



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

LIEGE GALVÃO COELHO

***CORSETS:*
UMA POÉTICA COM O COURO EM METAMORFOSE**

Salvador

2016

LIEGE GALVÃO COELHO

CORSETS:
UMA POÉTICA COM O COURO EM METAMORFOSE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Linha de Pesquisa: Processos Criativos nas Artes Visuais, da Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia, como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Virgínia Gordilho Martins

Salvador
2016

C672 Coelho, Liege Galvão.
Corsets: uma poética com o couro em metamorfose. / Liege Galvão
Coelho. - Salvador, 2016.
168f.; il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Virgínia Gordilho Martins.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de
Belas Artes, Salvador, 2016.

1. Escultura. 2. Tridimensional. 3. Couro. 4. Corpo. 5. Metamorfose.
I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. II. Título.

CDU 730

LIEGE GALVÃO COELHO

CORSETS:

UMA POÉTICA COM O COURO EM METAMORFOSE

Dissertação apresentada como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 8 de junho de 2016

Maria Virgínia Gordilho Martins – Orientadora _____
Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo – USP
Universidade Federal da Bahia

Nanci Santos Novais _____
Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes de San Carlos – Valencia – UPV
Universidade Federal da Bahia

Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior _____
Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo – USP
Universidade de São Paulo

AGRADECIMENTOS

A Flávio Cezar, pelo amor encontrado, pelos dias vividos e por muitas vezes, estar sempre presente nas histórias contadas, nas tensões exacerbadas, nas dores estabelecidas, nas escolhas da vida. Obrigada pelo companheirismo e paciência durante toda a minha trajetória.

Um especial e incomensurável agradecimento a minha orientadora Viga Gordilho. Esteve sempre presente no meu percurso criativo, em que escutas, escolhas e verdades, foram importantes durante a pesquisa, além, da admiração como mulher, mãe, artista e pesquisadora.

À minha mãe, Ligia, que me influenciou o gosto pela arte desde muito cedo, ao observá-la desenvolvendo seus trabalhos manuais e querer ensinar o ofício.

Aos membros da banca, professores Hugo Fortes e Nanci Novais, pelas leituras, sugestões e contribuições.

A todos os familiares, amigos, professores, funcionários, colegas do Mestrado e a equipe do Museu Carlos Costa Pinto, nesta trajetória tão significativa de experiências pessoais e profissionais.

A Bárbara Santos, diretora do Museu Carlos Costa Pinto, pela compreensão.

À equipe do PPGAV pelo apoio.

Ao professor Eriel Araújo pelas contribuições e reflexões.

A Simone Trindade, pelas sábias palavras, conselhos, bibliografias e revisão de texto.

A Aníbal Gondim, pelo apoio na produção das fotografias para a exposição.

A Ana Maria Azevedo e Sonia Bastos, pelo apoio na pesquisa sobre o universo feminino, sua cultura material e pesquisa na Fundação Instituto Feminino da Bahia.

A Francisco de Assis Costa, Mike Chagas, Pedro Ivo e Alberto Alves na montagem da Exposição Final do Mestrado.

A Mariela Hernandez e Alejandra Muñoz pelo apoio na Exposição Final do Mestrado na Galeria Cañizares.

Aos Mediadores Daniela Silva Lisboa Santos, Franklin Dias Rocha Silva Franco e Taiane Dias, pela mediação ao público visitante na Galeria Cañizares.

A Leda Maria Ramos Costa pela ficha catalográfica.

“Somos e seremos formas diferentes na travessia do tempo”

Pedro Monteiro (2008, p.8)

COELHO, Liege Galvão. *Corsets: uma poética com o couro em metamorfose*. 168 f. il. 2016. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

Esse trabalho aborda o corpo vivenciado como um signo plural e subjetivo, que passa por um processo transitório como matéria perecível, nesse tempo efêmero, indiciando rastros e vincos, remodelando o que é natural para tentar saciar o desejo por uma eterna juventude. Este paradigma inquieta e me leva a questionar essa corporeidade que busca um ideal de beleza, que contém conflitos de diversas naturezas, desejando brilho e vigor em uma pele-memória que se apresenta em contínua metamorfose. Diante desta reflexão sobre a estética corporal e a tentativa de “salvar” o corpo de uma possível decrepitude, a presente pesquisa de Mestrado em Processos Criativos nas Artes Visuais do PPGAV-UFBA, leva à reflexão do percurso criativo e materialização de obras, usando metodologias que entrelaçam conceitos e dialogam com o fazer e o pensar. Nessa pesquisa apresento trabalhos tridimensionais em couro, selecionado e potencializado na construção de obras, em que o método autobiográfico dialoga com a poética, usando o corpo como referente, trazendo tensões sobre a estética corporal e as ações do tempo, que ao arranhar, amarfanhar e oxidar a matéria nos conduz a pensar na transitoriedade instaurada pelo envelhecimento do corpo. Estudos teóricos e práticos processaram-se concomitantemente, com a análise da produção antecedente ao Mestrado, o percurso criativo, os experimentos em atelier, o aprofundamento interdisciplinar sobre a história da mulher, do corpo, como também, da pesquisa em arte e inquietações provocadas pelas incertezas e problemáticas que foram apresentadas durante a pesquisa, bem como a contribuição de teorias para a análise crítica do processo de criação, em contínua rede de conexões, tendo como principal base teórica os seguintes autores: Mary Del Priore, Lucia Santaella, Merleau-Ponty, Henry Bergson, Cecília Salles, Sandra Rey, Silvio Zamboni, Denise Sant’Anna, Corbin, Courtine e Vigarello.

Palavras-chave: Expressão Tridimensional. Corpo. Couro. Metamorfose. Envelhecimento.

COELHO, Liege Galvão. *Corsets: uma poética com o couro em metamorfose*. 168 f. il. 2016. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

This work approach the body experienced as a plural and subjective sign, passing through a transitory process as perishable matter, this ephemeral time, indicting traces and creases, remodeling what is natural to try to sate the desire for eternal youth. This paradigm disturb and leads me to question this body that pursuit an ideal of beauty, which contains conflicts of various kinds, wishing brightness and vigor in a skin-memory that present in continuous metamorphosis. In front of this reflection about the body aesthetics and the attempt to "save" the body of a possible decrepitude, I present this Master's research in Creative Processes in the Visual Arts PPGAV-UFBA, which leads to the reflection of the creative trajectory and materialization of works, using methodologies that interlace concepts and dialogue with to make and to think. In this research I present three-dimensional works in leather, selected and patented in the construction, whereat the autobiographical method dialogue with the poetics, using the body as a reference, bringing tensions about body aesthetics and time actions, that to scratch, to thrash and to oxidize the matter conduct us to think about transitoriness established by the aging body. Theoretical and practical studies were processed concomitadamente with analysis of production prior to the Master, creative processes, experiments in atelier, interdisciplinary deepening about the history of the woman, the body, but also of research in art and inquietudes caused by the uncertainties and problems that were presented during the research, as well as the contribution of theories for the critical analysis of the creation process, continuous network connections, the main theoretical basis the following authors: Mary Del Priore, Lucia Santaella, Merleau-Ponty, Henry Bergson, Cecilia Salles, Sandra Rey, Silvio Zamboni, Denise Sant'Anna, Corbin, Courtine and Vigarello.

Keywords: Three-dimensional Expression. Body. Leather. Metamorphosis. Aging.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Dorso de mulher	20
Figura 2	Descanso do modelo	20
Figura 3	A Banhista de Valpinçon	21
Figura 4	A Grande Odalisca	21
Figura 5	Odaliscas	22
Figura 6	Nu Feminino sentado de frente	23
Figura 7	Mocidade em Flor	23
Figura 8	Barbies Humanas	31
Figura 9	O jantar	35
Figura 10	Marca Registrada	35
Figura 11	Mulher nº 5	38
Figura 12	Mulher nº 11	38
Figura 13	Ditadura da Beleza III	39
Figura 14	Exposição “Imanência do Ser Feminino”	42
Figura 15	Obra “ <i>Corset</i> ” – “Exposição “Imanência do Ser Feminino”	43
Figura 16	Obra “Sob medida” – “Exposição “Imanência do Ser Feminino”	45
Figura 17	Obra “Corpos” – “Exposição “Imanência do Ser Feminino”	45
Figura 18	Obra “Sobras” – “Exposição “Imanência do Ser Feminino”	45
Figura 19	Couro molhado e esticado com pregadores, utilizando martelo de borracha	48
Figura 20	Marcações com o pirógrafo	48
Figura 21	Couro marcado e banho com vinagre.	49
Figura 22	Couro amassado e picotado (Experimento 3)	50
Figura 23	Secagem e pós-secagem (Experimento 3)	50
Figura 24	Impregnação de ferrugem (Experimento 4)	50
Figura 25	Couro modificado (Experimento 4)	50
Figura 26	Couro modelado com ferramenta	52
Figura 27	Couro modelado com ferramenta e pregador	52
Figura 28	Couro modelado	53
Figura 29	Couro com ferrugem, pregador e amassado	54
Figura 30	Obra “ <i>Corset</i> ”	55
Figura 31	Couro modelado (Experimento 5)	55
Figura 32	Anotações no caderno de artista	56
Figura 33	Exposição “Transmutação da Carne”	64
Figura 34	Exposição “Transmutação da Carne”	64
Figura 35	Obra de Giovana Dantas na exposição “Memória da Pele”	65
Figura 36	Obra de Giovana Dantas no projeto “Ruínas Fratelli Vita”	65
Figura 37	Instalação “Memória da Pele” no projeto “Ruínas Fratelli Vita”	66
Figura 38	Obra “Quem Passar por cima verá”	67
Figura 39	Aquela que foi a Bela Haulmière (1880-83). Auguste Rodin	70
Figura 40	Marcando o couro	77
Figura 41	Molhando o couro com pó de ferrugem	77
Figura 42	Trabalhando com o couro	77
Figura 43	Amassando e secando o couro com secador	78
Figura 44	Corpo em trânsito I	78
Figura 45	Couro com mofo	79

Figura 46	Corpo em trânsito I	80
Figura 47	Corpo em trânsito I	80
Figura 48	Corpo em trânsito I	81
Figura 49	Corpo em trânsito I	81
Figura 50	Obra Nicola Alada. Nicola Constantino	84
Figura 51	Cadei(r)as Voadoras	89
Figura 52	Dor e Voo	90
Figura 53	Obra <i>Corset</i> I	90
Figura 54	Obra <i>Corset</i> I	91
Figura 55	Obra <i>Hard Soft Bodies</i> . Kiki Smith, 1992	94
Figura 56	Detalhe do processo da obra <i>Corset</i> II	94
Figura 57	Detalhe obra <i>Corset</i> II	95
Figura 58	Obra de Gema Hoyas Frontera	95
Figura 59	As identidades das artesãs	95
Figura 60	Artesã Gildete e Lú com Viga Gordilho	95
Figura 61	Obra <i>Corset</i> II	96
Figura 62	Obra <i>Corset</i> II	97
Figura 63	Oxidação do couro com ferrugem	98
Figura 64	Processo – Obra <i>Corset</i> III	99
Figura 65	Processo – Obra <i>Corset</i> III	100
Figura 66	Obra <i>Corset</i> III	101
Figura 67	Obra <i>Corset</i> III	102
Figura 68	<i>La Poupée</i> . Hans Bellmer, 1936	104
Figura 69	Mão esquerda usada como referente na obra <i>Corset</i> IV	106
Figura 70	Obra <i>Corset</i> IV	107
Figura 71	Instalação <i>Mi cuerpo: aliviadero y miedo</i> . Natividad Naválon, 1997	110
Figura 72	Mão direita usada como referente na obra <i>Corset</i> V	111
Figura 73	Mão direita usada como referente na obra <i>Corset</i> V	112
Figura 74	<i>Corset</i> V	112
Figura 75	Obra <i>Corset</i> V	113
Figura 76	“A Mão Poderosa”. Auguste Rodin	114
Figura 77	Corpo em trânsito III	115
Figura 78	Processo <i>Corset</i> VI	120
Figura 79	Réplica em gesso	121
Figura 80	Modelando o rosto	121
Figura 81	<i>Corset</i> VI	122
Figura 82	Processo da obra <i>Corset</i> VII	124
Figura 83	Obra <i>Corset</i> VII	125
Figura 84	Pérolas e couro	128
Figura 85	Encontro Desenhos de Sabores	129
Figura 86	Absonante I e II	130
Figura 87	Desenho do processo da obra <i>Absonante</i>	131
Figura 88	Obra <i>Haire</i> . Sophie Lecomte	132
Figura 89	Obra de Nazareth Pacheco	133
Figura 90	Obra <i>Absonante</i>	134
Figura 91	Planta Baixa – Projeto Expográfico	137
Figura 92	Texto de Curadoria	137
Figura 93	Montagem da Exposição	138
Figura 94	Obras <i>Corset</i> I e II. Galeria Cañizares	139

Figura 95	Vista superior das obras <i>Corset</i> II e III. Galeria Cañizares	140
Figura 96	Obra <i>Corset</i> III, IV e V. Galeria Cañizares	140
Figura 97	Obras <i>Corset</i> VI. Galeria Cañizares	141
Figura 98	Obras <i>Corset</i> VII. Galeria Cañizares	141
Figura 99	Detalhe obra Absonante. Galeria Cañizares	142
Figura 100	Fotografia Corpo em trânsito I. Galeria Cañizares	142
Figura 101	Fotografias Corpo em trânsito I. Galeria Cañizares	143
Figura 102	Sala 1. Galeria Cañizares	143
Figura 103	Sala 2. Galeria Cañizares	144
Figura 104	Sala 3. Galeria Cañizares	144
Figura 105	Sala 4. Galeria Cañizares	145
Figura 106	Sala 4 – Processo Criativo. Galeria Cañizares	146
Figura 107	Sala 4. Galeria Cañizares	147
Figura 108	Texto da Curadoria fragmentado – Sala Processo. Galeria Cañizares	148
Figura 109	Texto da Curadoria fragmentado. Galeria Cañizares	149
Figura 110	Texto da Curadoria fragmentado. Galeria Cañizares	150
Figura 111	Mediadores. Galeria Cañizares	151
Figura 112	Orientadora e Curadora Viga Gordilho e artista Liege Galvão	151
Figura 113	Professores UFBA. Nanci Novais, João Salles, Alejandra Munoz	152
Figura 114	Visitantes. Galeria Cañizares	153
Figura 115	Visitantes e a obra <i>Corset</i> I. Galeria Cañizares	154
Figura 116	Conversa com Artista. Atividade Educativa. Galeria Cañizares	156

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. FLUXOS CORPORAIS – BREVES MARCAS	18
2.1 RASTROS DO PERCURSO CRIATIVO	36
2.2 EXPERIMENTOS E TRANSMUTAÇÕES	46
2.2.1. Vestígios da criação	55
3. COURO-CORPO EM TRÂNSITO	60
3.1 DIÁLOGOS TANGÍVEIS	63
3.2 CORPO EM TRÂNSITO I	74
4. CORSETS: UMA POÉTICA COM O COURO EM METAMORFOSE	86
4.1. <i>CORSET I</i>	88
4.2. <i>CORSET II</i>	92
4.3. CORSET III	99
4.4. <i>CORSET IV</i>	105
4.5. CORSET V	110
4.6. CORSET VI	116
4.7. CORSET VII	123
4.8. ABSONANTE	127
5. INSTAURAÇÃO DAS OBRAS CRIADAS – MOSTRA FINAL	136
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS	161
ANEXO 1	167
ANEXO 2	168

1. INTRODUÇÃO

Capturar o instante e congelar a beleza ainda virgem de um corpo imaturo, sem vícios e vestígios de um lugar ainda não explorado, parece o mesmo que vivenciar uma ficção que transforma o imaginário num campo ainda inatingível.

O desejo consome esse querer ter um corpo ausente de memória e de imagens fugazes. Ao tentar transfigurar em um ideal contrário à natureza da existência fugidia, estendo o braço para apreender o que os olhos tornam visíveis à apresentação de um “outro” esplêndido, que cega momentaneamente e reverte em compulsão invejosa por desejar uma fisionomia tão extasiante.

Acredito que, entre o parecer e o querer ser, existe uma tênue linha imaginária, que ao estar em cima deste muro invisível, o corpo tenta se equilibrar na não linearidade e constância do ser, em que a inércia deste objeto físico provoca uma apatia por um não movimento. Sair de um estado de letargia para a erupção de meus sentidos é como se jogar sem arrependimentos e sentir na epiderme o tilintar dos sinos e o arrepio, que antes parecia estéril. Preciso me deixar permitir? Ser Natural? Ser Modelada?

Os questionamentos sobre esse corpo estético que busca uma beleza ideal se instaura na mente e como artista me inquieta ver uma homogeneização corporal consumindo o ser por tentar “salvar” os seus corpos desses rastros-memórias, que permeia o imaginário da mulher contemporânea, e que outrora, também se preocupava com a sua aparência corpórea.

A partir de então, surgiram as primeiras questões: Poderia apenas refletir sobre a aparência corpórea da mulher contemporânea? Estaríamos sujeitas às mudanças oriundas de diversos fenômenos psicológicos, sociais, midiáticos, e tantos outros, tornando o corpo um veículo possível de concretização das ausências? Poderia pensar o processo criativo, suscitando outros questionamentos sobre o trabalho, estando ele em continua metamorfose?

Na tentativa de buscar possíveis respostas, considere que a mulher no mundo ocidental passou por diversas transformações culturais e comportamentais ao longo dos séculos, e que ao viver o agora, estaria cada vez mais emaranhada numa rede de conflitos. É significativo observar que ao vivenciar em meu corpo pequenas transformações particulares e a sensação do olhar alheio, torna-me, também, uma mulher questionadora dos desejos reais e ideais desse agente social, que usa o corpo como um produto expositivo.

É importante, também, considerar que dentro da história brasileira, a mulher se sentia submissa, por viver numa sociedade patriarcal que a via como uma mera coadjuvante, que deveria apenas servir, cuidar e procriar, sem poder de escolha ou autonomia. Esse discurso

submissão ainda se mantém presente, quando vivo de perto uma dicotomia entre uma geração familiar e outra, em que ambas convivem ao mesmo tempo, mas se posicionam de forma diferente. Vivo então numa zona de conflitos, que seguramente norteou a pesquisa. Nessa ótica, cheguei ao título definitivo da pesquisa: “*Corsets*: uma poética com o couro em metamorfose”, salientando que a etimologia do verbete “*corsets*”, deriva da palavra francesa “*corps*”, o diminutivo de corpo, vindo de “*corpus*” em latim, que é corpo.

Nesse trânsito de ideias e questionamentos delineou-se o objetivo principal desse trabalho: produzir uma poética visual com o couro que dialoga com o discurso sobre a transformação do corpo da mulher brasileira, numa inesgotável busca por uma estética ideal nos dias atuais, tendo também como referencial o meu corpo. A partir da imagem desta corporeidade que é inerente ao meu corpo, constatei que outrora existia um incômodo do parecer magricela e longilínea. Flanando pelo tempo, descobri que não há mais um estar no mundo que pode congelar ou rejuvenescer o corpo, embebido de vivências cadenciadas. Ele se torna objeto de registros e estímulos não mais homogêneo, que resistindo ao instante efêmero, parece transformar os devaneios dos pensamentos em obras que se adaptam e metamorfoseiam numa incompletude transitória do processo criativo, numa dicotomia entre perenidade e efemeridade, em que a pele aveludada, macia, com brilho e vigor se contrapõe à pele enrugada e ressecada.

Continuando essa trajetória, as ações, como – cortar, esticar, amassar e modelar o couro, uma matéria flexível, desencadearam outras questões: Pode este corpo deixar se impregnar com os rastros de uma beleza inebriante? A antropomorfia questiona-me enquanto o corpo se metamorfoseia, podendo estar refém e viver para ele e não dentro dele?

Sendo assim, tomei como ações metodológicas os processos e procedimentos práticos para a construção de obras tridimensionais em couro e o estudo teórico, que dialogam com as inquietações provocadas pelas incertezas e problemáticas que são apresentadas, além de contribuir nas análises e críticas do processo criativo.

A metodologia para o estudo da pesquisa instaurou, assim, diversas ações que se constituem em etapas concretas de investigação, que foram realizadas simultaneamente, começando com a pesquisa histórica sobre a mulher, o seu corpo e a construção da beleza, para análise dos fenômenos e ininterruptas anotações no caderno do artista e ideias de construções de obras. Cada etapa se processou gradualmente, com leituras bibliográficas, revistas especializadas e mídias digitais, já que houve a necessidade de conceituar melhor esse corpo em trânsito, além das experimentações em atelier, iniciadas no primeiro semestre do mestrado em 2014, dando continuidade, nos semestres seguintes, a outras teorias para a

construção do pensamento crítico, produção de obras e projetos futuros para exposição em espaços culturais e galerias.

Ao analisar a produção do mestrado, outra ação metodológica estava conectada com o processo criativo, o método autobiográfico, que foi elucidado de forma mais contundente a partir do segundo semestre da pesquisa. Toda obra tem um pouco do artista. Estava intrínseco e claro que a poética caminhava para essa nova percepção, para um olhar para o meu corpo como referente. Não é o corpo em si, mas o signo que apresenta a sua corporeidade a partir do imaginário do artista.

Alguns autores no campo historiográfico foram estudados como aportes para compreender como aconteceu o processo evolutivo da história do corpo, propiciando uma melhor dialética entre o passado e a atualidade. Para o estudo teórico, a escritora e historiadora carioca, Mary Del Priore (1952), foi escolhida por nos fazer refletir sobre a história da mulher no Brasil, que segundo a autora, “trata-se sim, de focar as mulheres através das tensões e das contradições que se estabeleceram em diferentes épocas, entre elas e seu tempo, entre elas e as sociedades nas quais estavam inseridas” (2007, p. 9). Os autores Alan Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello, formularam um estudo aprofundado sobre a história do corpo, com suas mutações históricas e as relações do sujeito contemporâneo com o seu corpo. Para construir outras reflexões e referencial histórico sobre o corpo, a historiadora e professora da PUC/SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Denise Bernuzzi Sant’Anna (19–), traz saberes que permitem dialogar com a pesquisa.

Adotei também a pesquisadora paulista Lucia Santaella (1944), recortando a problematização do corpo, presente no cotidiano contemporâneo, e também nas mídias, que discorre sobre esta questão, ao afirmar que a mídia “constitui-se num dos principais meios de difusão e capitalização do culto ao corpo como tendência de comportamento” (2004, p.127). As construções de sentido deste corpo na mídia e a representação de sua imagem estão presentes no campo das ideias e da produção artística.

