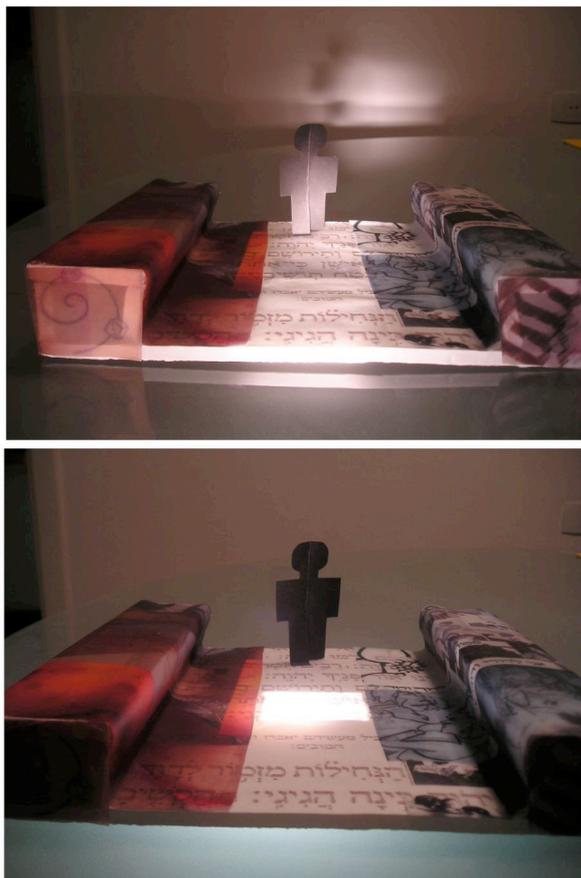


Figura 86  
Caminho  
Maquete – 2006  
(Arquivo pessoal)

Esse objeto / instalação também se caracteriza pela inserção de fotos de família e marcas externas de um lado e do outro, desenhos. No caminho, pelo meio, as inscrições dos salmos. Há uma janela com luz por baixo, bem no centro da instalação, por onde o espectador deverá caminhar sobre a luz.

Outra maquete que me possibilitou o estudo da relação objeto / escala humana / espaço, o qual chamei de Por Dentro do Cubo Branco (figura 87), numa alusão ao texto de BRIAN O`DHERTY sobre a questão do espaço asséptico que em geral se apresentam nos museus e galerias.

Novamente um lugar de passagem. Constituído de três enormes vidraças, cada uma delas com uma das cores primárias. Cada janela é fixada com um único eixo central, conferindo-lhes movimento conforme bate o vento.

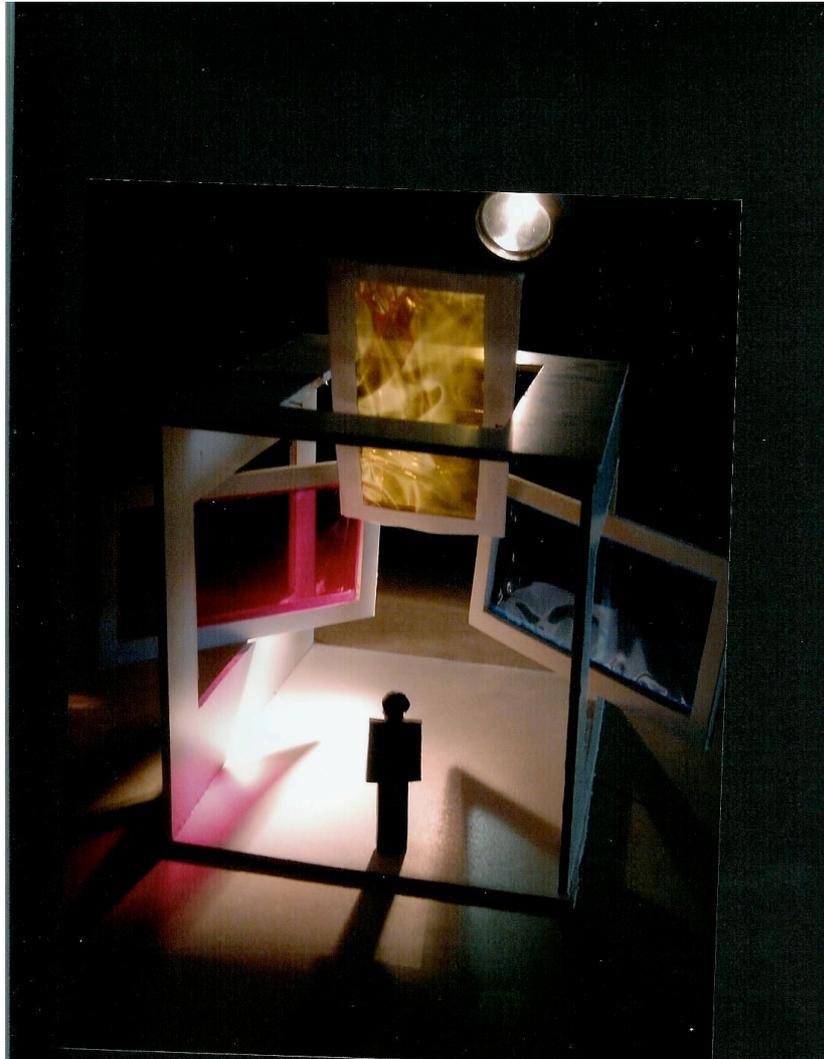


Figura 87  
Por Dentro do Cubo Branco  
Maquete – 2006  
(Arquivo pessoal)