Destaco as contribuições do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) quando fundamenta o pensamento na fenomenologia, e o filósofo francês Henri Bergson (1859 –1941), em seu livro “Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito”, na percepção e memória. Ambos propiciam um diálogo com o processo criativo, além de instaurar relações de sentido, para uma melhor análise dos fenômenos dessa metamorfose do corpo feminino e da produção artística.

Consultei a obra da pesquisadora e professora da PUC/SP, Cecília Almeida Salles (19–) que trata de aspectos determinantes para a construção da obra de arte e do fazer

artístico, importantes como objetos inacabados e como obras possíveis. Outra pesquisadora fundamental para o fazer artístico e de grande contribuição para a minha pesquisa foi Elida Tessler (1961), professora doutora e pesquisadora do Departamento em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS), que trouxe para a pesquisa um contínuo diálogo entre as leituras de escritos de artistas, estudos teóricos e o trabalho em atelier, sendo este imbuído de uma práxis voltada para a aprendizagem, com tanto ensinamento e leituras de textos.

Sandra Rey (19–), também pesquisadora em artes visuais, contribuiu para esta pesquisa quando conceitua a importância do fazer artístico e do trânsito ininterrupto entre prática e teoria, em que “os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa.” (2002, p. 125-126). Além deste entrelaçamento entre o fazer e o pensar, Sandra Rey nos traz a contaminação nos processos criativos, como as informações, técnicas, conceitos e conhecimentos em outras áreas, que fazem parte da pesquisa em artes visuais. Tudo que permeia a poética está em constante diálogo, e para tanto, elucida a importância do escrito de artista como o lugar que pertence ao processo de criação. Os diálogos do fazer artístico, em que as ideias se apresentam, podem se deslocar e metamorfosear durante o percurso.

Do primeiro ao último semestre, o exercício da escrita sobre o processo sempre esteve atuante, além das produções das obras, com ideias registradas e trabalho em atelier durante todo o percurso. O quarto semestre estava voltado para a exposição final e o fechamento da escrita da dissertação, com análise dos fenômenos e do processo de criação.

Sob essa trajetória minha dissertação foi dividida em cinco capítulos. O primeiro capítulo é introdutório sobre a estrutura da pesquisa. O segundo, o qual denominei de “Fluxos corporais – breves marcas”, discorre sobre sucintas considerações históricas sobre o corpo da mulher, que como um agente social, tem um corpo imbuído de transformações que se processaram de acordo com o seu tempo e seu território. Conta com dois subcapítulos: “Rastros do percurso criativo”, que apresenta a minha trajetória como artista visual antes da realização do mestrado em artes visuais, o percurso criativo, sua gênese e o diálogo com o corpo feminino presente em obras antecedentes, trazendo Deleuze e Guattari em “Mil Platôs” e “Experimentos e transmutações” que discursa sobre os experimentos realizados com o couro durante a pesquisa, potencializando o material e definindo procedimentos operacionais no momento da manipulação do mesmo. Este subcapítulo traz a parte “Vestígios da criação”, que aborda a importância dos registros e anotações no caderno de artista.

O terceiro capítulo denominado de “Couro-corpo em trânsito” conceitua o processo de criação com teorias interdisciplinares, construindo uma dialética da poética visual. Foi dividido em dois subcapítulos: “Diálogos tangíveis”, discutindo sobre os trabalhos de alguns artistas brasileiros e estrangeiros presentes no percurso da pesquisa, como também a relação da práxis artística com as obras criadas, já que cada artista possui um fio condutor e uma linha de trabalho particular, deixando claro o fazer como algo inerente de cada processo de criação; “Corpo em trânsito I”, apresenta uma breve reflexão sobre o corpo através do filósofo francês Henri-Pierre Jeudy ao questionar o corpo como objeto de arte. Este corpo em conflito gerou a materialização de um trabalho com o couro-corpo, que delineou o rumo para as próximas produções de obras.

O quarto capítulo, “*Corsets* – uma poética com o couro em metamorfose” apresenta as obras criadas e suas conexões sígnicas com os questionamentos levantados durante a pesquisa, que não se bastam em uma única obra, havendo desdobramentos durante os esboços e a materialização tridimensional de cada trabalho. As obras apresentadas no quarto capítulo foram desdobradas em subcapítulos denominados de “*Corsets*” e o subcapítulo “Absonante”, que criaram redes, interligando artistas, autores e reflexões sobre a pesquisa em artes. O quinto capítulo “Instauração das obras criadas – mostra final” culmina na apresentação da exposição do Mestrado.

Em considerações finais foi realizada uma síntese do trabalho, fechamento de questões apresentadas, uma reflexão sobre a sua importância, possíveis contribuições e desdobramentos para a pesquisa em arte.

2. FLUXOS CORPORAIS – BREVES MARCAS

Considerando-se que a mulher vive numa sociedade brasileira que segue padrões de comportamentos, que há muito tempo vem sendo inseridos por outros povos desde o começo da nossa colonização, pode-se acreditar que ela continua a abraçar essas influências, na tentativa de adequar determinados modos de viver aos nativos da terra. Estamos falando de um tempo em que a figura feminina era reprimida e que alguns ditames sobre as boas maneiras na vida social e privada vinham da Igreja e do homem, ou seja, do padre, do médico, do pai e do marido, este provedor e o “deus” da casa, cabendo à mulher ser cuidadora do lar e da educação dos filhos, priorizando o seu lado maternal, em que “na sociedade misógina, a maternidade teria de ser o ápice da vida da mulher” (PRIORE, 2007, p.52). Este pensamento vem desde as antigas civilizações ocidentais, adotado, também, pelos homens da Igreja Cristã, que segundo Nickie Roberts (1998, p. 81) “a Igreja inicial rapidamente rejeitou o princípio feminino e passou a se tornar cada vez mais misoginista”, dividindo dois mundos, “as mulheres, a carne e os sentidos identificados como o mal, e os homens, com sua desincorporada ‘espiritualidade’, identificados como divinos”.

Esses modos de pensar do passado permaneceram por muito tempo no Brasil colônia, como também nos séculos seguintes, e ainda assombram, um pouco, a nossa sociedade ocidental atual, criando tensões entre o ambiente patriarcal e o movimento da nova mulher no final do século XX, que se viu numa roda viva de papéis destinados ao familiar e ao profissional. Muitas mudanças aconteceram, graças aquelas que levantaram bandeiras e escreveram uma nova atitude perante alguns absurdos nas regras de conduta e no convívio social e familiar, cabendo a cada uma viver o seu tempo e a sua história.

Mulheres ricas, mulheres pobres; cultas ou analfabetas; mulheres livres ou escravas do sertão. Não importa a categoria social: o feminino ultrapassa a barreira das classes. Ao nascerem, são chamadas “mininu fêmea”. A elas certos comportamentos, posturas, atitudes e até pensamentos foram impostos, mas também viveram o seu tempo e o carregaram dentro delas. (PRIORE, 2007, p.241)

Um dos meios que muito contribuíram para radicar estas posturas femininas de submissão foi a imprensa. Os jornais do século XIX divulgaram modelos de comportamento e normas de conduta, que refletiam o modo “civilizador” da elite urbana. Era um veículo que parecia promover uma idealização da imagem, principalmente das mulheres. “São as novas formas de comportamento que a elite recém formada definia para serem seguidas, acompanhando um movimento que vinha dos grandes centros da Europa e que encontrava eco

nas maiores cidades do Brasil” (PRIORE, 2007, p.282), além dos cânones de beleza europeia que encontravam aqui espaço para se estabelecer.

Os jornais tinham a sua importância como veículo de comunicação para a sociedade, no final do século XIX, não diferindo muito dos dias atuais, que segundo Mary Del Priore (2007, p. 283), uma mídia que pode ser identificada como empobrecedora da cultura pela sua massificação. Essa comunicação da época, apenas servia para os poucos alfabetizados, atingindo um maior número hoje da massa popular, contribuindo para a formação do pensamento, que pode ser tendencioso, por refletir os interesses da mídia e da mentalidade da sociedade do seu tempo.

Essa cultura midiática divulgava, no final do século XIX e início do XX, valores morais e éticos, que valorizavam ou criticavam o comportamento feminino, sugerindo modelos de mulher, nos quais deveriam preservar uma boa imagem social e familiar. As mensagens que circulavam nos jornais, principalmente nos grandes centros urbanos, idealizavam uma imagem que estava presente em todas as classes sociais, desde a elite até as camadas populares, mas por uma diversidade cultural brasileira inviabilizava essa homogeneização, que queria delimitar os papéis femininos. “Assim, apesar de todo o investimento na divulgação de imagens, estas esbarraram em vivências regidas por normas culturais muito diferentes daquelas que se pretendiam ver instauradas” (PRIORE, 2007, p.318).

Um contraponto desse processo “civilizatório” foi o pensamento sobre o “branqueamento” da sociedade, que influenciava a população à miscigenação, e assim, apresentando-se com uma nova aparência, mais tolerada nos círculos sociais da época, com a pele suavemente amorenada. O registro visual da beleza física brasileira no século XIX pode ser encontrado nas fotografias de época, principalmente pertencentes à elite por haver uma maior quantidade desse material imagético. “A popularização da fotografia, que alimenta o costume do “álbum de família”, acha-se amplificada pelo seu uso crescente pelas instâncias oficiais (fotografia de identidade). Mas ela é prolongada, mais ainda, pelo lugar e pelo domínio crescente da autoapresentação familiar” (CORBIN, COURTINE e VIGARELLO, 2011, p. 168). Nesse período, Mary Del Priore (2007, p.245) destaca o olhar do viajante que passava pelo Brasil e a sua impressão sobre as mulheres:

Esguias ou gordas, de formas arredondadas. Mas, ao aceitarmos as palavras de Gardner, viajante inglês que por lá passou em 1836, vemos que a gordura “era considerada o encanto principal da beldade do Brasil e o maior elogio que se pode dizer a uma mulher é dizer que está ficando cada dia mais gorda e mais bonita, coisa em que maioria delas cedo acontece pela vida sedentária que levam”. Em algumas,

os cabelos crespos e lábios grossos, a “tez levemente amorenada” [...] lembram os tipos físicos miscigenados; em outras, “o nariz regular, a fronte elevada”, pescoço fino e cabelos “corridos, mas lustrosos”, lembram as origens mais europeias.

Vale a pena ressaltar, que no século XIX, a maioria das mulheres não trabalhava e estava confinada em casa, na esfera privada. Assim, elas pouco circulavam em ambientes sociais públicos, deixando-as em pleno estado de inércia, e conseqüentemente, condenadas ao sedentarismo. Elas estavam subordinadas a se portar com uma conduta impecável e se voltar para os afazeres domésticos.

Como mulher-esposa, seu valor perante a sociedade estava diretamente ligado à “honestidade” expressa pelo seu recato, pelo exercício de suas funções dentro do lar e pelos inúmeros filhos que daria ao marido. Muitas mulheres de 30 anos, presas no ambiente doméstico, sem mais poderem passear – porque “lugar de mulher honesta é no lar” –, perderam rapidamente os traços de beleza e deixaram-se ficar obesas e descuidadas, como vários viajantes assinalaram. (PRIORE, 2007, p.269)

Além dos viajantes oitocentistas, os artistas brasileiros deste período também registraram nas suas pinturas essa beleza física com os seus nus femininos, como Oscar Pereira da Silva (1867-1939), na obra “Dorso de mulher” (Figura 1), que representa uma mulher nua, do final do século XIX, como também na obra “Descanso do modelo” (Figura 2) de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899).

Figura 1 – Dorso de mulher. Pintura de Oscar Pereira da Silva, óleo s/ tela, 90 x 64 cm, 1893. Museu Nacional de Belas Artes – MNBA/RJ.



Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar_Pereira_da_Silva_-_1893_-_Dorso_de_Mulher.jpg.

Figura 2 – Descanso do modelo. Pintura de José Ferraz de Almeida Júnior, óleo s/ tela, 100 x 130 cm, assinada Almeida Jr. Paris 1882. Museu Nacional de Belas Artes – MNBA/RJ.

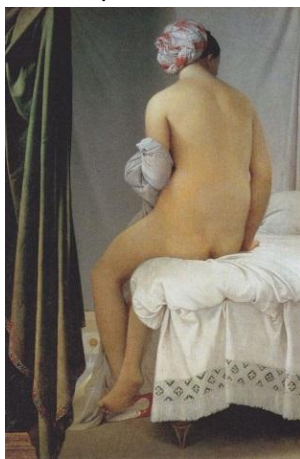


Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/Descanso_do_modelo1.jpg?uselang=pt-br.

Tanto as obras nacionais como europeias, reproduziram este nu feminino com formas arredondadas, ancas largas, típico físico do mundo ocidental da época. Na Europa do século XIX, temos como exemplo, “A Banhista de Valpinçon” (Figura 3) de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867).

As formas representadas pelos artistas podem seguir um caminho contrastante, como na obra “A Grande Odalisca” (Figura 4) de Dominique Ingres. A representação da anatomia se torna intrigante pelo alongamento da figura feminina, apresentando dimensões que fogem da realidade, segundo estudo do médico francês Jean-Yves Maigne, junto com o colega Gilles Chatelier e a historiadora Helene Norloff ¹. Analisaram e calcularam as medidas de uma reprodução e chegaram à conclusão de que existia um acréscimo de 15 centímetros das costas, com uma coluna vertebral para além do normal. Este recurso usado pelo artista no final do século XIX traz um significativo diálogo para a pesquisa sobre o padrão de beleza vigente da época e o corpo idealizado pelo artista, confrontando as demais representações do nu feminino e instaurando a intenção de tornar a figura longilínea.

Figura 3 – A Banhista de Valpinçon. Dominique Ingres, 1808. Louvre – Paris.



Fonte: ARGAN, 1992, p.51.

Figura 4 – A Grande Odalisca. Pintura de Jean Auguste Dominique Ingres, 1811. Louvre – Paris.



Fonte: STRICKLAND, 2004, p. 70.

O aspecto mais alongado da figura na pintura de Ingres sinaliza um ideal estético que viria a se tornar paradigma de beleza no século XX, mas foi criada no final do século XIX, tornando esta obra emblemática pela intenção do artista, que contrariou o padrão estabelecido

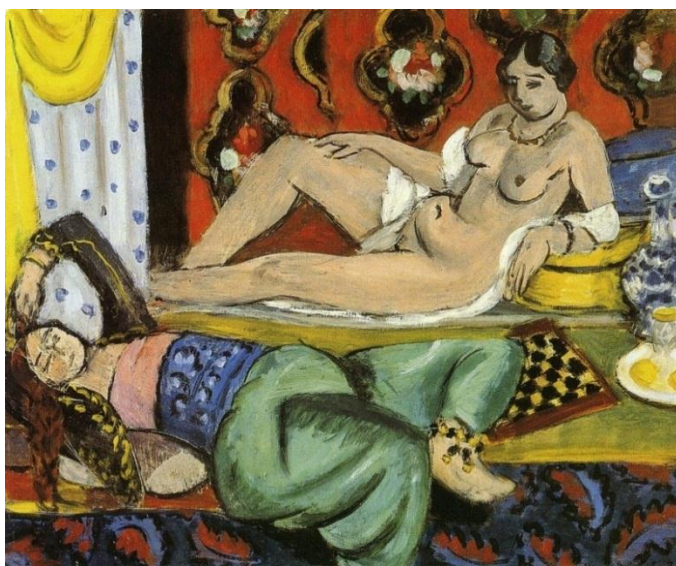
¹ "A Grande Odalisca", de Ingres, tinha cinco vértebras a mais. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/ultnot/2004/06/16/ult32u8507.jhtm>. Acesso em: 21 jul. 2015

ao realizar algo dissonante para o período, como sinaliza o artista e professor inglês Stephen Farthing (2011, p. 265) sobre a curvatura das costas:

Quando a obra foi exibida no Salão de Paris de 1819, a maior parte das críticas se deteve nas costas estranhamente alongadas. Alguns disseram especificamente que a mulher tinha três vértebras a mais. Ingres sabia disso, mas não sentiu nenhum remorso ao distorcer a anatomia de sua modelo para criar um contorno mais agradável e sensual.

No início do século seguinte, outros artistas mantiveram ainda uma representação com uma forma arredondada, seguindo o padrão de beleza dos séculos anteriores, como na obra “Odaliscas” (Figura 5) de Matisse (1869-1954). Vale ressaltar que a tendência da mulher magra no século XX, se processou gradativamente e, com isso, ainda pode-se ver nesse início de século um período de transição do corpo idealizado.

Figura 5 – Odaliscas. Henri Matisse, 1928. Óleo s/ tela, 54 x 65 cm. Estocolmo, Moderna Museet.



Fonte: ESSERS, 2002, p. 65.

Além dos homens, algumas artistas mulheres no início do século XX também representaram o corpo feminino com tamanha maestria. Poucas se destacaram no cenário nacional. Vale ressaltar que a mulher só obteve a sua inserção no ensino acadêmico no final do século XIX em vários países do mundo, não sendo diferente no Brasil, que se iniciou após a Proclamação da República. A formação e a sua afirmação como artistas profissionais foi se intensificando aos poucos e algumas mulheres tornaram-se grandes artistas. “Contrariando os discursos de época que procuravam restringi-las ao ambiente doméstico, reduzindo-as à

condição de “naturalmente amadoras”, diversas pintoras e escultoras seguiram adiante, realizando obras de importância histórica e estética, hoje conservadas em coleções públicas e privadas” (CHIARELLI, SIMIONI e DIAS, 2015, p. 14). Muitas artistas demonstraram que os ensinamentos e métodos acadêmicos, estavam incorporados nos seus trabalhos e “a qualidade de muitas dessas obras permite, de maneira inequívoca, contestar o rótulo de “amadoras” com que foram julgadas” (CHIARELLI, SIMIONI e DIAS, 2015, p.15)

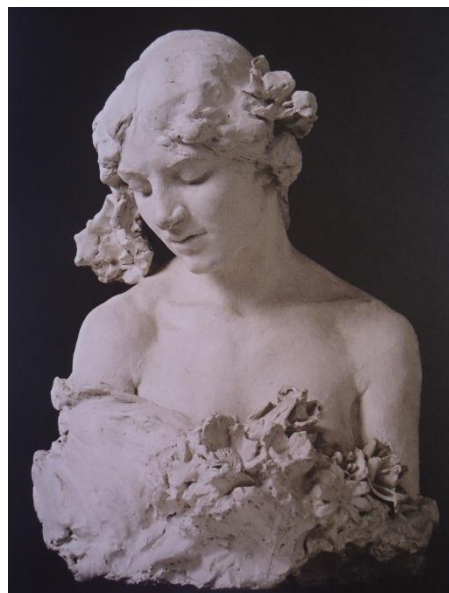
Nesse período podemos destacar uma das escultoras pioneiras no Brasil, a artista paraense Julieta de França² (1872-1951), que disputou prêmios e reconhecimento junto aos artistas homens de seu tempo, realizando projetos de monumentos e produzindo com muita competência a sua arte (Figuras 6 e 7).

Figura 6 – Nu Feminino sentado de frente. Julieta de França. Carvão sobre papel, 63 x 48,3 cm, 1901. Acervo do Museu Dom João VI, Rio de Janeiro



Fonte: CHIARELLI, 2015, p. 57

Figura 7 – Mocidade em Flor. Julieta de França. Gesso, 60 x 43 x 37, 1902. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: CHIARELLI, 2015, p. 117

Poucas obras de Julieta de França são conhecidas, e sua trajetória artística foi atribulada por situações que a colocaram distante dos salões e do sistema da arte, mas seu trabalho em desenho, pintura e escultura, deixa claro a sua contribuição como artista e sua marca na historiografia da arte. “Presenças e ausências devem assim ser entendidas como

² Julieta de França (Belém, PA, 1872 – Rio de Janeiro, RJ, 1951). “Sua formação inicial dá-se ainda em Belém, com Domenico de Angelis, entrando na Escola Nacional de Belas Artes em 1895. É agraciada em 1900 com o Prêmio de Viagem ao Exterior, matriculando-se na Académie Julian e, em 1902, no efêmero Institut Rodin. Retorna ao Brasil em 1906”. (CHIARELLI, SIMIONI e DIAS, 2015, p. 169-170)

vestígios dos desafios, dos avanços e também dos impasses no âmbito da representação a que as mulheres estavam sujeitas naquela República que se desenvolvia plena de contradições” (CHIARELLI, SIMIONI e DIAS, 2015, p. 16). Tanto o desenho à carvão “Nu feminino sentado de frente” e a escultura em gesso “Mocidade em flor”, deixam evidente o traço particular, ao representar figuras que nos tocam pela expressividade artística, ao capturar o olhar e o movimento corporal na representação das suas mulheres. Segundo Chiarelli (2015, p.31), o desenho Nu feminino sentado de frente evidencia a “destreza da artista na representação da modelo, dotada de um realismo fotográfico e um vigor excepcional dos volumes. A modelo é sensual e preenche quase a totalidade da tela, posicionando-se de maneira disfarçadamente relaxada”. Com grande maestria, Julieta de França, em seu estudo, revelou grande habilidade na representação do corpo nu, resultado de seu aprendizado na Escola Nacional de Belas Artes e em Paris.

O corpo feminino se revira nas telas e nas esculturas, colocando em evidência os seios, quadris e nádegas, representação esta, segundo modelos de beleza, como objetos de sedução, com uma corporeidade carnuda. Segundo Mary Del Priore (2000, p. 18), esta corporeidade “tinha que ser de boa carnadura. A metáfora servia para descrever ombros e peitos fortes, suportes para seios redondos, e costas em que não se visse um sinal de ossos”.

Para ressaltar a sua graciosidade, a mulher tinha um aparato de objetos que ajudava na transformação do seu corpo, e para que este alcançasse o estatuto do belo ideal, era preciso ressaltar a sua aparência, que segundo Mary Del Priore (2000, p. 23), desde o tempo passado, usava as mais variadas receitas de beleza:

[...] uma rede de objetos, matérias, cores e odores buscavam transformar o corpo feminino. Dissimular, apagar, substituir as imperfeições graças ao uso de pós, perucas, unguentos, espartilhos e tecidos volumosos era comum. A pele azeitonada, a robustez física, as feições delicadas e a longa cabeleira passavam por processos feitos de bens e serviços, utensílios e técnicas, usos e costumes capazes de traduzir gostos e rejeição, preceitos e interditos. Muitos deles, aliás, já bem conhecidos na Europa moderna. Lá, desde o século XVI, circulavam livros de receitas – os segredos – de beleza. A cosmética evoluía. A depilação das sobrancelhas, a pintura dos olhos e dos lábios, a coloração das maçãs do rosto, o relevo dado à fronte atestavam uma nova representação da mulher.

Estes procedimentos de beleza, como a introdução de novos produtos que prometiam melhorar as imperfeições das marcas, que serviam como máscaras para cobrir indesejáveis manchas no rosto, eram uma forma de embelezamento para que a mulher se apresentasse com uma face formosa. Além dessa maquiagem, com pós no rosto inteiro e cor na boca e bochechas, existiam os suntuosos penteados, a partir das longas cabeleiras femininas, que

nesse Brasil colonial, a preocupação com a aparência era constante, mas estava sempre sob a vigilância da Igreja. A mulher era objeto do desejo masculino e a sua beleza era perigosa, pois o homem podia sucumbir a ela. O corpo feminino era tachado como instrumento do pecado, mas a mulher queria sentir-se bela. “Se a Igreja não lhe permitia tal investimento, a cultura lhe incentivava a forjar os meios para transformar-se” (PRIORE, 2000, p.29).

A beleza sempre era alvo de preocupação. “A velhice chegava cedo e era denunciada especialmente pelas partes altas do corpo. O rosto, os cabelos, o pescoço e o colo femininos concentravam os indícios da beleza ou a sua falta” (SANT’ANNA, 2014, p. 23). Os cuidados com o rosto possuíam mais atenção do que o resto do corpo, que era coberto, sujeitando os homens aos pensamentos lascivos. Havia um diálogo entre o corpo e a roupa, que atribuía um comportamento adequado, sem a aparição excessiva da pele, sugerindo apenas as formas e olhares para as mãos e os pés, aguçando o imaginário masculino.

Existia uma distinção entre tipos de mulheres. As trabalhadoras das cidades ou do campo possuíam pés grandes e largos, as que pouco caminhavam, as sedentárias, tinham pés finos e pequenos, estas eram as prediletas por possuírem uma anatomia elitizada. E para incorporar o talhe desejável, para aquelas que não tinham atributos naturais, usavam o espartilho, este provavelmente inserido no Brasil no Segundo Império, impunha postura e imponência na sua aparição em espaços urbanos.

A roupa tem seus códigos simbólicos, distinguindo as classes sociais e impondo uma construção corporal, principalmente, para as desprovidas de um corpo ampulheta, nos quais usavam o espartilho, “que, embora atribuído ao demônio, foi mesmo uma invenção dos italianos” (CASTILHO e GALVÃO, 2002, p. 23), para comprimir o abdômen, que podia comprometer a respiração, machucava a pele, afinava a cintura, modificando de lugar os órgãos internos e costelas, com o intuito de ressaltar a beleza e elegância das matronas do século XIX. “Os excessos dos espartilhos foram levados ao paroxismo, com modelos que se multiplicavam e especializavam. Havia de vários tipos: nupciais, de baile, de viagem, para o canto, para a dança, para a equitação, entre outros” (CASTILHO e GALVÃO, 2002, p. 53).

Mesmo aquelas que possuíam um corpo desenhado pelo exercício da dança, como a bailarina americana Isadora Duncan (1877-1927), pioneira da dança moderna, polêmica e adepta a novas técnicas, usava espartilho, mas o abandonou, sendo uma das primeiras bailarinas a tomar essa atitude por sentir incômodo ao usar o espartilho. Este forçava, dizia ela, “a deformação do esqueleto humano, tão belo, no entanto, o deslocamento dos órgãos internos e a degenerescência de uma parte dos músculos do corpo da mulher, bem como lhe alterava a respiração” (CORBIN, CORTINE e VIGARELLO, 2011, p. 517-518). Ela

vislumbrou um melhor funcionamento do corpo sem o uso de tal artifício, como também a beleza do torso e seu movimento.

Havia um jogo de sedução no mostrar e esconder seus corpos. Os pés afilados e pequenos emoldurados por delicados sapatos e botinhas, luvas nas mãos, além das volumosas camadas de tecidos das saias longas, protegendo o corpo até os pés. Era uma aparência feita de convenções culturais, cheias de padrões e interditos. Esses arquétipos de beleza foram influenciados, também, pelas bonecas louras de olhos azuis, através da importação no final do século XIX, das bonecas de porcelana francesa, brinquedo das crianças da elite, disseminando uma idealização de “branqueamento”, reforçado também com a chegada, posteriormente, de imigrantes europeus, modelos de eugenia. A partir daí as mulheres passaram a valorizar como o belo ideal a pele clara, e para tanto, elas se protegiam do sol e fugiam do bronzeamento, permeando, no século seguinte, as mentes das mulheres, que eram massacradas com as propagandas de produtos de beleza para a pele branca.

No final do século XIX chegou, também, a moda dos exercícios físicos que eram bons para a saúde da mulher, mas não eram vistos com bons olhos pelos conservadores. Segundo a historiadora, Denise Bernuzzi Sant’Anna, no início do século XX, a ideia de praticar esportes não parecia algo adequado, pois “não combinava com as senhoras que haviam passado dos 30 anos. Representava um risco para a saúde uterina das mais jovens e uma indecência para as mais velhas” (2014, p.38). Era repugnado, mas não se rendeu aos maldosos discursos e assim, “o corpo feminino começa a movimentar-se na direção dos esportes [...] Nesse cenário, nascia uma nova mulher” (PRIORE, 2000, p.64). A beleza passou a ser percebida como sinônimo de uma vida saudável, perseverante e em transformação.

O hábito dos esportes foi percebido pela medicina como algo saudável e importante para manter a saúde, além de obter um corpo resistente e jovem. Com isso, passou a ser adotado pelas mulheres como um meio de atingir uma beleza, principalmente para aquelas que se viam feias e tinham, a qualquer custo, que se enquadrar nesta boa apresentação.

Os estilos versáteis , funcionais, sexy não são separáveis nem da voga crescente dos esportes nem do individualista-democrático que afirma a autonomia primeira das pessoas: juntos, desencadearam um processo de desnudação do corpo feminino e um processo de redução das coações rígidas do vestuário que entravam a expressão livre da individualidade. Os esportes dignificaram o corpo natural; permitiram mostrá-lo mais tal como é, desembaraçado das armaduras e trucagens excessivas do vestuário (LIPOVETSKY, 1989, p. 77)

O movimento corporal, os cabelos curtos, o sumiço das luvas, o uso de esmalte de unha e batom, os seios pequenos, as pernas finas, as saias no meio do tornozelo, foram

mudanças que aconteceram com essa mulher do início do século XX, que a levou a adotar um novo comportamento social, observado pelos homens como uma forma de negar a sua feminilidade. Nesse momento começou a surgir a moda da mulher magra. Segundo o filósofo francês Gilles Lipovetsky (1989, p.76), “a moda de cem anos não eliminou os signos da posição social; atenuou-os, promovendo pontos de referência que valorizam mais os atributos mais pessoais: magreza, juventude, sex appeal, etc”.

Uma renovação no guarda-roupa feminino aconteceu no século XX. O espartilho continuou em voga, alguns denominados de “saudáveis”, deixavam o corpo ereto e suspendiam o busto. O estilista francês Paul Poiret (1879-1944) contribuiu para uma mudança nessa submissão, quando criou “formas mais soltas nas roupas ao restaurar a silhueta império, clássica, longilínea, com a cintura alta marcada sob o busto” (CASTILHO e GALVÃO, 2002, p. 53). Posteriormente a moda³ mudava de uma cintura marcada para descer para os quadris, com o uso de cintas modeladoras.

Esse estigma de boa aparência e sensualidade, muitas vezes, foi inserido pela indústria cinematográfica Hollywoodiana, que segundo Corbin, Courtine e Vigarello (2011, p. 113) “é nos anos de 1930 que a sexualidade não é mais somente sugerida, mas apresentada em cena, tanto nos filmes como nos cartazes”. Com a cintura no lugar e quadris estreitos, a estética da moda se inspirava nos padrões gregos de beleza e proporção no uso dos trajes. Com o racionamento dos tecidos no período da II Guerra Mundial, a silhueta feminina se aproxima do corpo, apresentando a construção de uma nova estrutura corporal, com cintura fina, retorno do espartilho e enchimentos para os sutiãs, valorizando o aumento dos seios.

A década de 1960, foi marcada pela criação da minissaia pela estilista inglesa Mary Quant (1934–), transformando a aparência social dessa mulher que se desnuda aos poucos, acelerando o processo de desejo de uma magreza, que devia estar presente não apenas no uso de um traje para modelar um corpo artificial, mas trabalhar o corpo em si para se ajustar a uma moda em constante mutação. “A construção da aparência envolve conceitos e práticas culturais corporificadas através de armações, estruturas e materiais. As áreas do corpo estarão sempre mudadas, estrategicamente ajustadas, comprimidas e aumentadas, para alcançar os objetivos da moda através de ajustes visuais de proporção” (CASTILHO e GALVÃO, 2002, p. 55).

³ “Um dispositivo social caracterizado por uma temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo, por isso, afetar esferas muito diversas da vida coletiva. Mas até os séculos XIX e XX foi o vestuário, sem dúvida alguma, quem encarnou mais ostensivamente o processo de moda; ele foi o teatro das inovações formais mais aceleradas, mais caprichosas, mais espetaculares”. (LIPOVETSKY, 1989, p.24)

A publicidade da época incitava no imaginário feminino o uso dos mais variados artifícios para a corrida contra a feiura e a “salvação” dos seus corpos, “o que estava em jogo em todo esse discurso da aparência é a transformação do corpo feminino em objeto de um desejo fetichista” (PRIORE, 2000, p.74), como também, “desde 1900 ela não hesita em mostrar mulheres no toalete, usando espartilhos sedutores. Essas propagandas, aliás, contribuíram para a dessacralização do corpo feminino” (CORBIN, COURTINE e VIGARELLO, 2011, p. 113). A beleza estava associada à juventude. A gordura do passado era vista como obscena, passando a ser substituída pela magreza, símbolo de elegância nos séculos XX e XXI. “O sobrepeso vai se tornar, na aurora do século XXI, uma preocupação ao mesmo tempo da “autoimagem” individual bem como de saúde pública” (*idem, ibidem*, p.164).

É preciso seguir esse padrão de beleza e deixar seu corpo se enquadrar nesse arquétipo. O ideal é transformá-lo, ditar os mais adequados procedimentos de beleza para impor a tríade beleza-saúde-juventude. O imperativo agora é comportar-se com uma aparência jovem, magra e sem um sinal de envelhecimento, e para isso a mídia foi um meio que divulgou, e continua em constante massificação, nessa tirania da perfeição física. Nas capas de revistas as imagens de mulheres jovens são constantes, destinadas a um público feminino, principalmente para aquelas de maior poder aquisitivo, como as mulheres entre 35 e 50 anos, para poderem “adquirir os produtos anunciados dentro da revista”, segundo o professor de geriatria e gerontologia Pedro Paulo Monteiro, da Universidade Católica de Petrópolis (UCP). É uma tática para “usar modelos jovens que induzem as mulheres mais velhas a um ideal estético” (MONTEIRO, 2008, p.67), e assim invejar a juventude e o padrão de beleza das mais novas.

As sucessivas repetições de imagens de mulheres sempre belas, de corpos esculturais, já vinham sendo introduzidos com os filmes americanos e suas beldades como Louise Brooks, nos anos 1920, com seu corte de cabelo *a la garçonne*; Marilyn Monroe, com seu ar sedutor, “símbolo do sex appeal dos anos 1950, a loura platinada encarnou as tendências paradoxais de seu tempo. Sua imagem representava o rompimento com a vida equilibrada e indicava a erotização corporal em curso” (SANT’ANNA, 2014, P. 107); Audrey Hepburn, no filme “Bonequinha de luxo” na década de 1960, exibiu uma aparência magra e bela; Sharon Stone, no filme “Instinto selvagem”, de 1992, expôs sua beleza em cenas altamente sensuais, destacando a famosa cruzada de pernas; Charlize Theron, em 2005 no filme “Aeon Flux”, com um corpo escultural, entre outras. São ícones de beleza que permeiam o imaginário da brasileira, que busca uma transformação corporal, tentando aproximá-las destas belíssimas

mulheres e consumindo o que for necessário a serviço dos seus corpos, que segundo a psicanalista Maria Rita Kehl (2005, p. 115), “consumimos, acima de tudo, imagens que oferecem novos modelos de identificação e esforçamos para que nosso corpo se torne igual aos corpos exibidos [...] Como a imagem é a do corpo, não existe a imagem do eu, da alma, do espírito, da inteligência, do pensamento”.

Essa preocupação com a exibição do corpo não é de hoje, e na virada do século XX para o XXI, vivemos um momento em que a aparência ideal está cada vez mais forte, ditando o comportamento e a aceitação nos círculos sociais. A ideia de parecer feia, fora do padrão, faz a mulher sentir-se frustrada e viver em função de seu próprio corpo em constante metamorfose. Para tanto, a febre das academias e cirurgias plásticas cresceram inimaginavelmente. Há tempos atrás não pensávamos que ter o corpo perfeito era só uma questão de alimentação, exercícios físicos e maquiagem. Tudo deve ser transfigurado e remodelado para garantir a perfeição física, que espelhada no olhar do outro pode definir o seu estado de submissão. Este culto ao corpo se torna preocupante segundo o pensamento de Mary Del Priore (2000, p.81):

[...] o culto à beleza, e exclusivamente a ela, é perigoso. Intimamente ligado ao da juventude e do efêmero, o culto à beleza torna-se um desafio ao tempo e, mais dramático, ao próprio homem. Pior é quando um modelo de beleza nosso, mestiço, passa a ser ameaçado pelo que vem de fora. Entre nós, aumenta assustadoramente o número de mulheres que opta pela imagem da Barbie americana, dona de volumosos seios de plástico, cabelos louras falsas e lábio de Pato Donald. No outro extremo encontramos a androginia mais absoluta, em que cada um quer ter as formas do outro, com todas as suas consequências. Inclusive aquela terrível, de que quando nossas preocupações físicas tomam a frente, elas significam o medo e a recusa do que não são como nós. Mal se percebe que nossa sociedade valoriza não a identidade, mas a identificação. Os pequenos defeitos, que outrora davam charme a uma mulher, o tal it, estão em baixa.

Vivemos em um corpo transitório, em que o tempo biológico não é igual ao tempo do desejo. O relógio para a mulher parece estar mais acelerado, querendo ter uma longevidade no presente, e se possível retardar o futuro, já que este pode tornar efêmero a sua juventude, na qual vivenciou no passado. A busca incansável pelo desejo da juventude é ininterrupta. Para tanto a afirmação desse corpo “imperfeito”, passa a ser não aceitável, e assim, deve ser cortado, esticado, aumentado ou reduzido nas mesas dos cirurgiões plásticos. “A cirurgia plástica havia se tornado um recurso sério, bom e acessível para melhorar anatomicamente as “feiras” típicas de qualquer “raça”, cor ou idade” (SANT’ANNA, 2014, p. 169).

São procedimentos que parecem resolver de imediato às insatisfações momentâneas das mulheres, mas podem não solucionar a psique feminina que quer atingir a felicidade

através de técnicas, cada vez mais aperfeiçoadas, no campo do embelezamento corporal, que com os “avanços da cirurgia estética, passou-se da ideia de melhorar os contornos a inventar um rosto” (CORBIN, COURTINE e VIGARELLO, 2011, p. 53). As motivações para a escolha do consumo de uma cirurgia plástica pode estar atrelada aos mais íntimos sentimentos, como perdas afetivas, inseguranças, carências e tristezas, que, “nesse sentido, a cirurgia parece ser uma espécie de autoindulgência, de autocompensação ou mesmo uma tentativa de melhorar relacionamentos e afetos” (GOLDEMBERG, 2011, p. 123).

A Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica⁴ nos dá um panorama de cirurgias e procedimentos que estão sendo realizados atualmente em relação à estética corporal, ou seja, às correções nas imperfeições anatômicas, tais como: contorno corporal (abdômen, *body lifting*, *lifting* de braço e de coxa e pós bariátrica); face (pálpebra, implante e *lifting* facial, cirurgia de queixo, orelha e nariz, *lifting* frontal ou de testa); lipoaspiração; mama (mamoplastia de aumento e redução, *lifting* de mama); minimamente invasivos (dermoabrasão, laser, peeling químico, plasma rico em plaquetas, preenchimento cutâneo, toxina botulínica; rejuvenescimento da pele ou *resurfacing*). Com uma infinidade de opções, a mulher se rende à supremacia da aparência e torna o seu corpo um bem material, que violado de diversas formas, concede-lhe a alta estima, sem medo de exibir a sua silhueta.

O jogo da aparência leva muitas mulheres a se submeterem a esse tipo de transformação que deseja as formas do outro, e não medem esforços para alcançá-las. Um fenômeno que vem ocorrendo na contemporaneidade são os usos de técnicas e procedimentos estéticos, intervenção cirúrgica, maquiagem e manipulação digital para se parecer com a boneca Barbie⁵.

Na Ucrânia, jovens parecem disputar o título de “Barbie Humana”, seguindo medidas e características físicas da famosa boneca da Mattel, obtendo olhos grandes, nariz afilado, longa cabeleira loira, seios grandes e cintura fina. Parecendo mais uma competição pela perfeição, já que muitas estão se transformando para adquirir a mesma estética corporal, como vem acontecendo com as ucranianas Valeria Lukyanova, Dakota Rose, Alina Kovalevskaya, Lolita Richi e Olga Olenyk (Figura 8), além de usar a sua imagem para se tornar famosa.

⁴ Site oficial da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica: <http://www2.cirurgiaplastica.org.br/>. Acesso em jun. 2014.

⁵ Criada nos Estados Unidos no ano de 1959 e ainda presente no mercado mundial. Disponível em: www.barbiemedia.com/about-barbie/history.html. Acesso em 24 mai. 2016.

Figura 8 – Barbies Humanas



Fonte: <http://entretenimiento.starmedia.com/imagenes/2013/05/Barbie-humana.jpg>; http://3.bp.blogspot.com/-j0a56MoWf6E/UQo9gFpySpI/AAAAAAAAASc/2bnrVj7dkpI/s640/dakota_rose_12.jpg; http://2.bp.blogspot.com/-5uNrsz4yR0I/U8GR6D_YI9I/AAAAAAAAAJrQ/-NnpUO_XZWk/s1600/alina+kovalevskaya+instagram+photos.jpg; <http://earhustle411.com/wp-content/uploads/2014/08/Lolita-Richi-2.jpg>; <http://debeverse.com/2015/03/las-7-barbies-humanas-mas-famosas-del-mundo/>. Acesso em 13 ago. 2015.

Segundo sociólogos ucranianos, este tipo de transformação é preocupante, pois as imagens dessas jovens se espalham nas redes sociais e podem disseminar este desejo de possuir seguidoras desta idealização de beleza, passando a serem vítimas da chamada “síndrome da boneca Barbie”⁶, através de construções corporais que negam a sua aparência física para se tornar um modelo homogeneizado da indústria de brinquedos.

A mulher contemporânea pode estar vivendo uma submissão do corpo, vive em função dele e não o contrário, “investe na exterioridade de seu corpo, deixando-se aprisionar-se pelo mito imposto da juventude eterna. Prisioneira em seu próprio corpo” (PRIORE, 2000, p. 97). Uma corporeidade metamorfoseada e atualizada aos padrões de beleza, muitos destes impostos, também, pelas imagens midiáticas de mulheres esqueléticas como Galisteus e Grazzi Massafra, e por todo o aparato bélico para a construção desta aparência, não faltando investimentos para esse fim.

No mercado dos cosméticos as *top models* ganham holofotes para a divulgação das marcas de luxo e propagação de uma beleza internacional, como a da brasileira Gisele Bündchen, que “agrada todas as classes sociais. Ela espelha uma beleza que parece ser sempre bem-sucedida mundialmente e em todas as circunstâncias” (SANT’ANNA, 2014, p. 163). Para a conquista e manutenção dessa beleza, são muitos os procedimentos cirúrgicos e dermatológicos, frequências na academia, salão de beleza, uso de cosméticos para todas as

⁶ RODRIGUES, Aldara. Jovem ucraniana faz tudo para parecer uma Barbie. Disponível em: http://www.dn.pt/inicio/globo/interior.aspx?content_id=2887928. Publicado em 15 nov. 2012. Acesso em: 22 jul. 2015.

partes do corpo, alimentação equilibrada, etc, para atingir a perfeição corporal e, conseqüentemente, sentir-se bela.

O medo de possuir uma aparência envelhecida torna imperativo o uso dos mais “milagrosos” produtos antienvhecimento que a indústria dos cosméticos lança no mercado mundial. Essa publicidade exagerada levou especialistas da área a redigir um relatório sobre o envelhecimento humano em 2002. Foi realizado um estudo sobre o assunto e publicado na revista *Scientific American* com o título “Nenhuma verdade para a fonte da juventude”. Pedro Paulo Monteiro (2008, 72-73) destaca alguns pontos relevantes dessa pesquisa:

- Nenhuma intervenção foi ainda provada ser capaz de diminuir, parar ou reverter o envelhecimento humano.
- O mercado dos cosméticos é muito rico em produtos sem qualquer valor terapêutico ou embasamento científico.
- Vários estudos foram realizados em laboratório e nada foi comprovado quanto à ação dos antioxidantes sobre o processo do envelhecimento.
- Não se conhece qualquer hormônio que interfira diretamente no processo de envelhecimento [...]
- Não é possível rejuvenescer, revertendo o inexorável processo do envelhecimento.

Apesar de haver uma inverdade nas promessas feitas, o mercado brasileiro se mantém como o terceiro maior consumidor mundial de cosméticos, ganhando milhões de usuários, que cegamente compram as ilusões vendidas diariamente, incutindo no cotidiano contemporâneo o dever de ter uma boa apresentação sem desleixo, sendo obrigatório adquirir o produto para se sentir bem.