A luz do Sol incidirá sobre as vidraças e produzirá uma sombra da cor respectiva de cada vidraça, de forma retangular, criada neste espaço.

Da junção das três sombras, obteremos as cores secundárias, além do branco, que resulta da soma de todas as cores no disco óptico.

Além disso, o espaço expositório estará sendo transposto para o domínio público, para o lado de fora do museu. Sem paredes brancas, sem a assepsia das galerias.

Já a instalação *Marcas e Memórias* (figura 88) traz uma referência ao meu arquivo pessoal. Minhas lembranças, fotos de família e desenhos integrados e costurados.

São fragmentos de um passado destruído, deformado, que foi “costurado” de forma a se reconstruir, se transformar. Utilizando a costura numa espécie de sutura, reintegro este passado.



Figura 88  
*Marcas e Memórias*  
Maquete – 2006  
(Arquivo pessoal)

O chão terá uma leve inclinação, para causar um certo desconforto ao espectador, e receberá desenhos (figura 89) integrando as imagens na parede.



Figura 89  
Desenhos  
2006  
(arquivo pessoal)

Os desenhos que eu faço, em geral, são figurativos, de linha única, como a das costuras e suturas, remetendo às fotografias do arquivo pessoal.

Para a exposição de finalização do curso, realizei um projeto de uma instalação, a qual chamei de Fluido Vital, que consiste em uma grande caixa no chão (figura 90) com medidas em torno de 2,60 X 1,20 X 0,30 m. Esta caixa remete diretamente ao tamanho de um caixão, porém ganhará inscrições, desenhos, imagens, grafias, todas aquelas que percorrem nossas vidas. O que somos, do que somos feitos e como adentramos em nossa passagem.



Figura 90  
Fluido Vital  
Maquete – 2006  
(Arquivo pessoal)

De dentro desta caixa sai um veludo vermelho, em grandes proporções, como se fosse expulso, vomitado, expelido.

Segundo RENÉ-LUCIEN ROUSSEAU, o vermelho é associado ao sangue,

cuja bela cor vermelha jamais deixou de impressionar os homens, sempre foi considerado como o próprio veículo da vida. Perder seu sangue é perder sua própria vida e, em todos os tempos, foi-lhe atribuído poderes misteriosos e a propriedade de exalar o fluido vital.

(ROUSSEAU, 1980, 72)

Assim, o sangue, fluido vital, se esvai, sai de dentro do “corpo”.

A morte, a passagem, a transformação da vida, de tudo aquilo que apreendemos durante nossa jornada (figura 91). A vida, a memória, família, conhecimento, valores, amigos. Uma grande passagem.



Figura 91  
Fluido Vital  
Maquete – 2006  
(Arquivo pessoal)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, R. *O que é religião*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- ARCHER, M. *Arte contemporânea – Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, C. G. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BATCHELOR, D. *Minimalismo – Movimentos da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naif 1999.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política sobre o conceito da história*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, H. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNADAC, M.-L. *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion, 1995.
- BHABHA, H. K. *Anish Kapoor*. California: Berkeley, University of California Press, 1998.
- BOIS, Y.-A. ; KRAUSS, R. E. *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.
- BONDER, N. *A Alma Imoral – Traição e tradição através dos tempos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- BOURGEOIS, L.; BERNADAC, M.-L.; OBRIST, H.-U. *Louise Bourgeois - Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BOUSSO, V. D. *Intimidade*. São Paulo: Paço das Artes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Metacorpos*. São Paulo: Paço das Artes, 2003.
- BRAIN, R. *The Decorated Body*. [s. l.]: Hapercollins, 1983.
- BRITES, B.; TESSLER, E. *O meio como ponto zero - Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas*. Rio Grande do Sul: Editora da UFRGS, 2002.
- BURROWES, P. *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- CALABRESE, O. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CALVINO, Í. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CALVINO, Í. *Seis propostas para o novo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DEMPSEY, A. *Estilos, Escolas e Movimentos*. Guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.
- DWORECKI, S. *Em busca do traço perdido*. São Paulo: Scipione, 1998.
- EDGAR, A.; SEDWICK, P. *Teoria cultural de A a Z*. São Paulo: Contexto, 2003.
- EHRENZWEIG, A. *A ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- FABBRINI, R. N. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
- FABRIS, A. Redefinindo o conceito de imagem. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.18, n.35, p.217-24, 1998.
- FREIDENSON, M.; BECKER, G. *Passagem para a América – Relatos da imigração judaica em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.
- FRANKL, V. *Em busca do sentido: Um psicólogo no campo de concentração*. São Paulo: Sinodal, 2002.
- FRIDLIN, J. (Org./Ed.) *Torá, a Lei de Moisés*. São Paulo: Editora e Livraria Sefer, 2001.
- GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Olhos de madeira: Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GOMBRICH E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GRACIAN, B. *Oráculo, manual e arte de prudência*. São Paulo: Ediouro, [s. d.].
- GREENBERG, C. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 2001.
- GUTTERMAN, B.; SHALEV, A. *To bear Witness: Holocaust and Remembrance at Yad Vashem*. Jerusalem: Yad Vashem, 2005.
- HEIDEGGER, M. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, 1975.
- HEMSWORTH, G.; MALIK, S. *Painting as a Foreign Language*. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2002.