O movimento cultural contemporâneo explorou a reabilitação de nossa sexualidade para promover renovação dos estudos sobre o corpo e transformação radical de nossa atitude em relação a ele. Por outro lado, a apologia do corpo na cultura contemporânea relaciona-se também com algumas mudanças ocorridas no capitalismo e, conseqüentemente, nos costumes. A erosão do capitalismo competitivo modifica a estrutura da classe trabalhadora, enfatizando, como estilo de vida, o consumo e o lazer. O declínio dos valores puritanos de trabalho e o crescimento do hedonismo, nascidos do lazer e do consumo pós-capitalista, geram, nessa sociedade, a tendência a atribuir ao indivíduo a responsabilidade pela plasticidade de seu corpo. A hipervalorização da construção corporal ganhou importância quando antigos valores que rebaixavam o corpo sofreram o impacto da espetacularização característica do mundo contemporâneo. (MATESCO, 2009, p.40-41)

As transformações sociais e culturais não são as únicas que levaram a mulher a mudar o seu comportamento em relação ao seu corpo. A economia tem um forte poder sobre as mudanças históricas, principalmente com o crescimento do capitalismo no Brasil, possibilitando uma ininterrupta produção acelerada e seriada, para assim, haver um

crescimento do consumo de qualquer coisa, não mais pela sua necessidade, mas pelo prazer de obter um objeto de luxo ou do sonho, que antes parecia inalcançável, e agora, passa a ser atraído e consumido de qualquer forma. “As mercadorias, a moda e o corpo se apresentam cada vez mais efêmeros para que a renovação se torne sempre necessária” (PEREIRA, 2010, p.30). É o jogo da globalização, impondo gostos e desejos, em que os produtos oferecidos no mercado devem ser comprados, independente de sua validade, imperando um padrão e uma sedução por coisas que atraíam as pessoas pelo simples fato de que elas devem ter.

Um corpo cultuado pelos desígnios da cultura pode ser construído através de um discurso sobre o belo e potencializado por vozes de personalidades brasileiras, como Vinícius de Moraes (1913-1980), poeta e compositor do século XX, amante da corporeidade feminina, que em uma de suas poesias fala sobre a mulher:

Receita de Mulher⁷

As muito feias que me perdoem
Mas beleza é fundamental. É preciso
Que haja qualquer coisa de flor em tudo isso
[...]
No olhar dos homens. É preciso, é absolutamente preciso
Que seja tudo belo e inesperado.
[...]
Seja bela ou tenha pelo menos um rosto que lembre um templo e
Seja leve como um resto de nuvem: mas que seja uma nuvem
Com olhos e nádegas. Nádegas é importantíssimo. Olhos, então
Nem se fala, que olhem com certa maldade inocente. Uma boca
Fresca (nunca úmida!) é também de extrema pertinência.
É preciso que as extremidades sejam magras; que uns ossos
Despontem, sobretudo a rótula no cruzar as pernas, e as pontas pélvicas
[...]
Que haja uma hipótese de barriguinha, e em seguida
A mulher se alteia em cálice, e que seus seios
Sejam uma expressão greco-romana, mais que gótica ou barroca
E possam iluminar o escuro com uma capacidade mínima de cinco velas.
Sobremodo pertinaz é estarem a caveira e a coluna vertebral
Levemente à mostra; e que exista um grande latifúndio dorsal!
Os membros que terminem como hastes, mas bem haja um certo volume de coxas
E que elas sejam lisas, lisas como a pétala e cobertas de suavíssima penugem
No entanto sensível à carícia em sentido contrário.
[...]
Preferíveis sem dúvida os pescoços longos
De forma que a cabeça dê por vezes a impressão
De nada ter a ver com o corpo, e a mulher não lembre
Flores sem mistério. Pés e mãos devem conter elementos góticos
Discretos. A pele deve ser fresca nas mãos, nos braços, no dorso e na face
[...]
Da sua combustão; e não deixe de ser nunca a eterna dançarina
Do efêmero; e em sua incalculável imperfeição
Constitua a coisa mais bela e mais perfeita de toda a criação inumerável.

⁷ Poesia escrita por Vinícius de Moraes, Receita de Mulher, Rio de Janeiro – 1959. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/receita-de-mulher>. Acesso em 23 Dez. 2015

Nessa poesia “Receita de Mulher”, escrita em 1959, por Vinícius de Moraes, o desejo pelo carnal é evidente. Através das metáforas e do pensamento explícito, ao sensualizar a corporeidade feminina, ele exalta uma construção corporal, como tendência de beleza da mulher brasileira de seu tempo, que retratada em poesia, influencia o jogo de sedução através da silhueta imanente de uma mulher imaginada.

A partir da segunda metade do século XX o estigma de uma mulher como objeto de sedução se fortaleceu, juntamente com o capitalismo, e cada vez mais o consumo cresce. Junto a isso, ocorreram transformações significativas na mentalidade feminina, que levaram a imagem da mulher a ser palco para as inquietações sobre o corpo na arte contemporânea, presentes em diversas linguagens artísticas que permearam o imaginário de muitas artistas, que em suas pesquisas em artes visuais, refletiram sobre questões como o existencialismo do seu ser, patriarcado, sexualidade, identidade, questões sociais, sociedade de consumo, apropriação de sua figura, espetacularização do corpo, entre outras.

Muitas investigações aconteceram na arte contemporânea e algumas artistas exploraram em suas obras os desejos das mulheres. “Antes, a mulher era explicada pelo homem, [...] Agora é a própria mulher que se desembrulha, se explica” (TELLES, 2007, p. 671). A ativa participação crítica das mulheres na arte e o seu engajamento político se iniciaram, a partir da segunda metade do século XX, quando se começou a discutir, de forma mais contundente, o sistema da arte, de dominação masculina, e a reivindicar o seu espaço através de várias iniciativas feministas com a intenção de reescrever uma história da arte.

As várias estratégias adotadas, numa tentativa de remediar o desequilíbrio de oportunidades e prêmios no mundo da arte, baseavam-se, numa primeira instância, no separatismo: uma estrutura de projetos, grupos de discussão, exposições e periódicos comandados exclusivamente por mulheres e para mulheres, e na escritura da história da arte das mulheres. Reconheceu-se, ao mesmo tempo, que certos elementos da arte e da cultura recentes tinham aberto o caminho para o engajamento da arte na consciência feminista. (ARCHER, 2001, p. 125)

As artistas mulheres criaram obras com a intenção de questionar o espaço feminino na história da arte, que segundo Michael Archer (2001, p.126) “era um exercício de recuperação histórica [...] uma crítica e reavaliação dos critérios de julgamento [...] como se poderia relacionar esta atividade chamada “arte” e este conjunto de ideias chamado “feminismo.” Neste processo temos a relevante obra política de Judy Chicago, “O jantar” (Figura 9) que nos traz esta reflexão.

Figura 9 – O jantar. Judy Chicago, 1974-1979.



Fonte: ARCHER, 2001, p.127.

Figura10 – Marca Registrada. Letícia Parente, 1975.



Fonte: <http://performatus.net/leticia-parente/>. Acesso em jul. 2015. Acesso em jun. 2015.

Muitos questionamentos permearam o imaginário feminino, havendo a necessidade de ir além da crítica ao patriarcado, estavam em cheque reflexões sobre a sexualidade, como *Femme Couteau* (1969-70) de Louise Bourgeois, como também, questões relacionadas à condição feminina, como a obra “Perder uma conversa com os pais” (1976) de Martha Rosler, que aborda a anorexia nervosa, que segundo Michael Archer (2001, p. 135), não era só uma questão de identidade, “mas também ao papel da indústria alimentícia no jogo maior das forças econômicas e políticas que moldam nossa noção do ideal de beleza”.

Nos anos seguintes, outras preocupações estavam sendo abordadas nas obras de algumas artistas mulheres, como o problema do consumismo, que encontrou voz nos trabalhos das artistas Sherrie Levine, Cindy Sherman, Bárbara Kruger e Leticia Parente, esta última com o vídeo “Marca Registrada” (Figura 10) de 1975. Outro importante movimento que contribuiu para a história da arte foi o coletivo feminista Guerrilha Girls, que chamava atenção para a ocupação minoritária da mulher na sociedade, em que considerava o processo artístico uma forma de ativismo social.

O corpo é usado como sujeito e dispositivo para diversas inquietações artísticas, que se torna instrumento a serviço do homem, podendo ele ser o palco, ou melhor, foco principal dos fenômenos do seu tempo, que teatralmente se reveste e se ressignifica a cada instante, num turbilhão de novas operações e transmutações corporais, para além da cirurgia estética, mas modificando o corpo de todas as formas, usando as mais avançadas pesquisas biotecnológicas, a favor do corpo, em enxertos, mudanças de sexo, na reprodução humana, clonagem genética e tantas outras intervenções. Segundo Corbin, Courtine e Vigarello (2011, p. 551-552), “tudo isso permite entrever o aparecimento de um homem mutante, filho de suas próprias opções e de suas próprias técnicas, com esta ambiguidade que não se sabe se aqui se trata de um

homem inumano por desumanização ou de um super-homem que ultrapassa a humanidade para levá-la mais alto e mais longe e levá-la a plenitude”.

Vivemos no tempo de um corpo urgente por uma atualização formal ou transcendental, tornando-o agente de seus desejos, em que os limites passam a ser discutidos por diversas instâncias que procuram explorar e expressar esse corpo para além do humano. É como ocorreram nas apresentações da artista francesa Orlan⁸, que na década de 1990, se submeteu a uma série de intervenções de cirurgias estéticas, filmadas e exibidas ao vivo, “no decorrer dos quais o seu corpo devia acabar segundo as normas estéticas dos grandes mestres, de Da Vinci a Ticiano” (CORBIN, COURTINE e VIGARELLO, 2011, p. 553), tornando-o um corpo modelado, instituindo-o como um veículo, que comunica a sua intenção de confrontá-lo não mais como um dispositivo natural, mas transmutado pelos valores e imposições do poder do corpo.

2.1. RASTROS DO PERCURSO CRIATIVO

O corpo feminino é objeto de inquietação na pesquisa em artes visuais. A mulher está presente nos questionamentos sobre a estética corporal, explorando a corporificação, que em constante metamorfose está atrelada ao seu tempo e à mentalidade de sua época. Na tentativa de investigar os desejos reais e ideais dessa fêmea, que transgride e transforma o que lhe parece imperfeito, cultuando a perfeição física e violando o seu corpo de diversas maneiras para atingir o estatuto de uma beldade, a corporeidade femínea é a propulsora de um processo criativo que foi caminhando e, conseqüentemente, obras artísticas foram sendo criadas.

O percurso artístico pode ser rizomático, como um sistema que vai além das raízes e radículas. Segundo os filósofos franceses Deleuze (1925-1995) e Guattari (1930-1992), a raiz se desdobra, multiplica e ramifica num grande desenvolvimento, na qual formas diversas se constroem num devir contínuo.

O corpo transmutado e em constante atualização do eu como sujeito e objeto, emaranha-se numa rede de sentidos, em que tudo está conectado: a gênese do fazer artístico, interdisciplinaridades de conceitos sociais, filosóficos, históricos, políticos, etc. e uma cadeia sógnica, que se conecta durante a pesquisa em artes, em que a reflexão sobre a poética pode seguir o princípio da conexão, “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer

⁸ Inicia desde 1965 performances corporais. Veterana da *body art* dos anos de 1970. As operações de remodelagem cirúrgica tem início em 1990. (CORBIN, COURTINE e VIGARELLO, 2011, p. 552-553)

outro e deve sê-lo.” (DELEUZE e GUATARRI, 2011, p.22), como também cartográfico, onde o rizoma é mapa, está aberto às possíveis conexões, não é decalque, tudo está em via de ser modificado, reversível. O mapa faz parte do rizoma:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagem de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma meditação. (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.30)

Sendo o mapa múltiplo e rizomático como a poética, faz o criador construir objetos artísticos que podem ter uma ideia como mote, mas não como um decalque, que para Deleuze e Guattari (2011, p.32) este é perigoso, já que “o que o decalque reproduz do mapa ou do rizoma são somente os impasses, os bloqueios, os germes de pivô ou os pontos de estruturação”. O rizoma como processo criativo é cadenciado por uma rede de fluxos corporais antecedentes, misturados, experimentados e multiplicados.

Dialogando com esses filósofos, vejo que o meu percurso como artista foi se modificando na medida em que o fazer artístico se identificava com linguagens inicialmente escolhidas e, posteriormente, em vias de atualização para a pesquisa em artes visuais.

Durante a Graduação em Artes Plásticas na EBA – Escola de Belas Artes da UFBA – Universidade Federal da Bahia (1996-2002), tive contato com um universo de técnicas artísticas e teorias, mas, de todas as linguagens visuais aprendidas, foi a pintura que escolhi para buscar aprofundamentos. Nessa trajetória de trabalhos acadêmicos usando técnicas formais, como acrílica sobre tela, deparei-me com a falta de tintas e fui buscar as cores em algo que pudesse substituí-las. Estou me referindo à disciplina Pintura II na EBA, onde encontrei os pigmentos nos papéis coloridos de uma revista. Recortei as páginas que continham as cores primárias para poder criar uma composição. Logo depois, folheando outra revista, deparei-me com um anúncio intitulado “Tratamento *Absoluts Contours* – o gesto que elimina os centímetros” da empresa Yves Saint Laurent. Aquela imagem de uma mulher representada no anúncio aguçou o meu olhar para o ser feminino, levando-me a conceituar nessa temática os trabalhos do período acadêmico. No final do curso em artes, ampliou-se a inquietação sobre a exibição de mulheres que se apresentavam como símbolos de ideal de beleza do seu tempo, como um padrão a ser seguido.

O processo criativo foi se modificando na medida em que o fazer artístico se identificava com a pintura, escolhida como linguagem visual num primeiro momento, para a

expressão de inquietações, no qual produzi uma série em acrílica sobre tela, que foi intitulada “Retratos do Feminino” (Figuras 11 e 12), no período de 2005 a 2008, usando as cores primárias, que intuitivamente pode estar associado ao processo de produção gráfica vivenciado na graduação em Educação Artística com ênfase em Computação Gráfica (1994-1998) na UNIFACS – Universidade Salvador, e, em seguida, na Especialização em Design de Comunicação Visual na UNIFACS (2006-2007). Essas pinturas realizadas após a formação acadêmica em artes exaltavam a beleza feminina na sua diversidade física, para posteriormente, se abrir para um leque de possibilidades, como outras linguagens artísticas.

Figura 11 – Mulher nº 5. Liege Galvão. Série Retratos do Feminino. 100x100 cm.



Fonte: Fotografia da autora.

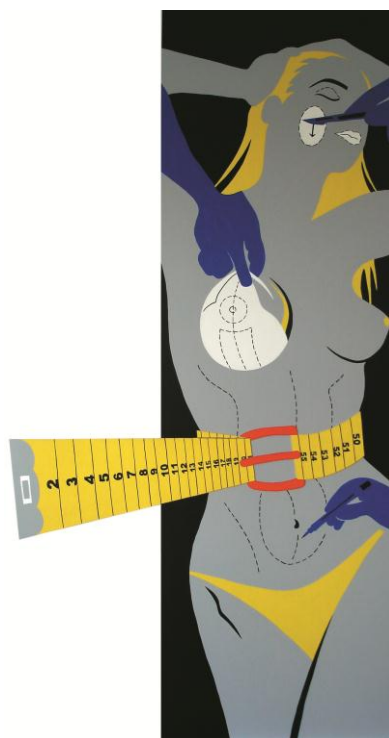
Figura 12 – Mulher nº 11. Liege Galvão. Série Retratos do Feminino. 100x100 cm.



Fonte: Fotografia da autora.

O feminino sempre esteve presente nas minhas poéticas visuais, que a todo momento era conteúdo para gerar reflexões sobre a existência do seu ser. Processo que vem acontecendo desde a graduação em artes na UFBA, e continua caminhante. Durante esse percurso inacabado, o corpo feminino como matéria em foco, passou a ser observado com um olhar acurado para as entranhas de suas frustrações, que faz transformar o que lhe é genuíno em produto moldado pelas construções estéticas de seu tempo, que na atualidade, ganha maior força o pensamento sobre a busca de uma juventude, cada vez mais pautada num corpo construído, que se movimenta aceleradamente para manter na linha a incomensurável idealização de uma beleza.

Figura 13 – Ditadura da Beleza III. Liege Galvão. Acrílica sobre madeira e papelão, 2010. 118x62 cm. Salão Regional de Artes Visuais, Jequié, Bahia.



Fonte: Fotografia da autora.

Nesse viés, em 2010, criei a obra “Ditadura da beleza III” (Figura 13), pintura exposta no Salão Regional de Artes Visuais, Jequié, Bahia, a qual pode ser definida como uma das obras que impulsionou o desejo de me aprofundar na minha poética visual. Além deste trabalho, destaco o projeto de exposição intitulado “Imanência do Ser Feminino”, para a cessão de pauta gratuita para as galerias da FUNCEB – Fundação Cultural do Estado da Bahia da Secretaria de Cultura do Governo do mesmo estado, em 2012, o qual foi submetido e selecionado para a realização da minha primeira exposição individual na Galeria do Conselho – Palácio da Aclamação, na Cidade do Salvador-Bahia, como um dos motores para a pesquisa em artes visuais.

Nessa exposição pude experimentar e trabalhar com outras linguagens visuais além da pintura, como objeto e instalação. Durante a produção das obras, cursei a disciplina no PPGAV – Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais da UFBA, “Documentos de Percurso: Registros e Reflexões em Processos Criativos”, ministrada pela Prof^a Dr^a Maria Virginia Gordilho Martins, com o nome artístico de Viga Gordilho, a qual, no percurso, tornou-se a orientadora desta pesquisa. Essa disciplina foi determinante para nortear o

processo de criação das obras para a exposição acima referenciada, além de criar uma rede de conexões artísticas e conceituais.

Para a realização da proposta de exposição “Imanência do Ser Feminino”, houve um questionamento da minha produção como artista e como o caminhar da poética estava se processando. No decorrer da leitura sobre a arte contemporânea com um mergulho visual e conceitual da produção em arte de brasileiros e estrangeiros, indaguei sobre o meu trabalho e ponderei ausências e dissonâncias da obra acabada com o sistema da arte. Percebi que precisava me entranhar profundamente na poética e rever conceitos. A partir daí, um olhar se abriu para o fazer artístico e para novas possibilidades em relação às linguagens visuais. Senti que poderia ir além da pintura e explorar mais o meu imaginário.

Dialogando com a práxis artística e o conceito, a indução se instaurou e a ação de desenhar, de transformar ideias em algo concreto do mundo visível e tangível, fez-se presente nos esboços, que depois maturados, foram apresentados em croquis. Estes reunidos em pranchas, com especificações sobre a possível obra, juntamente com texto discursivo sobre a poética e a linguagem, no projeto da referida exposição acima citada, consistindo de descrição da poética, expografia – obras (pinturas e objetos), disposição (montagem das obras no espaço expositivo) e programação visual (texto e legendas) –, croquis e currículo artístico.

Entre a aprovação do projeto e a abertura da mostra, a disciplina “Documentos de Percurso”, já acima referenciada, foi de extrema importância para todo o processo de criação das obras para a supracitada exposição. Discussões teóricas sobre a construção da obra de arte, por meio da escritora e professora doutora Cecília Salles, em seus livros “Gesto Inacabado” e “Redes da Criação”, foram significativas para a iniciação do percurso criativo e anotações no caderno de artista.

Coletei aquilo que me chamou atenção, nas ruas e escritórios, pois segundo Cecília Salles (2008, p.51), “o artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa”. Isso me levou a iniciar uma pesquisa de campo nas bancas de revistas de rua e observar o conteúdo midiático nas capas das revistas, que se apresentavam com soluções mirabolantes para a construção estética feminina atual, tais como: “derreta a barriga correndo – com 4 semanas de corrida e 12 abdominais certos, você ganha um tanque novo” – Revista Runner’s; “barriga sequinha com pílula de fruta – enxugue 13 cm sem esforço!” – Revista Shape; “Detone agora – 6 kg em 20 dias – com macarrão antifome e exercícios que endurecem a jato” – Revista Dieta Já!. Estas referências imagéticas ficaram fixadas na minha mente, contribuindo na construção do imaginário artístico. Associações de sentido foram criadas e conectadas pelo fio condutor do objeto caminhante, que passa a ser percebido em

sutis abordagens sobre o corpo da mulher numa revista, livro, filme, poesia, exposição, caderno de artista, publicidade, etc. enfim, o que aparecia aos meus olhos estava sendo percebido. Nesse momento estava diante do pensamento de Cecília Salles (2008, p.51), que propõe a rua como escritórios:

Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade porque quer conhecer. Às vezes, os próprios objetos, livros, jornais ou imagens que pertencem à rua são coletados e preservados. Em outros casos, é encontrada uma grande diversidade de instrumentos mediadores, como os cadernos de desenhos ou anotações, diários, notas avulsas para registrar essa coleta que pode incluir, por exemplo, frases entrecortadas ouvidas na rua, inscrições em muros, publicidades, fotos ou anotações de leitura de livros e jornais.

Durante o processo, o artista está sensível a tudo o que pode se aproximar da sua poética. Cecília Salles esclarece como acontece o processo criativo e as várias possibilidades de imersão do artista no mundo que o envolve.

Ao analisar o que havia sido apresentado nos croquis da exposição, com este olhar mais criterioso, vi que poderia alterar o que antes parecia propício. “Uma primeira dimensão, abstrata, processa-se no nível do pensamento e revela-se na forma de ideias, de esboços, muitas vezes sem grandes intenções, em algumas anotações improvisadas ou em projetos mais elaborados, que poderão, ou não, se concretizar em obras” (REY, 2002, p.126). Como a criação estava em movimento e existia a mobilidade do pensamento, observei que, os esboços, anteriormente desenhados, poderiam ser desconstruídos, ressignificados e substituídos.

Um novo fazer se instaurou com novos desenhos de obras para a exposição “Imanência do Ser Feminino” e juntamente a estes, durante a disciplina cursada, foram pesquisadas artistas mulheres que usaram o feminino como mote para muitas reflexões, como na obra “Diáfana” da artista paulista Adriana Carvalho, na exposição “Presença da Mulher na Arte Contemporânea: Cinco Propostas”, realizada no Espaço de Artes UNICID em 2000. Seu trabalho feito em cobre, materializa o corpo feminino em um traje escultura que “debate a falsa liberdade e o aprisionamento da mulher contemporânea ainda submetida/subjugada por antigos tabus e falsos moralismos” (SPINELLI, 2000), colocação bastante pertinente de João Spinelli, curador da mostra, que, com sensibilidade, também descreve, com a percepção de pesquisador em arte, o trabalho da artista Ana Luiza Álvares, nesta mesma exposição acima citada, ao dizer, que sua instalação, realizada de combinações antigas e bordados, “registram

intimidades labirínticas da feminilidade e exorcizam crendices, proibições e injustiças.” (SPINELLI, 2000)

Essa exposição, no Espaço de Artes UNICID, não foi a única a me contaminar como artista, mas muitas outras já realizadas foram sendo apresentadas durante a disciplina “Documentos de Percurso”, como: “3 ELOS”, da artista mineira Bernadete Amorim, na Galeria Sesc Paulista em 2001; “Novos moldes málicos”, de Mara Martins na Thomas Cohn em 2002; “Polissemia”, das artistas paulistas Karla Giroto e Suzi Okamoto, Sesc São Paulo em 2003. Esse contato com a produção de outros artistas criaram aproximações com a minha poética, e foram importantes para a exploração do imaginário e construção das obras.

Entre o fazer e o pensar, observei o caminhar criativo no ano da exposição “Imanência do Ser Feminino” e percebi que estava embebida de algumas referências teóricas, e nesse entrelaçamento da práxis dos artistas com a minha poética, o trabalho em atelier foi constante com os materiais escolhidos. Para dar forma às obras acabadas, o couro foi um material sugerido por Viga Gordilho, que foi sendo inserido como matéria selecionada. O couro, já curtido, foi furado, costurado, marcado e esticado, seguindo a criação do imaginário poético para a mostra na Galeria do Conselho, em 2012 (Figura 14).

Figura 14 – Exposição “Imanência do Ser Feminino”. Galeria do Conselho, Palácio da Aclamação, Salvador/BA, 2012.



Fotógrafo: Aníbal Gondim.

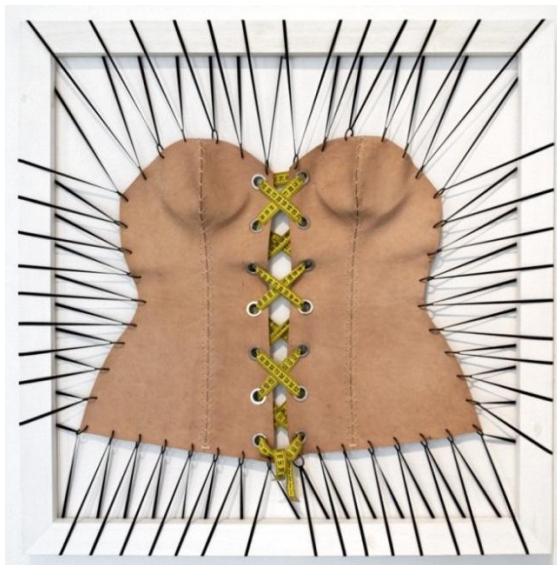
Para a exposição apresentei onze trabalhos, sendo seis realizados com o couro, que agregados a outros materiais como metal, elástico e fita métrica determinaram o caráter do corpo feminino, que manipulado adquiriu uma abordagem imanente do ser feminino. Após o primeiro experimento com o couro percebi a sua qualidade física e como este poderia ter associação à pele humana, referência imprescindível para capturar as essências das coisas que rodeiam o universo feminino e sua camada epidérmica como capa primeva para o contato

com o mundo externo. Diante de tal constatação, gerei o que parecia a primeira das seis obras restantes usando o material selecionado.

O couro presente nos trabalhos teve o seu tempo para ser experimentado e usado na construção da ideia. Entre o fazer e o pensar como concretizá-los, a disciplina “Documentos de Percurso” estava caminhando concomitantemente. Destaco as obras expostas com couro: “*Squeletus Corpori*”, “*Corset*”, “Sob medida”, “Sobras”, “Quem sou eu”, “S/título”, juntamente com as instalações “Múltiplos” e “Corpos”, as pinturas “Enraizada”, “Mentes milimétricas” e “Prisioneira do tempo”. Todos esses trabalhos tem um diálogo com o corpo feminino, sendo foco para a reflexão sobre a sua apresentação na atualidade.

A obra “*Corset*” (Figura 15), em couro costurado e esticado, como um elemento fêmeo, tem uma aproximação mimética com o espartilho, o qual foi muito usado no século XIX para adquirir uma cintura fina, fazendo parte do traje das mulheres que pretendiam seguir a moda da silhueta modelada por uma peça de roupa que estava sob o vestido.

Figura 15 – Obra “*Corset*” – Exposição “Imanência do Ser Feminino”. Liege Galvão.
Couro, fita métrica, metal, madeira e elástico. 80 x 80 cm, 2012.



Fotógrafo: Aníbal Gondim.

O espartilho é uma peça feminina que ainda faz parte do guarda-roupa das mulheres, não mais com tanta intensidade como no século XIX, mas encontra na contemporaneidade espaço para se estabelecer como um artifício para a construção de um corpo perfeito. E para tanto, este “*corset*” realizado com couro e metal se apresenta preso de todos os lados, tornando-o inerte, estático, emoldurado como um objeto aprisionado, amarrado pela fita métrica, signo que potencializa questionamentos sobre as medidas corporais, sugerindo

interpretações particulares, que podem, ainda, na atualidade, “assombrar” as mentes de muitas mulheres que desejam este objeto de fetiche.

Diante do corpo fetichizado pela cultura da aparência, e sendo objeto de consumo de mulheres que querem aumentar, ou melhor, acrescentar o volume ao que lhe parece inadequado, para garantir o seu bem estar, a mulher recorre à cirurgia plástica, ou seja, ao implante de silicone, como procedimento ideal para tornar os seus seios ainda mais fartos.

Segundo a Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica⁹, “a colocação de prótese de silicone é a cirurgia plástica preferida pelas brasileiras” e “a cada ano, o número de procedimentos do gênero cresce 10%”. Diante desta tendência, pesquisei mulheres que almejavam este desejo, e encontrei a brasileira, que mora nos EUA, de nome artístico Sheyla Hershey, que realizou diversos implantes mamários, chegando a ser considerada no ano de 2009 pelo *Guinness World Records* com o título de maior prótese mamária¹⁰, tornando-a famosa por causa dos seios, que a faziam sentir prazer ao ter tamanho atributo, além de se achar a mulher mais linda do mundo. Viciada em cirurgia plástica, chegou a colocar em cada seio 3,5 litros de silicone, além de realizar diversas operações plásticas no nariz, nas nádegas, lipoaspirações e aplicação de botox. Uma mulher, que hoje não possui mais o posto de seios mais aumentados, mas que a obsessão por estes procedimentos para a obtenção de uma boa aparência, a faz depender destes artifícios para a construção de uma beleza, sua afirmação e exibição.

Uma alusão ao desejo por seios maiores como atributo de beleza e “bem estar” de muitas mulheres, a obra “Sob medida” (Figura16) foi criada com couro, elástico e metal, com a intenção de questionar este corpo moldado para fins estéticos, fora dos padrões naturais da anatomia feminina. Essa não satisfação da corporeidade da mulher contemporânea faz parte da psique feminina em que algo parece estar desajustado e precisa ser consertado.

⁹ Site oficial da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica: <http://www2.cirurgiaplastica.org.br/>. Acesso em jun. 2014.

¹⁰ Um dos maiores do mundo pertencem a uma brasileira (<http://www.fatosdesconhecidos.com.br/15-coisas-que-voce-nao-sabe-sobre-os-seio/>). Acesso em jun. 2015

Figura 16 – Obra “Sob medida” – Exposição “Imanência do Ser Feminino”. Liege Galvão.
Couro, elástico e metal. Dimensão variável, 2012.



Fotógrafo: Aníbal Gondim.

Figura 17 – Obra “Corpos” – Exposição “Imanência do Ser Feminino”. Liege Galvão.
Madeira, tinta acrílica, fita métrica e arame. 82 x 34 x 10 cm, 2012.



Fotógrafo: Aníbal Gondim.

Diante de uma diversidade de corpos, com silhuetas variadas, a mulher brasileira que se vê inadequada, se torna amiga da balança e inimiga de suas próprias medidas corporais. Para tanto, criei a obra “Corpos” (Figura 17), feita com fita métrica, modela corpos distintos, mimeticamente imagéticos e enclausurados em caixas, expondo sua figura, que clama por uma modelagem de sua silhueta, excluída das tendências corpóreas da atualidade.

Figura 18 – Obra “Sobras” – Exposição “Imanência do Ser Feminino”.
Liege Galvão. Couro e grelha. 82 x 29 x 2 cm, 2012.



Fotógrafo: Aníbal Gondim.

Neste processo de modelagem do corpo, onde existem acréscimo e subtração, este último passou a ser muito desejado, pois cortar e retirar o excesso se tornou primordial para a garantia de um corpo esculpido, magro e torneado. Pensar em jogar fora o que está incomodando foi o mote para a criação da obra “Sobras” (Figura 18), na qual foi usado o couro e uma grelha, como objeto artístico apresentado para dialogar com o que parecem ser peles de um corpo “descartável”.

2.2. EXPERIMENTOS E TRANSMUTAÇÕES

O corpo feminino como mote para as inquietações como artista me fez refletir sobre a apresentação de criações anteriormente mencionadas e, com isso, um projeto de pesquisa foi apresentado ao Mestrado em Processos Criativos nas Artes Visuais do PPGAV – UFBA em 2014, no qual fui selecionada, com o título inicial “O Corpo Feminino: uma poética em metamorfose”. Após o primeiro encontro com a orientadora Viga Gordilho, percebi o quanto importante para o meu caminhar era traçar os objetivos, as ações metodológicas e os cronogramas, em intercâmbio contínuo, enfim, o que fazer e como fazer. A partir daí, comecei

a pensar nos conceitos inerentes à base material, nos planos de ação e nos procedimentos operatórios.

Como matéria-conceito, o couro continuou como matriz, entretanto, mais explorado na sua potência, ampliando as possibilidades já utilizadas na exposição “Imanência do ser feminino”, como já referi anteriormente, que foi usado de forma mais simplificada, para a construção de obras. Esse tecido espesso proveniente de animais, já curtido e tratado, como matéria-prima foi preferido por possuir características miméticas com a pele humana, a camada externa que protege o corpo, que capta diversos estímulos e possui uma memória intrínseca de cada momento vivido, como um registro histórico não linear, mas sujeito às influências sociais e particulares, que permanece marcado ao longo do tempo. Diante de tais divagações sobre este material, comecei a experimentá-lo de forma mais aprofundada para que ele pudesse me mostrar a sua potência e todas as suas possibilidades. Com isso, começou a surgir o verbo/ação para a manipulação desse material, como modelar, esticar, cortar, rasgar, acrescentar, marcar, tensionar, desconstruir, enfim, experimentar.

Investigando processos de modelagem, procurei uma técnica que pudesse me apresentar o uso de um molde como uma forma, mas que não se fizesse em pedaços colados, e sim como uma pele única sem emenda. Para isso precisei pesquisar o processo de fabricação de um sapato, para entender se era esse que deveria adotar. Ao assistir o vídeo¹¹ “Modelagem de calçados”, percebi que deveria cobrir a forma de fita crepe, marcar com linhas a lápis o desenho do sapato, depois cortar e retirá-lo, para poder usar como molde e cortar o gabarito. Processo descartado a princípio, já que não era ainda o que procurava.

Pesquisando outro processo de modelagem, encontrei informação na Rua do couro, Barroquinha – em Salvador-BA, de que precisava de um molde rígido e o couro deveria ser umedecido, modelado e posto para secar. A partir daí começou o primeiro momento da experimentação em atelier. Com uma cabaça no formato de cuia, forrei-a com plástico e com um pedaço de couro molhado comecei a esticá-lo neste molde e prendê-lo com pregador de roupa. Foi preciso então buscar bases e ferramentas mais apropriadas, como madeira e martelo de borracha, para pressionar o couro na superfície matriz e tentar moldá-lo, esticando e prendendo com os pregadores, como ilustram as imagens a seguir (Figura 19).

¹¹ Encapar a forma – Centro de Tecnologia do Couro e do Calçado do SENAI – Serviço Social da Indústria, com o modelista Josemilton da Silva Alves. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=57ZM9m8Qk4E>. Acesso em Maio 2014.

Figura 19 – Couro molhado e esticado com pregadores, utilizando martelo de borracha. (Experimento 1). Liege Galvão, 2014.

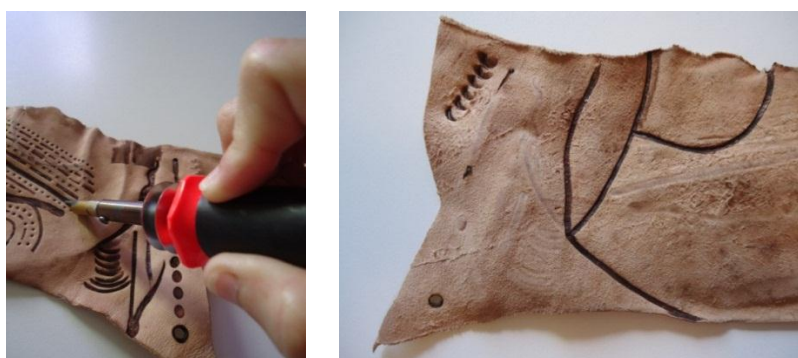


Fonte: Fotografia da autora.

Após essa ação coloquei o couro para secar em temperatura ambiente e um pouco no sol. Este tempo de secagem foi necessário para que o couro se adequasse ao formato do molde.

Explorando o mesmo material, constatei que o pirógrafo¹² era essencial para realizar marcações e, em consequência, foi necessário um tempo maior para me familiarizar com essa outra ferramenta. Os primeiros registros foram superficiais, precisando, posteriormente, ferretear com mais intensidade, nos dois lados da superfície, criando movimento pelo caráter maleável do couro, como também perfurá-lo, como pode ser observado nas imagens que se seguem (Figura 20). Para essa experimentação utilizei um pirógrafo de cinco tipos de pontas (experimento 2).

Figura 20 – Marcações com o pirógrafo.



Fonte: Fotografia da autora.

¹² Aparelho elétrico usado para realizar gravação através do calor em suporte como madeira, couro, tecido, etc. Dispõe de pontas de metal que possuem bicos diferenciados (formão, curta, longa, faca, soldador), que podem ser trocados de acordo com a necessidade, quando usados aquecidos, para escrever ou desenhar, criando distintas marcas com dimensões variadas.

Continuando a experimentar o couro, busquei trabalhá-lo de forma mais enérgica. Precisava vê-lo como uma pele, sinalizada pelo tempo, e para isso, necessitei usar diversos produtos que pudessem reagir com a sua matéria e torná-lo envelhecido, transformado, enfim, “vivo”. Era necessário deixá-lo passar por alguns processos de maturação, como também acontece na vida humana, em que estamos sujeitos às intempéries do tempo, como o desgaste da pele, do corpo, e das vivências do cotidiano, onde somos estigmatizados, cortados, postos ao sol, vento, chuva e de qualquer tipo de interferência que passamos a lidar no nosso dia-a-dia. Esta é a finalidade do experimento, deixar o couro sentir essas vivências, mas de uma maneira mais intensa.

Nesse segundo momento a matéria para criar vida foi posta às mais diversas manipulações, contendo, a princípio, marcas já existentes, por conta de um exercício anteriormente realizado em sua superfície, quando realizei experimentos com o pirógrafo na construção de uma obra para a exposição “Imanência do Ser Feminino”. Na tentativa de transformar mais intensamente o aspecto físico da matéria, esta foi mergulhada em solução com vinagre de álcool durante dois dias para que houvesse uma reação (Figura 21), e após secagem, verificou-se que esse processo químico acentuou as características já impressas em sua superfície, deixando-as mais evidentes, mas sem muita alteração da matéria.

Figura 21 – Couro marcado e banho com vinagre.



Fonte: Fotografia da autora.

Após a secagem, o couro foi dobrado, molhado nas extremidades para ser queimado e com um alicate foi picotado, amassado e preso com pregador de roupa para ser posto ao sol e adquirir uma modelagem assimétrica após a referida secagem (Figura 22 e 23).

Figura 22 – Couro amassado e picotado (Experimento 3).



Fonte: Fotografia da autora.

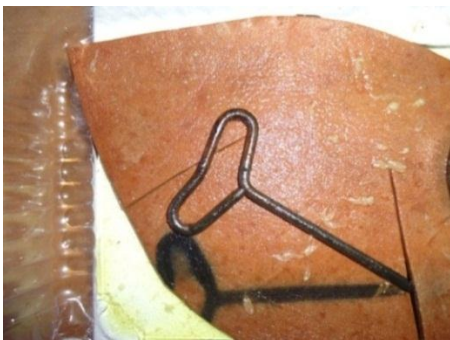
Figura 23 – Secagem e pós-secagem (Experimento 3).



Fonte: Fotografia da autora.

No próximo experimento o couro foi lixado, colocado em uma vasilha plástica para acréscimos, com limão, sal e pó de ferrugem no primeiro dia, objetos metálicos enferrujados foram sobrepostos (Figura 24) para que pudesse haver uma impregnação e consequentemente uma reação (experimento 4).

Figura 24 – Impregnação de ferrugem (Experimento 4).



Fonte: fotografia da autora.

Figura 25 – Couro modificado (Experimento 4).



Fonte: fotografia da autora.

Após o procedimento anterior, o couro foi molhado, juntamente com uma esponja de aço, sendo esta sobreposta à superfície, para que pudesse enferrujar, e assim, a ferrugem ser absorvida, e com isso, adquirir uma aparência envelhecida. Um pouco de água foi colocado na vasilha, com a intenção de intensificar a reação. Passados dois dias, ficou com um aspecto escuro, desfigurando (Figura 25), modificando, assim, o seu estado original.

Para criar essa nova aparência foi preciso esperar e observar a matéria-prima se transformando e o tempo era imprescindível neste processo. Tinha que ser paciente, o que me leva a citar a artista gaúcha Elida Tessler (2003, p.23) na sua prática em atelier:

A noção de tempo, bem como a de espera, está incluída em minha prática. Meu trabalho de ateliê consiste em recuperar alguma coisa perdida. Uma perda essencial, primordial. Uma perda que tem a cor da ferrugem. O gesto principal é o de depositar uma coisa sobre a outra e acreditar no interstício de espaço e de tempo.

No trabalho em atelier pode-se observar a gênese da poética. Esses quatro experimentos iniciais me possibilitaram perceber o quanto o couro é um material versátil. Nesse instante, mais uma vez, trago o pensamento de Elida Tessler, que me faz refletir: “quais são as alternativas do artista plástico contemporâneo?” Questionamento muito bem colocado no seu livro “O meio como ponto zero” (2002). Logicamente, a pesquisa é o fio condutor. O processo seminal do artista está na relação entre a pesquisa e a sua produção. Os experimentos estão apenas se iniciando, caminhando com o tempo.

Tempo presente. Tempo ausente. Tempo que marca. Tempo que corta, enferruja e transforma. O tempo voa e a juventude se esvai no tempo passado, de um corpo colágeno, que não se enrugou por ser jovem e não cicatrizado.

Esse caminhar com o tempo faz da prática um exercício, não apenas do fazer, mas de refletir sobre a práxis e como ela se desdobra com os encontros e as possíveis respostas ligadas a esse tempo futuro. É poder estar aberto e perceptivo aos fenômenos que transformam a matéria, e à observação destes procedimentos operatórios, que tornaram em ação práticas seminais para a pesquisa em arte, como acrescentar, reagir, esperar, modelar, amassar e transformar.

Figura 26 – Couro molhado e modelado com ferramenta.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 27 – Couro modelado com ferramenta e pregador.



Fonte: Fotografia da autora.

Diante dessas elucidacões sobre o processo de experimentacão da matéria escolhida, mais um experimento foi realizado para sentir a potencialidade do couro em relacão à sua maleabilidade em uma superfície corpórea, que ao ser envelopado em uma forma rígida no formato das costelas, de tamanho inferior ao real humano, que escolhido, não aleatoriamente, mas intencional por querer capturar parte de uma forma esquelética do corpo, como uma possibilidade de diálogo com a poética, além de manipular com maior segurança o couro. Este envolveu a forma com o uso de ferramentas, como cabos de madeira e objetos cilíndricos de inox, torneando a superfície e adquirindo o formato desejado do objeto-matriz (Figuras 26 e 27). O couro também foi retorcido, amassado e preso com pregadores. Após secagem tornou-se signo estruturado, modelado e apresentado (Figura 28).

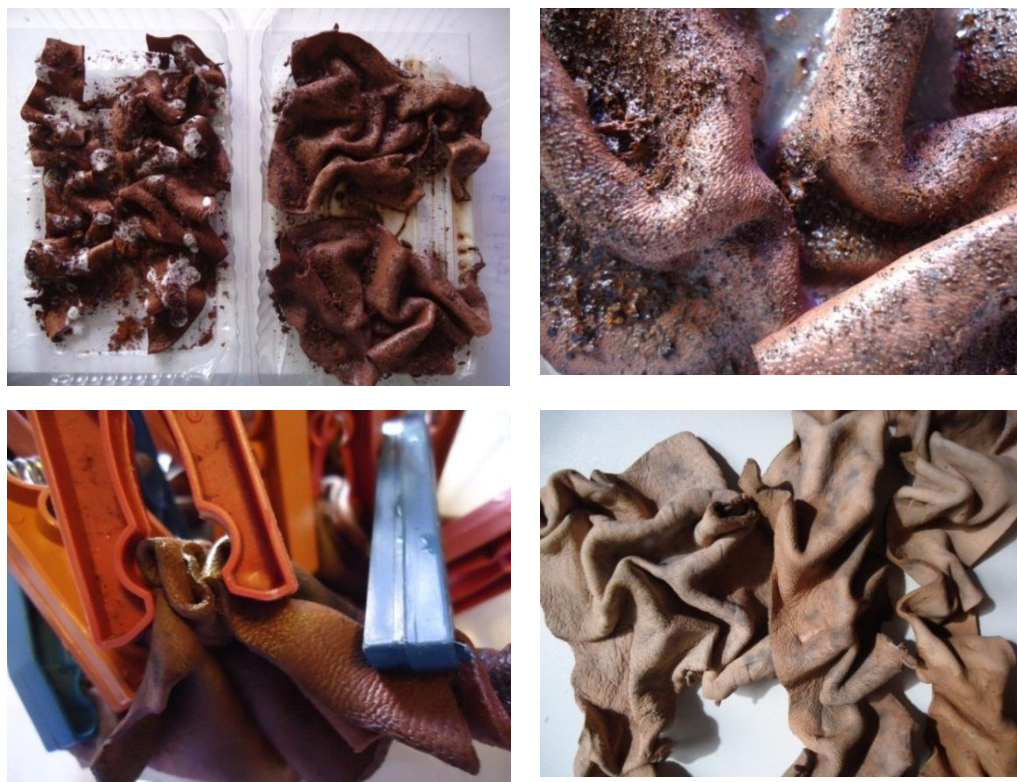
Figura 28 – Couro modelado. Liege Galvão. 58 x 25 x 6 cm, 2014.