- HERKENHOFF, P.; PEDROSA, A. *Marcas do corpo, dobras da alma*. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2000.
- HOLM, A. M. *Fazer e pensar arte*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005.
- JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- KETTENMANN, A. *Frida Khalo*. Lisboa: Taschen, 2001.
- KOLATCH, A. J. *Livro judaico dos porquês*. São Paulo: Editora Sêfer, 1995.
- KRAUSS, R. E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- LE BRETON, D. *Adeus ao Corpo: Antropología e Sociedade*. Campinas: Papyrus, 2003.
- LE GOFF, J. *História e memória*. 3. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1994.
- LEIBNIZ, G. W. *Os princípios da Filosofia Ditos a Monadologia*. São Paulo: Abril, 1974. (Os Pensadores, v.19)
- LESSING, G.E. *Laocoonte: Ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia, com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da historia da arte antiga*. São Paulo, Iluminuras, [s.d.].
- MOUTINHO, M. R. *A Moda no Século XX*. Rio de Janeiro : Senac, 2000.
- NIETZCHE, F. W. *A genealogia da moral*. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2002.
- PENNICK, N. *Geometria sagrada: Simbolismo e intenção nas estruturas religiosas*. São Paulo: Pensamento -Cultrix, 1982.
- PERNIOLA, M. *Do Sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- PIRES, B. F. *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- SACKS, J. *Uma Letra da Torá*. São Paulo: Editora e Livraria Sefer, 2002.
- SALLES, C. A. *Gesto inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp/ Annablume, 1998.
- SCHAPIRO, M. *Impresionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SEVERINO, A. J. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1999.

SNOW, C.P. *As Duas culturas e uma segunda leitura*. São Paulo: EDUSP, 1995.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOLLHEIM, R. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZERTAL, E. *BETH HATEFUTSOTH, The Nahum Goldman Museum of the Jewish Diaspora*. Tel Aviv: [s. ed.], 2003.

## **Catálogos**

BENÉ FONTELES. *Palavras e Obras – Estação Pinacoteca*. maio a junho de 2004. São Paulo.

LYGIA CLARK. *Da Obra ao Acontecimento*. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 25/01 a 26/03/2006. São Paulo.

NAZARETH PACHECO. *Espaço de Artes UNICID*. 20/05 a 28/06/2003. São Paulo.

NUNO RAMOS. *Morte das Casas – Centro Cultural Banco do Brasil*. 21/04 a 20/06/2004. São Paulo.

ROSANA PALAZYAN. *O Lugar do Sonho*. Centro Cultural Banco do Brasil. 10/07 a 07/09/2004. São Paulo.

SANDRA CINTO. *Galeria Casa Triângulo*. 05/09 a 03/10/2002. São Paulo.

SHIRLEY PAES LEME. *Valu Oria Galeria de Arte*. 03/09 a 26/09/1998. São Paulo.

## ERRATA

Na pág 6, no abstract onde está escrito *relevants*, o correto é *relevant*.

Na pág 16, no segundo parágrafo, bem como no índice da figura 05 o nome correto da artista é MARINA ABRAMOVÍC.

Na pág 20, no último parágrafo, na última linha onde está escrito transmite, o correto é publica.

Na pág 24, no último parágrafo, na última linha onde está escrito esta, o correto é está.

Na pág 25, no primeiro parágrafo, na primeira linha onde está escrito TADEU, o correto é CHIARELLI.

Na pág 44, na citação onde está escrito DECARTES, o correto é DESCARTE.

Na pág 63, no terceiro parágrafo após a poesia, o ponto é de interrogação e não final.

Na pág 71, no terceiro parágrafo, na sétima linha, *piercings* deve estar escrito em itálico, e na oitava linha, onde está escrito lipos, o correto é lipoaspirações.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)