Fonte: Fotografia da autora.

Após esse experimento, a ação do tempo e seu próprio caminhar pelas horas de espera, como também, as vivências cotidianas que no tempo de agora agem nesta pele corpórea que antes deste couro de bode apenas curtido se transforma em matéria impregnada de intempéries, ações e pregas, que reagem na superfície aparente. Ao usar produtos não naturais, associados ao pó de ferrugem (Figura 29), imprimir no couro o desgaste do tempo, não homogêneo, que embebido de memória, torna-se objeto de uma possível beleza.

Figura 29 – Couro com ferrugem, pregador e amassado.

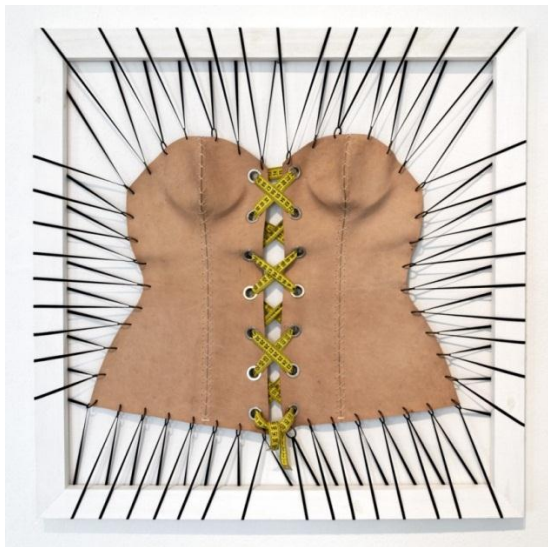


Fonte: Fotografia da autora.

O pensamento sobre uma aparência estética que possui seus estigmas me faz refletir sobre o não enaltecimento de um padrão de beleza homogeneizado, e que apresentado como um corpo vivo e consumido pelas vivências inerentes de seu tempo biológico, que para qualquer indivíduo que vive neste corpo efêmero, torna-se real e não velado pelas camadas ilusórias e artificiais, e sim um signo em potência que experimentado no couro, nos olha como um processo inacabado de uma possível criação artística.

A incompletude desse percurso criativo nos remete a uma reflexão sobre as obras antecedentes e os experimentos no primeiro semestre, no qual pude perceber o quanto a matéria e o conceito estavam sendo usados de forma reducionista nas obras anteriores ao mestrado. A planificação do couro na obra “*Corset*” (Figura 30), da exposição “*Imanência do Ser Feminino*”, parecia pressa e limitada, além de representar um atributo de uso fetichista, que dialoga com a fita métrica, mas, de certa forma, pode estar repetindo o discurso pelo desejo de uma silhueta, e ao questionar essa inquietação, estaria afirmando ou confrontando este padrão estético?

Figura 30 – Obra “*Corset*”. Liege Galvão. Couro, Fita métrica, metal, madeira e elástico. 80 x 80 cm, 2012.



Fotógrafo: Aníbal Gondim.

Figura 31 – Couro modelado (Experimento V). Liege Galvão, 58 x 25 x 6 cm, 2014.



Fonte: Fotografia da autora.

Era o momento para repensar ideias e a apresentação das obras. No quinto experimento (Figura 31) trago um molde de costelas, que capturou com o couro a sua forma, juntamente com o amarfanhado, que está presente na finitude do ser. A partir daí, o que antes parecia limitado vai se transformando. Ganha corpo pela potência estética e conceitual que a matéria pode se desdobrar numa rede de possibilidades e avançar para a construção mais madura deste couro-corpo em contínua metamorfose.

Essa trajetória do fazer e do pensar está entrelaçada, ideias e ações se desenvolvem, questionamentos vão surgindo e, assim, o devir da matéria e do conceito estão em vias de ser atualizados.

2.2.1. Vestígios da criação

Considerando-se que a criação está em uma contínua metamorfose, em um movimento ininterrupto, um devir contínuo, conforme pontuei anteriormente, a todo instante convivo com seleções e apropriações de objetos do cotidiano, que possuem potencialidade à criação de uma obra. Nessa perspectiva, acredito também que esta pode ser construída, muitas vezes, pelo descarte de algumas ideias e maturação de outras, tendo o caderno de anotações como registro para gerir o processo seletivo de pensamentos e conceitos, promovendo escolhas que tenham nexos em uma rede de criação. Como nos situa Cecilia Salles (2009, p. 35), “o processo de

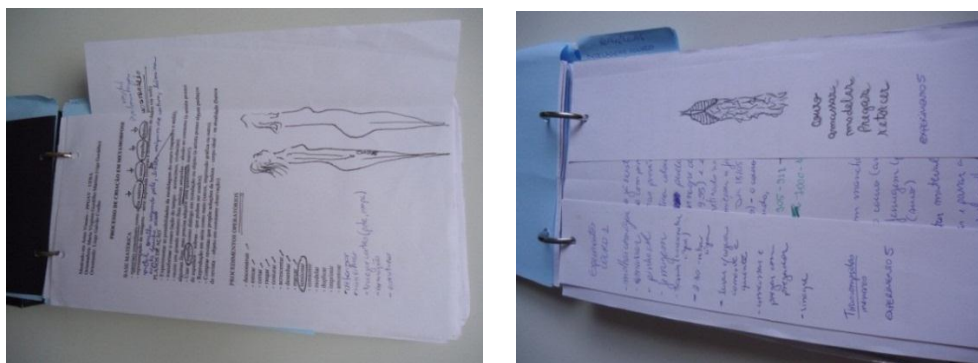
criação, é o lento clarear de tendência que, por sua vagueza, está aberta à alteração. O final pode ser que nada tenha a ver com a maquete inicial”. Sob este pensamento, o que está no caderno do artista faz parte do envolvimento com o processo, como as experimentações, acasos, tendências, registros de possíveis trabalhos, textos, etc.

Sendo assim, à luz de Cecília Salles, à medida que a pesquisa foi transitando para um constante encontro entre o fazer e o pensar, um novo olhar iniciou-se para o percurso de criação, com o couro, como matéria selecionada, por este possuir propriedades que dialogam com a poética, como também, por se instaurar em uma conexão entre o artista e seu ato criador, gerindo uma ligação entre matéria e obra, conceito e fruição, mais uma vez a referenciando “aquilo que auxilia o artista a dar corpo à sua obra” (SALLES, 2009, p. 70).

Nessas vertentes, experimentos, anotações e escrito de artista, germinaram a poética, interligando prática e teoria, como se refere a artista Elida Tessler (2002, p.105), sobre seu processo de criação, “fazendo-me acreditar na possibilidade de desenvolver enquanto artista visual, um trabalho no qual seja possível aprofundar conhecimentos e reflexões no terreno da arte, nunca esquecendo que o ponto de origem são as minhas atividades em atelier”.

Sob essas reflexões, considero que, as obras que vinha realizando estavam inacabadas, encontravam-se ainda em estado de gênese no campo das ideias, existindo a migração para possíveis materiais que poderiam ser utilizados, como já referenciei, o couro, a fita métrica, o elástico e os metais. Durante a pesquisa do Mestrado em Artes Visuais vivenciei a transformação do processo criativo e percebi o quanto precisei percorrer, em fluxos e refluxos a poética, estar atenta ao que pode ser apresentado durante a pesquisa em artes, registrando frequentemente no caderno do artista, esboços, desenhos, citações de teóricos e reflexões pessoais, conforme ilustra a figura 32.

Figura 32 – Anotações e desenhos no caderno de artista.



Fonte: Fotografia da autora.

Os experimentos realizados com o couro, já referenciados, foram significativos para que pudesse conhecer as possibilidades da matéria, já que alguns questionamentos surgiram durante o processo em relação à elasticidade e à volumetria desse material. Na primeira experimentação constatei que a transformação acontecia, e nesse percurso outros experimentos foram surgindo e o pensamento sobre as vivências e as ações do tempo foi sendo incorporado e realizado nas atividades em atelier.

A práxis esteve, assim, em consonância com os conceitos que eu queria imprimir na matéria selecionada, como também, encontrei respostas aos meus questionamentos, o que levou ao surgimento de outras questões: As transformações obtidas no couro chegariam a um corpo em trânsito? Seria possível criar um objeto artístico sob esses paradigmas? Seriam essas ações a metamorfose que buscava?

Para as possíveis respostas sobre o uso do couro e sua metamorfose, houve a necessidade de observar os procedimentos realizados na práxis artística e, conseqüentemente, um método surgiu durante o processo de experimentação, apresentando algumas alternativas possíveis, enquanto outras não se mostraram com grande eficácia para a realização do trabalho, sendo assim descartadas. Para um entendimento deste caminho, Zamboni (2012, p. 48) nos esclarece sobre a sistematização da pesquisa em artes, ao dizer que “a forma adequada é, a meu ver, a organização de conceitos visando uma tentativa de formulação de um modelo metodológico específico para a pesquisa em artes”. Era o momento de definir, com mais clareza, os métodos de trabalho, que são determinados pelo artista, sendo estes próprios e particulares.

Em relação à especulação do material usado para a construção das obras, parafraseando Zamboni (2012, p.45), pode ser considerado como um método de descoberta. Este foi incorporado ao processo e o problema enfrentado em relação às possibilidades do couro foi solucionado, para que a partir daí pudesse trazer para a pesquisa essa materialidade que dialoga com um signo que reveste e apresenta a sua aparência corpórea, podendo transmutar-se e revelar o desejo de se mostrar como um corpo social, onde o ter se sobrepõe ao ser. Querendo inverter o paradigma da beleza homogeneizada, trago rastros e vestígios incorporados a um couro-memória que quer gritar o seu estar no mundo e se libertar das convenções estéticas que o aprisionam.

Estando inserida nessa realidade que massifica a mente coletiva com as métricas ideais da corporeidade do agora, sinto-me inquieta e contaminada por valores que parecem querer desconstruir o ser para instaurar um ter, em que este nega a sua naturalidade corpórea para se transmutar em outros iguais. Vejo-me num processo artístico autobiográfico, em que a

antropomorfia entra em conflito com esse corpo que por ora parece estereotipado, mas não totalmente, por ainda existirem, de forma pontual, fragmentos da corporeidade que não seguem a esses padrões de beleza, um corpo que não cedeu aos imperativos da indústria de consumo estético.

O corpo aparente que se mantém vivo e natural, não manipulado, que, às vezes, entra em conflito com essa realidade contemporânea da juventude do agora, traz um olhar, que durante o processo de pesquisa, no primeiro momento não via com tanta ênfase a inquietação em que se encontrava não apenas no outro, mas no meu interior e exterior, que compartilha destas questões, estando o método autobiográfico entrelaçado com a minha poética. Segundo Paulo Roberto Salvetti Junior (2010, p. 34-35), Mestre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, “a obra parece tonar-se quase um fragmento do próprio artista que se desprende do mundo, de modo que ele quase nunca deixa de estar presente nela, uma vez que os limites entre o artista e a obra frequentemente se confundem”.

Foi o momento em que se revelou com mais clareza a relação dessas inquietações com as minhas vivências e como o corpo poderia ser usado como veículo para essas reflexões. Passou a ser uma conexão entre vida do artista e obra de arte, citando Salvetti Junior (2010, p. 11), este corpo “não é apenas um elemento de representação na obra, mas um dos eixos centrais sobre os quais ela se constrói”. Constatado que o meu corpo constitui um signo real para o desenvolvimento da pesquisa, que segundo a Profa. Dra. Celeste Wanner, (2006, p. 52), artista visual, pesquisadora e professora do PPGAV-UFBA, nos elucida que “em artes visuais cada artista busca de uma maneira própria, meios que leve a cabo a materialização ou concretização de suas ideias.”

Mergulhada numa práxis que poderia me mostrar as possibilidades da matéria, o constante entrelaçamento com a experiência corporal e a materialização das obras, um outro diálogo na trajetória da pesquisa em arte, se processou ao cursar a disciplina do Tirocínio Docente – Expressão Tridimensional VI (Cerâmica I) no terceiro semestre do mestrado, no turno vespertino, acompanhando os alunos dos Cursos de Artes Plásticas, BI em Artes, Design e Decoração. Essa disciplina trouxe uma aproximação das práticas trabalhadas com a argila e o couro. Esses materiais são maleáveis, trabalhados com as mãos, através da modelagem, possibilitando a construção de um objeto tridimensional, trabalhando da mesma forma a volumetria e a espacialidade. A argila é uma matéria versátil e o seu manuseio leva à abertura de um campo de possibilidades na construção de um trabalho, assim como o couro. A captura de uma forma pretendida foi um dos procedimentos cerâmicos que se apresentou como uma técnica que pretendia adquirir o formato proposto pelo objeto escolhido, como

também foi realizado com o couro, modelando e capturando o corpo como veículo para poder imprimir na matéria o contorno e as curvas da superfície corporal.

A experiência de cursar uma disciplina de graduação na EBA-UFBA foi significativa ao observar o comprometimento de um docente com seus alunos e todo o processo de produção artística. A Profa. Ms. Maria da Conceição Andrade Souza¹³, professora responsável pela disciplina, soube conduzir os planos de aulas, executando as atividades propostas conforme planejado. Trouxe para a disciplina a minha prática artística através de seminário, com o título processual “*Corset – o couro em metamorfose*”, apresentado aos alunos em maio de 2015 – pesquisa em arte (experimentos, teóricos, modelagem em couro, registro fotográfico do processo, obra apresentada em exposição temporária) – relações entre a modelagem da argila com o couro e a produção teórica/prática na linha de pesquisa em processos criativos.

Durante a disciplina foi realizado o registro fotográfico do processo criativo dos alunos, com a intenção de contribuir com a análise da trajetória artística, para uma melhor avaliação, até o resultado final do trabalho. Os desdobramentos aconteceram e novas leituras foram surgindo à medida que cada discente se envolvia com a sua prática. Os alunos estavam intimamente ligados à proposta do seu projeto, e o quanto as experiências particulares estavam presentes em cada peça – vida e obra se entrelaçando, assim como no meu trabalho de mestrado.

¹³ Artista Visual e Mestre em Artes Visuais pela UFBA.

3. COURO-CORPO EM TRÂNSITO

O corpo como morada do ser é complexo, vivo e fluido. Para além de sua matéria, foi sagrado, devocionado, como sujeito divino, não apenas carnal e real, mas transcendental. Ele também foi julgado como pecador e depreciado pelos atos infortunados do humano, que ao tentar o ser pode levá-lo a sucumbir aos desejos terrenos. Estamos diante do corpo dominado e rebaixado como algo negativo pela Igreja Cristã, que criou uma visão pessimista perante o sujeito, em que o corpo se torna desequilibrado diante do “corpo harmonioso de Adão e Eva antes da queda: o universo paradisíaco é o domínio por excelência do corpo sábio, isento de todo desejo sexual; em torno do primeiro homem e da primeira mulher” (CORBIN, COURTINE e VIGARELLO, 2012, p. 21 – vol. 1)

Descortinando este olhar controlador, que vigia este corpo tomado pelos desvios da carne tem-se um corpo não totalmente curvado aos desígnios religiosos. Em tempos modernos a imagem do corpo é vista de outra forma. A partir dos avanços científicos e de um maior conhecimento sobre o corpo humano, leva-se ao questionamento do sentido da vida e seu futuro, criando assim, um embate com os preceitos da Igreja. Uma nova mentalidade sobre os cuidados de si e do próprio corpo permeia a consciência do indivíduo que questiona o seu estar no mundo. Nesse momento Corbin, Courtine e Vigarello (2012, p. 124, v.1) interroga: “como conciliar um discurso que pretende penalizar o corpo pecador com as expectativas de homens e mulheres preocupados com um desabrochamento pessoal que coincide justamente com uma valorização da imagem do corpo?”

Assim se inicia a preservação e a saúde do corpo por mais tempo e um envelhecimento controlado, já que a vida pode ser prolongada como algo virtuoso e não pecaminoso, segundo Corbin, Courtine e Vigarello (2012, p. 125, v.1):

Essa nova aspiração de prolongar a própria vida na Terra não combina com a ideia de que a vida aqui na Terra é forçosamente um vale de lágrimas, como prometem alguns discursos rigoristas. Esse otimismo e a vontade humana de triunfar da adversidade estão à base da cultura urbana da Renascença. Nesse contexto, o corpo, longe de ser um lugar de perdição, pode tornar-se, ao contrário, fonte de plena expansão.

Era o momento de pensar a vida como uma passagem que deve ser superada pelas adversidades e dificuldades, e com isso, objetivar a valorização do corpo, seu cuidado e cura. Ao prolongar a expectativa de vida o humano poderia não ver o sofrimento e o castigo corpóreo com tanta veemência como pregava a Igreja por causa do “pecado de Eva”. Um

conflito parece se instaurar entre os avanços da medicina e os dogmas religiosos, e nesse entremeio o que está em jogo é a preservação do corpo, a superação dos males e a salvação do indivíduo.

Uma nova mentalidade direciona para a vigilância dos corpos, para que estes atendam às exigências dos tempos modernos a partir de uma nova postura corporal. A higiene pessoal se torna preocupante e o reflexo de si no espelho social, tende para a limpeza das erupções e aparentes sujidades do corpo, tornando imperativo eliminar o que não se adequava. Nesse caminho a depilação se torna importante, já que “os pelos mal-situados podiam dar a sensação de pele menos lisa” (CORBIN, COURTINE e VIGARELLO, 2012, p. 185, v.1), e com isso a limpeza corporal passa a ser instrumento de distinção, segundo Corbin, Courtine e Vigarello (2012, p. 186, v.1):

Para estar limpo não basta vestir roupa branca, agora é preciso que a pele que ela cobre também esteja limpa. Portanto é preciso ter acesso a uma água abundante e próxima, e ter os meios e a permissão de utilizá-la. É preciso também permitir-se a utilizá-la. Mais uma vez, os laços entre uma cultura material da penúria e sua ideologia das aparências e do pecado parecem tão estreitos que são inextrincáveis.

O corpo social se torna mostruário de um indivíduo aparentemente distinto e aceito nos ambientes públicos pelo prévio uso do banho e da toalete. Para melhorar a visibilidade corporal, o uso de técnicas de civilidade se tornou tão importante que a fisiognomia¹⁴ passou a ser incorporada para desvendar a linguagem do corpo. Este fala e manifesta a sua exterioridade – marcas, indícios e sinais –, como também, a sua alma, que desvela o real por trás das dissimulações e usos dos corpos.

O estudo da anatomia ganhou aprofundamentos para as partes específicas do corpo. O conhecimento através do olhar e da observação, potencializou a percepção sobre os corpos pelos sentidos e ganhou ilustrações didáticas pelas mãos dos artistas que contribuíram com a construção de uma iconografia anatômica. Segundo Corbin, Courtine e Vigarello (2012, p.425):

¹⁴ A fisiognomia é portadora de uma história do olhar sobre o corpo. De fato, ela faz mais do que ensinar a decifrar a linguagem da alma “estampada no exterior”. Ela promove normas corporais, estabelece uma definição “média” da fisionomia, descobre na proporção o tipo ideal de beleza, empurra para as margens do olhar distorções, deformações, monstruosidades. (COURTINE e VIGARELLO, 2012, P. 404-405, V.1)

A participação dos artistas no estabelecimento da iconografia anatômica foi feita à base da convicção de que a ilustração cumpria um papel essencial no dispositivo de conhecimento organizado em torno da percepção visual. Pintores e anatomistas partilham os mesmos valores a propósito da experiência sensorial, os livros científicos exploram a cultura visual da época, e esta os invade trazendo-lhes uma sensibilidade específica. Os artistas colocaram um olhar que vai além do objeto morto deposto na mesa de dissecação: a dramaturgia dos esqueletos e dos manequins anatômicos não pertence ao escalpelo, mas ao pincel.

O corpo dissecado, desenhado e pintado pelos artistas, é também, um corpo fragmentado. Cada parte possui características intrínsecas, mas se mantém vivo através do todo, em que o seu funcionamento corporal só acontece pela conexão entre as partes e membros de seu conjunto anatômico. Tanto “a anatomia como a civilidade se baseiam na hipótese, nova em muitos aspectos, de que o indivíduo humano não é um corpo (ao qual ele seria identificável), mas que ele tem um corpo (do qual ele é fisicamente dependente e pelo qual ele é socialmente responsável)” (CORBIN, COURTINE e VIGARELLO, 2012, p.566).

A representação anatômica objetiva, que foi realizada por Leonardo da Vinci difere dos outros artistas posteriores que afluíram emoções e “argumentos que se referem às reações imaginárias cada vez mais complexas” (CORBIN, COURTINE e VIGARELLO, 2012, p.570), percorrendo caminhos diferentes de uma construção estruturada. Este corpo imaginário nas artes se desdobrou em múltiplas facetas do real, num cotidiano conflituoso que em cada época da história a sua representação dialoga com os diversos mundos sociais, do grotesco ao alegórico, apresentando o idealizado, o civilizado e tantos outros, conectando-se com o que é verdadeiro e mundano. Embates sociais e subjetivos do ser alimentam o artista e sua percepção sobre o corpo para além da visualidade aparente.

O corpo é um agente plural que intercambia com o ambiente, nutre-se dos modos de vida do humano. Ele foi transmutado e fragmentado pelas atualizações viscerais e comportamentais dos fenômenos de seu tempo, que não apenas a medicina, mas todas as áreas do conhecimento fornecem imprescindíveis contribuições para a sua evolução. Nesse processo de leitura do corpo e sua prática em estado de incompletude, ele se torna objeto de estudo na arte, que questionado se desdobrou em múltiplas vertentes imaginárias e inquietantes por parte dos artistas que o viam como um personagem principal que se expande em interseções constantes, tornando-o pulsante e sujeito de imbricadas realidades dinâmicas.

3.1. DIÁLOGOS TANGÍVEIS

O mergulho em lugares que aparentemente parecem ser conhecidos, na verdade revela o quanto a sua vida pode se ater a uma superficialidade aparente. Ao estar diante do ser atônito e inquieto com sua realidade subjetiva, que não se mostra e guarda em sua memória as vivências e possíveis interrogações de sua alma, este tenta explodir as vibrações e inquietações do seu corpo, que em movimento, se transmuta e metamorfoseia.

Nesse processo de investigação e autoconhecimento do ser, acredito que o corpo entrou em trânsito e gradativamente foi tomando como veículo, como signo que poderia ser impregnado de muitos significados. Assim, foi possível um diálogo com outros artistas contemporâneos e suas apropriações, que contaminaram o imaginário como meio de instaurar a subjetividade, como observa a pesquisadora mineira Cristina Costa (2002, p.48):

É a emoção que resulta da apreensão da obra pelos sentidos, da sua fruição, que nos leva a seu significado e ao encontro da força criadora que o concebeu. É esse encontro que faz da arte uma relação eminentemente intersubjetiva – não nos relacionamos apenas com a obra, mas, também, com seu criador.

Nesse sentido, destaco o trabalho do Prof. Dr. Ayrson Heráclito (1968–), artista visual e curador baiano, professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia–UFRB. Sua obra permeia algumas linguagens como instalação, performance, fotografia e audiovisual, dialogando em seus trabalhos com a cultura afro-brasileira, contendo alguns materiais emblemáticos, segundo Danilo Barata (2014), professor também da UFRB, como a carne de charque, o dendê e o açúcar. Trago este artista para minha pesquisa, pela sua contribuição para o cenário das artes contemporâneas e por dialogar com a minha poética, em relação à escolha da matéria para a construção de suas obras, como o uso da carne na performance “Transmutação da Carne” (Figura 33 e 34), realizada no Instituto Cultural Brasil-Alemanha – ICBA, Salvador, Bahia, no ano de 2000:

O projeto de escultura social *A transmutação da carne*, evento artístico polifônico, desdobrado em várias etapas e instâncias sociais de intervenção, foi pensado no ano 2000. Nesta obra de fôlego, o artista tenta aplicar o conceito de escultura social, de Joseph Beuys, numa série de ações, cujo suporte artístico se utiliza da *performance*, da instalação e do *happening*, assim como da discussão como meios veiculadores da sua mensagem. Compreendido enquanto exercício de crítica social e renovação estética, tem como núcleo significante a confecção de uma coleção de roupas de carne que, apresentadas em vários eventos e situações, assumem formas diversificadas de ação artística, tendo a denúncia da fome no Brasil como a variável unificadora (BARATA, 2014).

Essa obra de Heráclito transita por algumas linguagens, para a construção de sua poética, com caráter crítico, questionador e político. A carne de charque, escolhida pelo artista por referenciar a cultura brasileira, uma matéria resistente presente nas suas ações artísticas, desloca-se e transmuta-se em outro contexto, criando conexões. Suas roupas em carne são como “objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são.” (2010, DIDI-HUBERMAN, p.50) O que está inerente na matéria, sendo intrínseco do objeto que nos revela e não vela a sua potencialidade sígnica.

Figura 33 - Exposição “Transmutação da Carne”. Ayrson Heráclito. ICBA-BA, 2000.



Fonte: Dicionário de Belas Artes. <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/wp-content/uploads/2014/04/2-Transmutac%CC%A7a%CC%83o-da-Carne-ICBA-.jpg>.

Figura 34 - Exposição “Transmutação da Carne”. Ayrson Heráclito. ICBA-BA, 2000.



Fonte: http://artbyernestosomes.blogspot.com.br/2013_07_30_archive.html.

A transmutação da carne de Heráclito foi apresentada como uma metáfora viva, que parafraseando Danilo Barata (2014), esta carne se potencializou, por não ser uma carne “de primeira”, mas uma carne “de segunda”, barata e reaproveitada, usada na culinária e que faz parte de nossa herança cultural, “essa carne “polissêmica” era como metáfora para este corpo resistente”

Ayrson Heráclito tem um traço peculiar, que ao entrelaçar conceitos e procedimentos no uso da carne para a construção de seu trabalho, possui um discurso político. Assim também em meu trabalho, no qual reflito sobre o processo que manipula o couro com a ideia de enrugando e envelhecer fragmentos de sua matéria, que ao incorporar a uma forma conduzida, apresenta-se com uma proposta, que questiona a estética corpórea inerente na poética e na materialização do objeto artístico.

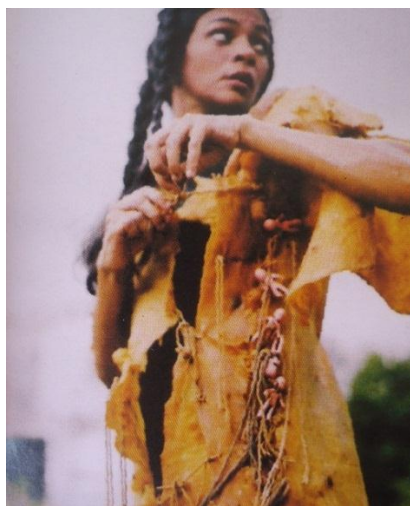
Nesse diálogo entre essa tríade matéria-memória-conceito, trago outras aproximações como a artista visual baiana Giovana Dantas, que usou na exposição “Memória da Pele”¹⁵ (Figura 35), e no projeto “Ruínas Fratelli Vita”¹⁶ (Figura 36), ambos apresentados em 2006, o couro de porco, como matéria selecionada, por possuir semelhança à pele humana e dialogar com o seu processo, além de buscar “o conceito de corrosão, que é inerente à história da pele [...] Em algumas peças, o couro, que é suturado com fios de metal, entra em choque com as delicadas operações de bordar e costurar que são realizadas sobre sua superfície” (DANTAS, 2007, p.68). A artista potencializou a materialidade entrelaçando conexões com o corpo feminino e seus contrastes.

Figura 35 – Obra de Giovana Dantas na exposição “Memória da Pele”, 2006.



Fonte: Site da artista Giovana Dantas. http://www.giovanadantas.com.br/foto_memoriadapele.html.

Figura 36 – Obra de Giovana Dantas no projeto “Ruínas Fratelli Vita”, 2006.



Fonte: GORDILHO, 2009, p. 69.

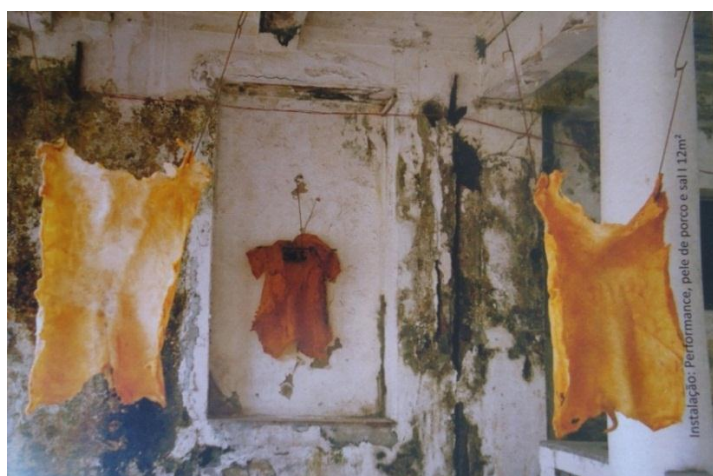
¹⁵ Exposição “Memória da Pele”, realizada na Caixa Cultural de Brasília em 2006.

¹⁶ “Ruínas Fratelli Vita” foi um projeto de arte visual contemporânea, com curadoria de Viga Gordilho, realizado em dezembro de 2006, na antiga fábrica de cristal Fratelli Vita, localizada na Cidade Baixa, Salvador-BA, a qual foi fechada no ano de 1962, e com o tempo deu lugar às ruínas. Este projeto foi apresentado por um grupo de artistas, que “valoriza o passado como exercício de arte contemporânea e as Ruínas como espaço de vida” (GORDILHO, 2009, p.10)

Ao suturar e trabalhar com o couro, Giovana produziu obras que foram criadas a partir do seu imaginário na obra “Memória da pele”, tendo um caráter particular na sua construção, “com mantas de pele de porco engorduradas e penduradas em ganchos, à espera da mudança do sentido da luz. Viu surgir as transparências e observou a interação, atração ou repulsa dos visitantes, com o trânsito da performer Jô Souza, que circulou entre os fruidores expandindo e rompendo o conceito da obra” (GORDILHO, 2009, p. 22)

A artista Giovana escolheu o lugar de passagem da ruína para a apresentação de seu trabalho. Instalou a obra Memória da Pele (Figura 37), com três mantas de couro de porco, penduradas com ganchos, havendo uma embatia com o público, como sinalizou Viga Gordilho. Para a artista, “um jogo de atração e repulsa se estabelecia a todo instante, criando no corredor um campo de tensão, de conflito e dúvidas” (GORDILHO, 2009, p.68).

Figura 37 – Instalação “Memória da Pele” no projeto “Ruínas Fratelli Vita”, 2006.



Fonte: GORDILHO, 2009, p. 69.

Segundo essa perspectiva, a obra da mencionada artista difere do meu fazer artístico, que propõe procedimentos conceituais como o transitório e o autorreferente. O projeto de exposição, acima citado, tem uma potência única e particular, que percebendo a sua criação, observo o quanto a matéria e o conceito estão interligados ao selecionar o couro de porco.

Nesse sentido, uso o couro de bode, e ao pesquisar sobre este animal, pude fazer uma analogia pejorativa, o atribuindo a um ser feio, que cheira mal. Esses julgamentos provavelmente foram impostos por sua condição de animal? Isto contaminou a minha poética? Acredito que fortaleceu os conceitos que quero operacionalizar no fazer artístico. O couro já curtido mantém impregnado o odor que emana de sua matéria, mas, ao ser trabalhado no atelier, essa memória se transforma quando entra em contato com produtos usados durante

a sua manipulação, no qual estes acabam minimizando o cheiro e, assim, suavizando as partículas voláteis do seu corpo.

É um couro-corpo que possui propriedades intrínsecas de sua materialidade. Transformei essa matéria maleável, que olha para a corporeidade, e a destinei a se tornar um signo que instaurou os conceitos da poética. Ao leve toque na matéria que se transforma ao ser amassada e marcada, com acréscimos do tempo na passagem da sua forma ainda por vir, observo o couro também embalando um corpo. Procuo imprimir o meu gesto no ato do fazer artístico, como um procedimento operatório de autoria, usando uma matéria que reveste uma superfície corpórea, de uma possível aparência que oscila, que está se modificando, apresentando o contorno da não juventude.

Em contraponto, trago a pesquisa da artista baiana Virgínia de Medeiros, que em 2002, defendeu a sua dissertação de mestrado “Mulher Pré-moldada – Uma poética do invisível na imagem feminina” no PPGAV-UFBA, que questionou a imagem da mulher na contemporaneidade em sua exposição “Quem passar por cima verá” (Figura 38), realizada no Museu de Arte Moderna da Bahia em 2001, na qual ganhou o Prêmio Copene de Cultura e Arte, no mesmo ano.

Figura 38 – Obra “Quem Passar por cima verá”. Virgínia de Medeiros, 2001.



Fonte: SANTOS, 2001, p.88.

Nessa exposição a sua instalação “propõe uma reflexão sobre os estereótipos assumidos pela mulher na construção de sua imagem” (SANTOS, 2001, p. 11). A concepção deste trabalho perpassou por alguns procedimentos para construção da obra, como também a intenção de haver a participação do espectador:

Na constituição do seu trabalho, apropria-se de fotografias veiculadas em revistas de grande circulação, que reforçam padrões de imagem da mulher e do corpo feminino como mero objeto e reafirmam os valores da sociedade de consumo. Através de processos técnicos pesquisados especialmente para a realização deste trabalho, transfere as imagens para placas de concreto pré-moldadas, como as utilizadas em construções. Com elas constrói um quebra-cabeça instalado sobre o solo. Se o espectador quiser fruí-la terá de andar em cima da obra. O ato, ao mesmo tempo físico e simbólico, de pisar na imagem dessas mulheres (da artista inclusive), obriga-o a destruir o trabalho na medida em que vai descobrindo-a. Este apagamento das imagens, provocada pelo deslocamento do espectador sobre elas, propõe a destruição, simbólica, desse sistema de valores e de convenções sociais. (SANTOS, 2001, p.11)

O trabalho de Virgínia se aproxima da poética em questão, quando conceitos relacionados à padronização das imagens da mulher e do seu corpo estão entrelaçados pelo tempo e pela continuidade de uma tendência ainda vigente. Trago o trabalho dessa artista como referência para o meu processo criativo, mas se distancia, pelos procedimentos técnicos e conceituais na prática em atelier, com uma proposta artística que difere pela estética e aspectos formais na materialização do trabalho.

Proponho uma apresentação de obras que estão impregnadas de cortes, marcas e vincos, que mimeticamente se aproximam da antropomorfia de um fragmento corpóreo. Virgínia de Medeiros também apresenta uma fragmentação, ao escolher imagens de mulheres, sugerindo o apagamento destas e uma possível destruição sígnica de uma estética estereotipada, levando o espectador à reflexão sobre a aparência do corpo social.

Destaco, também, nessa pesquisa, os trabalhos do artista francês Auguste Rodin (1840-1917) pelo percurso do tempo no seu processo de criação. O fazer artístico pode seguir determinados métodos e procedimentos criados pelo artista no ato de sua criação, como também incorporar determinados acasos de processo, como marcas aparentes de seu toque ou de uma raspagem feita com algum instrumento de trabalho, que deixam indícios de que algo passou por ali. Segundo o historiador Janson (2001, p. 906), “Rodin foi o primeiro a fazer do inacabado um princípio estético, que não só governava o seu tratamento das superfícies, como toda a conformação da obra”, fazendo parte de seu percurso artístico durante as fases de seu trabalho em atelier. Sendo assim, incorporado à passagem de sua obra.

As marcas existentes na matéria usada por Rodin, inerente de sua poética, podem ser vistas nas obras do artista. Segundo a crítica e historiadora americana Rosalind Krauss (1998, p. 37), ele convida o observador a ter esta percepção:

Rodin obriga o observador, em repetidas ocasiões, a perceber a obra como o resultado de um processo, um ato que deu forma à figura ao longo do tempo. E tal percepção converte-se em outro fator a impor ao observador aquela condição a que já me referi: o significado não precede a experiência, mas ocorre no processo mesmo da experiência. Coincidem na superfície da obra dois sentidos de processo: nela a exteriorização do gesto encontra-se com a marca impressa pela ação do artista ao dar forma à obra.

Nesse viés, o historiador alemão Manfred Schneckenburger (1938) nos descreve o que Rodin achava importante na modelagem de uma escultura: “a vitalidade dos corpos empolada e lavrada e as orlas com os seus lagos e trilhos de luz e sombra o significado dos vários ângulos ‘férteis’ que se alternam para criar um movimento orgânico e fluido, a inclusão do espaço envolvente e dos espaços intermédios como parte integrante da escultura” (2010, p.409). A preocupação com o espaço e a construção da obra vista de vários ângulos, o definem como um grande escultor que muito contribuiu, ao “abrir fendas nas suas estátuas de acordo com a realidade, a libertar a escultura de seus tabus” (NÉRET, 2002, p. 74), como também, deixar imanente as grafias e a beleza de seu processo criativo, evidenciando o movimento e as impressões deixadas no manuseio da matéria no ato de esculpir de forma subjetiva a representação das coisas através do seu olhar pessoal como artista fértil e expressivo.

Com um toque ímpar e particular, Rodin foi um grande defensor do feminino e representava nas suas esculturas o movimento, a expressão e a beleza do ser, com sensualidade e dramaticidade. Suas figuras possuíam leveza, como também eram comprimidas pelas angústias reais e imaginárias da sua mente. Mulheres jovens e belas, inspiradas em uma modelo ou amante, traduziam nas formas esculpidas um corpo vibrante e suave, repleto de curvas. Inusitadamente, no seu processo de criação, ele dá vida à representação da velhice, em uma escultura, “Aquele que foi a bela Haulmière” (Figura 39). “Conta-se que esta italiana veio a pé para abraçar uma última vez o seu filho, que posava para Rodin. Este, fascinado, teria então executado esta espantosa representação da velhice” (NÉRET, 2002, p. 45).

A Bela Haulmière é extremamente fascinante por possuir uma expressividade que toca os sentidos e deixa-nos comovidos pela postura de uma mulher de aparência envelhecida, com um corpo envergado, flácido, cansado pelo tempo vivido. Ele imprimiu na matéria o desencanto de uma vitalidade, contrapondo com todas as outras mulheres esculpidas pelo artista. O momento parece que capturou o artista de sobressalto e o inspirou a representar uma das mais belas esculturas de sua obra.

Figura 39 – Aquela que foi a Bela Haulmière (1880-83). Auguste Rodin.



Fonte: NÉRET, Gilles. 2002, p. 45.

Conceituado como um dos melhores escultores de seu tempo, Rodin influenciou a arte do século XX e muitos artistas o veem como referência. Segundo Manfred Schneckeburger (2010, p.410), “nenhum escultor posteriormente a ele pode ignorá-lo”, sendo um artista significativo pela sua contribuição, no qual fez avançar a escultura moderna.

No campo da tridimensionalidade, os escultores do século XX estavam buscando um olhar voltado para os fundos dos seus relevos, com a intenção de levar o espectador a obter mais informações sobre uma figura, e com isso revelar algo a mais. Ou seja, “dada a incontestável frontalidade do relevo, as informações sobre o lado oculto da figura deveriam vir simultaneamente com a percepção de sua face frontal pelo observador” (KRAUSS, 1998, p. 26).

Era o momento de dar ênfase às sombras projetadas no plano de fundo e direcionar o olhar do observador. Aguçar a curiosidade para a região mais profunda e escura do relevo, além de ter a assinatura particular do artista ao imprimir na matéria, vestígios de seu toque, tornando uma obra intrigante que coloca o espectador numa relação de profunda percepção de sentidos, que parece convidar a explorar a figura com mais atenção. Isto não aconteceu apenas no século passado, mas se desdobrou na produção artística contemporânea, que na atualidade mantém o legado de Auguste Rodin como referência para a linguagem tridimensional.

Durante a pesquisa em artes pude me aproximar, também, de teóricos que expandiram a minha percepção sobre o mundo e as coisas do universo, como o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908–1961). Ele nos coloca diante de determinadas reflexões que nos

questionamos, e obtendo, às vezes, mais perguntas do que respostas, sobre o estar no mundo e como o percebemos, “não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.13-14). Diante de tal colocação, essa percepção do que existe ao nosso redor, não pode ser definida e apreendida na sua totalidade, já que segundo o mesmo teórico, “o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (*idem, ibidem*, p.14). Temos acesso aos fenômenos que nos são externos e suas conexões com a nossa consciência nos faz perceber estes internamente, e para tanto, estão interligados, ou seja, “a percepção interior é impossível sem percepção exterior, que o mundo, enquanto conexão dos fenômenos, é antecipado na consciência de minha unidade, é o meio para mim de realizar-me como consciência.” (*idem, ibidem*, p.15). É através da consciência que me percebo juntamente com o mundo, e, também, como os fenômenos me afetam e vice-versa.

A exterioridade do cotidiano feminino e dos fenômenos ocorridos na atualidade, tornam a mulher refém de uma estética ideal, que muitas vezes é imposta por uma sociedade capitalista e consumista, que vê o outro como espelho de um “eu” desejado, para ser aceito e inserido no mundo. O fenômeno da busca por uma juventude ininterrupta, mas contrária à linha do tempo, por ser transitória, transformando a mulher num bem material que deve ser violado de diversas formas, deixando-a ser esticada, cortada, moldada, enfim, tornando-a um ser de “estética perfeita”, seguindo os padrões de uma época. Estes massificam a sua imagem com propagandas de culto ao corpo, que deixa de ser seu para ser exposto em todas as situações que requerem a sua apresentação.

Um referencial importante da nossa época é o corpo exposto. O corpo que reproduz a si mesmo em fotos, que se coloca à mostra. Que precisa destacar-se dos demais para ter uma identidade, já que esta vem de fora, vem do outro – o sujeito não se reconhece por si mesmo, é o olhar do outro que lhe confere ou não identidade. O corpo que se mostra em todo seu cotidiano pela internet através de câmaras de vídeo. O corpo que se expõe nu. A nudez, carregada de apelo erótico, utilizada em grande escala por campanhas publicitárias, programas de televisão, filmes, ensaios fotográficos, sites da internet e desfiles de moda, não só reafirmam os padrões estéticos vigentes, despertando no indivíduo o desejo de que seu corpo seja semelhante ao apresentado, como também tira do fato de estar despido o caráter de inusitado. Para suscitar reações intensas e inesperadas, não basta o corpo estar nu – ele necessita estar pelado (PIRES, 2005, p.92).

Poderia me colocar dentro desse fenômeno efêmero como um corpo social que também é contaminado pela cultura do consumo do descartável, precisando “questioná-lo”? Ele não é eterno. Será que eu conseguiria que as células se processassem em “câmera lenta”

para que o metabolismo corporal não tornasse o corpo tão degradado pelo tempo? Essa é uma questão para a medicina, que ainda não retardou os efeitos do envelhecimento, apesar de haver muitos avanços nas pesquisas e procedimentos estéticos para este fim, mas uma fonte milagrosa ainda não aconteceu.

Ao pensar num retardamento do envelhecimento, eu estaria negando o corpo vivo que pulsa em mim? Este poderia estar homogeneizado, como um padrão empacotado e pronto para ser exposto e consumido? Isto me faz questionar o corpo em trânsito, em transformação pelo tempo do agora, do espetacular. A corporeidade ainda se mantém como identidade, quando não modelada por um padrão estético, com implantes e cirurgias para apresentá-la como um corpo padronizado.

Destituir o indivíduo de sua identidade, de modo que ele deixe de se reconhecer fisicamente, pela privação e substituição forçadas de elementos que compõem sua organização visual, tornando-o semelhante a todos os outros, a começar por sua aparência, é uma antiga prática de repressão que atua de forma eficaz para a anulação do sujeito. (PIRES, 2005, p.164-165)

A composição visual da estética corporal está imbuída de memória, em que a pele não conservada na sua totalidade, possui sinais, manchas e cicatrizes. Assim me vejo em conflito, por sentir uma forte massificação externa, para que seja necessário o alcance de uma beleza aceitável e o dever de apresentar uma pele lisa sem marcas. Presa aos ditames exteriores ao corpo, que mesmo querendo negar esta estereotipia da aparência corpórea, os imperativos da moda da juventude do agora me sufocam, estando o eu social e o psíquico se confrontando, vendo-me prisioneira de um tempo presente, que, às vezes, questiona o estar no mundo.

Estamos passando por um momento de tornar nossos corpos “ambulantes”, donos deles mesmos, em que “a imagem é sempre a do corpo, somos convidados cada vez mais a viver no corpo, definir o que somos pelo corpo que exibimos” (KEHL, 2005, p. 115). Esta afirmação da psicanalista paulista Maria Rita Kehl (1951), nos parece preocupante em relação a nossa identidade e como nos comunicamos e comportamos diante de determinadas tendências atuais.

Para compreender hoje como esse corpo se auto apresenta, foi preciso conhecer mais profundamente a história da mulher brasileira para entender como se processaram as transformações das mentalidades de cada época. Assim, foi necessária uma aproximação com o conteúdo teórico da historiadora Mary Del Priore, que nos dá um panorama histórico em seu livro “História das mulheres no Brasil”, abordando o feminino, como este estava inserido no seu tempo e como aconteceram as mudanças culturais e sociais, objetivando “enfocar as

mulheres através das tensões e das contradições que se estabeleceram em diferentes épocas, entre elas e seu tempo, entre elas e as sociedades nas quais estavam inseridas” (PRIORE, 2007, p.9), conforme sinalizei no capítulo 2.

As construções históricas estão atreladas à história do nosso corpo e como vivemos com ele. Convenções corporais da beleza feminina existiram em diversas épocas, e ao vivenciar a contemporaneidade, me sinto contaminada com a cultura da aparência magra, jovem e voluptuosa. Quando Mary Del Priore (2000, p.100) diz que “a identidade corporal feminina está sendo condicionada não pelas conquistas da mulher no mundo privado ou público, mas por mecanismos de ajuste obrigatório à tríade beleza-saúde-juventude” uma inquietação me absorve e estimula a questionar esta construção corpórea na atualidade.

No passado a imagem da mulher era representada pelos artistas nos retratos da elite oitocentista com uma postura mais rígida, severa, como uma forma de demonstrar poder e distinção. No início do século XX a representação feminina destes retratos deixou de ser da matriarca voltada para o lar. Segundo Cristina Costa (2002, p. 115), os artistas começaram a pintar uma nova mulher, “passando a explorar a alma feminina que os pintores já pressentiam nas mulheres e em quem se inspiravam na criação de suas cenas de costumes”. O cotidiano feminino passou a ser inspiração na arte brasileira, juntamente com seus conflitos sociais e de identidade. O fazer artístico ganhou mais liberdade na construção estética e “a mulher torna-se elemento essencial dessa criação. Sob a inspiração de novos modelos estéticos, a imagem da mulher permite uma ampla e diversificada pesquisa imagética, revelando muitas faces e a criatividade do pintor” (COSTA, 2002, p. 130). Estas criações não se restringiram a uma única linguagem, expandindo-se no campo da arte contemporânea para a instalação, *bodyart*, *site-specific*, *performance*, e tantas outras.

A mulher está além daquela que resistiu no período das duas guerras mundiais, do feminismo, dos direitos sexuais, da luta por seu espaço. A mulher se desdobra em múltiplos tipos, desejando ser ouvida e realizada em nível pessoal e profissional, como também, uma mulher engajada no seu tempo.

Na contemporaneidade o grande universo midiático massifica a sociedade, em que “o compósito de imagens de que o seu eu se constitui está sempre prenhe de imagens falsas, pois a comunicação, que leva à internalização de imagens ideais estruturadas linguisticamente” (SANTAELLA, 2007, p. 108). Refletindo equívocos no entendimento do eu e na construção contraditória de sua fisicalidade, a mulher capta essa falsa imagem dos meios de comunicação, que segundo a pesquisadora Lucia Santaella (2004, p. 125-126), “nas mídias aquilo que dá suporte às ilusões do eu são, sobretudo, as imagens do corpo, o corpo retificado,

fetichizado, modelizado como ideal a ser atingido em consonância com o cumprimento da promessa de uma felicidade sem mácula”.

O corpo em constante metamorfose e problematizado na historiografia social e da arte, sempre foi alvo dos artistas, e de acordo com Lucia Santaella (2004, p.65):

[...] no decorrer do século XX até hoje, o corpo foi deixando de ser uma representação, um mero conteúdo das artes, para ir se tornando cada vez mais uma questão, um problema que a arte vem explorando sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões que colocam em evidência a impressionante plasticidade e polimorfismo do corpo humano. É o corpo como algo vivo, na sua vulnerabilidade, seu estar no mundo, suas transfigurações, que passou a ser interrogado. Não foram poucos os fatores responsáveis por esse questionamento.

Este corpo plural, como carga subjetiva e imanente de sua configuração perecível, é impulsionado pelos artistas contemporâneos a ser foco de questionamentos, numa coletividade transitória, com movimentos acelerados em relação às descobertas do seu tempo. Isso torna o corpo parte integrante deste mundo que se modifica a passos largos, e o corpo, principalmente o feminino, tenta se adequar a essas novas transformações, conforme as obras que irei apresentar.

3.2. CORPO EM TRÂNSITO I

O corpo parece estar em contínua transformação, tanto estética como subjetivamente, que ao tatear as superfícies de seu exterior e interior, em constante fluxo e refluxo, nos traz à tona a presença e a ausência da corporeidade real do humano. O que define esse corpo como algo magnífico ou, pelo senso comum, comparado a uma obra de arte? Estaria aí o desejo supremo de um ideal corpóreo que em seu limite máximo não haveria necessidade de mais uma transformação, bastando-se pela sua bela visualidade? Mas esse desejo se esbarra na não perenidade da matéria, e a partir daí, de forma tradicional, Henri-Pierre Jeudy (2002, p.19) questiona o corpo como o oposto a uma obra de arte:

A conservação estética do corpo aparece como uma preocupação humana comum, apesar das divergências simbólicas das práticas que ela induz. Objetos dos mais sutis cuidados, o corpo é por essa razão uma obra de arte? O que caracteriza o objeto de arte é o fato de ele ser intocável. Uma vez concluída, a obra nunca mais é retocada. Ela pode sofrer alguma restauração, mas esta não deve sobretudo modificá-la. Poderíamos dizer, em um sentido tradicional, que o corpo é o oposto de um objeto de arte, pois está em perpétua metamorfose. Trabalhar o corpo, “esculpi-lo”, é compará-lo a uma obra de arte, mas não é tomá-lo como tal.

Estar diante de um corpo que pretende ser visto como algo belo, diante de uma beleza quase petrificada pelas construções de sua estética, levando a comparação de uma obra de arte, parece algo infeliz. Na ótica de Pedro Paulo Monteiro (2008, p.8), “ser uma obra de arte a fim de ser contemplado pelos outros é estar isolado no espaço, sozinho no tempo, e uma das piores situações é estar na expectativa de nada acontecer”.

Para Jeudy (2002, p. 19), existe um distanciamento entre o parecer e o ser de fato, colocando este corpo em outro lugar: “para um homem ou para uma mulher, tratar seu próprio corpo como objeto de sedução é também exprimir seu desejo de viver. Não há sociabilidade sem sedução e, por consequência, sem esse reconhecimento implícito de que meu próprio corpo é percebido como objeto pelo outro”. Ao comparar o corpo como um objeto, poderia soar pejorativo ou o mesmo que defini-lo como qualquer coisa. É nessa ótica que Jeudy (*idem, ibidem*, p.19) tenta conceituar as fraquezas do humano e a luta corporal para reverter o inevitável e tentar novamente questionar a sua natureza:

Esse desejo de seduzir até o último momento da vida implica uma objetivação radical do corpo a cada vez que são reveladas as fraquezas, falhas, a cada vez que os sinais da decomposição aparecem e vem a angústia da morte. O cadáver oferece essa visão inequívoca do destino do corpo como objeto. Se, para os preparativos da sedução, eu teimo em lutar contra as marcas da decrepitude, é porque estou tratando meu corpo como objeto de arte?

Este questionamento parece propício para as minhas inquietações sobre o desejo do corpo ideal e o previsível de seu estado ao longo do tempo. Com essa trajetória de reflexões surgiram outros questionamentos: Será que as ações do tempo estão presentes no corpo? Será que estas ações são marcadas e vividas em sua particularidade, que seu exterior percebido como uma superfície não uniforme contém vestígios e rastros de vivências cotidianas? Essa matéria corpórea faz parte da imagem que apresenta o seu ser no mundo? Diante de tais questionamentos as ideias foram surgindo em diálogo com Henry Bergson (1999, p.35), sobre a matéria e a memória, em que ele nos esclarece ao dizer, que “a realidade da matéria consiste na totalidade de seus elementos e de suas ações de todo tipo. Nossa representação da matéria é a medida de nossa ação possível sobre os corpos”. Contudo, este couro-corpo, que experimentado e transmutado em obras, apresenta a sua materialidade em trânsito, que questionando a estética corporal no tempo de agora em relação à tríade beleza-saúde-juventude atravessou as inquietações ao ver um corpo que parecia não querer seguir os paradigmas da cultura da aparência, querendo se libertar dessa tendência imperativa que tenta homogeneizar as representações corporais contemporâneas.

Outras provocações sobre o corpo foram surgindo. Um corpo que circula numa sociedade capitalista que cultua uma realidade que parece ilusória, por massificar em uma memória coletiva um ideal artificial, e que no momento vivencio o natural de minha corporeidade. Isto parece incomodar o outro que não tem o alcance de algo existente por questões de genética, mas ao transferir esse olhar para mim, sinto o incômodo não apenas da observação alheia, mas da memória coletiva, por não possuir determinadas partes do corpo como gostaria. O desejo de ser outro, ou ter algo do outro, também traz inquietações. Nesse conflito de ser natural e querer uma aparência que seduz, escolho a primeira por parecer mais verdadeira.

Diante desse conflito entre querer ser e o ter, uma ideia se instaura e um desejo de voo contamina na obra “Corpo em trânsito I” (Figuras 46 a 49). Imaginei asas, que poderiam sugerir possibilidades de me libertar destes paradigmas da beleza. Um par de asas de couro com rastros e vestígios que possibilitem o deslocamento e a mobilidade de um corpo como uma imagem estereotipada, e ao mesmo tempo sendo um ato de rejeição, a este modelo de consumo. Uma imagem autorreferente questiona essa corporeidade que quero libertar, conforme sinaliza a artista Celeste Wanner (2006, p.54):

O conceito de identidade, na contemporaneidade, assim como o de autobiografia também se amplia do seu significado tradicional de um ser único para um ser mutante, a partir do desenvolvimento da consciência sobre o “eu mesmo”, sempre em movimento, sem pontos e conceitos fixos, num processo contínuo de transformação.

O percurso foi transmutado em signo polissêmico, concretizando-se a partir de determinados conceitos. Com um cortador circular de metal, marcas foram impressas na superfície do couro, para posteriormente ser amassado, acrescentado pó de ferrugem, costurado com arame, para dar forma ao objeto pretendido, amassado novamente e posto para secar, como ilustram as imagens que se seguem, nas figuras 40 a 43 – trabalhando com o couro em atelier.

Figura 40 – Marcando o couro.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 41 – Molhando o couro com pó de ferrugem.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 42 – Trabalhando com o couro.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 43 – Amassando e secando o couro com secador.



Fonte: Fotografia da autora.

Após a secagem das asas, foi feita uma armação de arame para que eu as pudesse vestir, ou seja, aderir ao meu corpo e assim produzir uma sequência de fotografias (figura 44).

Figura 44 – Corpo em trânsito I. Fotografias das asas de couro no corpo da artista. 2014.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 45 – Couro com mofo. 2015.



Fonte: Fotografia da autora.

Após vivenciar essa ação deixei impregnar na matéria as intempéries da vida, ao deixar o mofo (figura 45) se alastrar pelas entranhas e relevos do couro que marcado e oxidado, o tomou por um longo tempo, transformando-o. Antes possuía uma aparência mais clara e se rendeu ao desenvolvimento desse fungo que tem a capacidade de decompor a matéria. Para que as asas não chegassem a entrar em estado de apodrecimento, o uso do vinagre e a retirada do “bolor de pão” passaram a ser o procedimento adequado para uma possível preservação momentânea da matéria, sem voltar à sua aparência inicial, mas tentar frear o fluxo de uma reação em constante dinamicidade, que com o tempo as mudanças oriundas dos estados transitórios da matéria não tardarão em chegar.

Envelhecer é processo de transformação. Nesse processo haverá dissolução da ordem. Um dia nós fomos pequenos, mudamos, e agora somos grandes. Nossa forma será indefinida enquanto continuar a mudança. Vivemos porque existe emoção, um movimento direcionado para fora em busca de uma nova organização. Podemos não ver, achar que tudo está como sempre esteve, mas isso não é verdadeiro, porque estamos neste exato momento mudando de corpo. Se a matéria ora apresenta contornos delimitados, ora vai além dos próprios limites, então seria inadvertido afirmar que ela possui estabilidade e exatidão. (MONTEIRO, 2008, p.134)

A dinamicidade do corpo é constante e transformadora. O tempo nos apresenta uma nova aparência corpórea, e por mais que queiramos estabilizar as injúrias desta transmutação, mais adiante a matéria dará lugar a uma nova “roupagem”.

Com a obtenção desse outro estágio da matéria as asas de couro passaram por uma nova sessão fotográfica. Nesse momento a matéria se transformou e o tempo fez parte dessa experiência artística, que ora se entrelaça com a representação do signo e com os questionamentos do artista. As asas voltadas para o espectador, com a intenção de apresentá-las como parte imanente da corporeidade, que quer voar e se libertar dessa imagem estereotipada, como nas figuras 46 a 49 que se seguem:

Figura 46 – Corpo em trânsito I. Tamanho 50 x 70 cm. 2014-2016.



Fotógrafo: Aníbal Gondim.

Figura 47 – Corpo em trânsito I. Tamanho 50 x 70 cm. 2014-2016.



Fotógrafo: Aníbal Gondim.

Figura 48 – Corpo em trânsito I. Tamanho 50 x 70 cm. 2014-2016.



Fotógrafo: Aníbal Gondim.

Figura 49 – Corpo em trânsito I. Tamanho 50 x 70 cm. 2014-2016.



Fotógrafo: Aníbal Gondim.

As asas do imaginário foram construídas fora do corpo e ao desejar incorporá-las na pele, questioneei este corpo em trânsito ao propor uma solução artística para as inquietações que surgiram: Há possibilidade de alçar o tão desejado voo? As asas usadas no corpo parecem libertar ou continuar presa? Mais uma vez um problema se apresenta. Elas aparentemente podem parecer estar aprisionando o corpo, e assim, o conflito se instaura.

Com o processo vivenciado, surgiram outros questionamentos: Estaria o meu corpo liberto dos rótulos e paradigmas corporais da contemporaneidade? Poderei conseguir a almejada libertação? Continuo presa às padronizações presentes na sociedade do espetáculo e prisioneira de um tempo, em que a massificação de uma imagem é fortalecida pela mídia, conforme observa a pesquisadora Viviane Andrade Pereira (2010, p. 65):

As imagens de beleza feminina veiculadas na mídia acabam sendo usadas contra as mulheres. Elas seduzem ao mesmo tempo em que aprisionam em padrões inatingíveis, gerando angústia e alienação. Exagero ou não dessa hipótese, há de se pensar o quanto as mulheres se sacrificam por um ideal de corpo impossível de se atingir – pois seus modelos são muitas vezes pessoas inexistentes, fabricados pela mídia.

É um poder de convencimento sedutor e nem um pouco ético, tornando o desejo coletivo em prisões alicerçadas nas mais variadas apologias ao culto do tempo jovem e para tanto controlar a velhice é um fim que deve ser alcançado. Tudo isso é muito perturbador e “estar aprisionado aos esquemas da mídia do antipeso e do antienvelhecimento é sofrer a servidão estética imperativa. Estar submetido a coerções da beleza padronizada é viver ansiosamente sofrendo um constante mal-estar. Quem decide por agir assim estará preocupado apenas em obedecer cegamente às imposições da máquina perfeita” (MONTEIRO, 2008, p. 52)

Prisioneiras do tempo do agora, as mulheres fazem com que o corpo tente encontrar uma sintonia com a aceitação do mundo social, que por vezes exclui o que lhe parece não desejável. Uma cultura do descartável, em que “o cuidado de si está no espelho da outra” (PEREIRA, 2010, p. 20), levando a sua aceitação a ser creditada no olhar e legitimação do espectador, e junto a isso a renovação constante dos atributos estéticos se faz a tempos, cada vez mais curtos, levando à frustração da atualização de uma idealização corpórea.

O ideal de beleza pode levar em consideração um belo tão sublime que “colocado sobre um pedestal, o corpo está ali para ser admirado, e não tocado; tornar-se inacessível, já que em geral não se apalpa uma obra de arte” (JEUDY, 2002, p. 23). Ele continua preso e

petrificado pelas regras de um desejo sexual, que impõe o poder do corpo, tornando-o tão soberano que o coloca como algo inalcançável.

A sublimação do corpo está atrelada às imagens corporais que são apresentadas e imaginadas como atrativo sexual, para saciar os desejos mais íntimos e impulsivos do humano, e para cada ser a visualidade de extrema beleza depende das construções e conceitos próprios de cada indivíduo, gerando conflitos e oposições em relação à legitimação dos critérios de beleza.

O corpo não se torna objeto estético senão por uma determinação sempre crescente das supostas qualidades da percepção. Dá-se uma radicalização dos modos de apreensão estética do corpo do Outro. Em virtude dessa determinação subjetiva, os critérios convencionais continuam a se impor, legitimando como evidência jamais ameaçada uma certa universalidade da própria ideia de beleza. Esses critérios, como se encarnassem o ideal comum da beleza do corpo, podem mesmo ser tomados como preconceitos e acabam por servir sempre como os mais recentes modelos de apreciação. (JEUDY, 2002, p. 25)

Desde tempos seculares os critérios e convenções sobre a beleza se constroem a partir de realidades ilusórias de um desejo por algo que parece inacessível para muitos indivíduos, que se distanciam do topo da pirâmide a cada negação corporal que se apresenta em sua materialidade, tornando-o modelo fora de linha ou exemplo de feiura. Libertar-se desses paradigmas e dos imperativos estéticos parece uma tarefa difícil, já que almejar as fisionomias do outro, através deste espelho social de civilidade, parece ser objetivado por muitos indivíduos que se tornam presos a um desejo de certificação de qualidade de seu corpo.

A corporeidade física pode provocar inúmeras perturbações na alma e na materialidade corpórea, que ao se transmutar pelo tempo, se desdobra em múltiplas fases de seu envelhecimento como um corpo permanentemente em metamorfose.

Corpos visualmente construídos pelo imaginário coletivo, na realidade ilusória do cotidiano do ser, tornam-se presentes e concretos nas memórias e desejos do mundano e o artista inquieto explora as diversas facetas de sua imaginação para a construção de obras que podem intrigar e provocar as mais diversas sensações subjetivas do ser.

Nesse viés, trago uma aproximação com um trabalho bastante impactante na contemporaneidade, da artista argentina Nicola Constantino (1964), em sua obra “Nicola Alada” (Figura 50), 2010. Essa obra dramática, que coloca em cena uma vênus de pele alva e semblante sereno, que apresenta uma composição que seduz o olhar, por uma estética provocativa e teatral, possuindo uma exibição corpórea, que parece surgir por trás de seu

corpo asas abertas, nem um pouco suaves, mas pesadas e desconcertantes, através de um interior visceral de um animal, mostrando ossos, carnes e músculos.

A obra “Nicola Alada” parece instaurar um conflito entre o externo e o interno do ser que se apresenta como uma visão para além do movimento dos olhos, percorrendo cada reentrância, e que a nudez apresentada possui o seu pudor, em que as carnes peroladas do corpo vestido por um tecido que contorna apenas os seus membros inferiores, tentando cobrir o seu sexo, como acontece com os cabelos e braço ao cobrir os seus seios, que de forma performática, cria uma atmosfera secular ao ser comparada com a obra “O Nascimento de Vênus”, do artista italiano Sandro Botticelli (1445-1510), pintada no século XV, que exalta a pureza da alma e a beleza clássica em suas formas harmoniosas, tão presente na composição, que Nicola Constantino, parece usar como referente para a construção fotográfica em “Nicola Alada”. A concha e os demais elementos ao redor da Vênus de Botticelli saem de cena para entrarem as asas carnis, viscerais e simbólicas, dialogando com o que parece ser a pureza do ser clássico e transcendental.

Figura 50 – Obra Nicola Alada. Nicola Constantino. 173 x 135 cm. 2010.



Fonte: Nicola Alada. Disponível em: <http://www.nicolacostantino.com.ar>.

Trago esse trabalho de Nicola para dialogar com as fotografias “Corpo em trânsito I” que apresentam asas imaginárias feitas de couro, não tão pesadas, mas carregadas de uma simbólica, que pode estar associada a um conflito instaurado do ser, provavelmente presente em ambas as obras, tornando-se significante para as construções e conexões entre o corpo visto, exibido, sublimado e transformado, para ir além do carnal.

4. CORSET: UMA POÉTICA COM O COURO EM METAMORFOSE

Acredito que a corporeidade aparente se visualiza nas curvas e contracurvas de uma silhueta. É um balé barroco de formas, que possui um relevo acentuado, escondendo as sombras de uma possível imperfeição. O visual nos atrai pelo fascínio de sua antropomorfia. Exaltar determinadas partes do corpo, ressaltando a sua aparência, seguindo os padrões de beleza de seu tempo parece necessário para a conquista de uma aceitação do outro neste instante efêmero. Estamos num tempo em que “vestimos a roupagem e maquiamos o personagem a fim de convencer aos outros e a nós mesmos de que somos competentes naquilo que pretendemos realizar. Por isso, a necessidade de estar belo e aceitável aos olhares alheios.” (MONTEIRO, 2008, p. 50)

Vivemos em função do corpo, investindo na sua exterioridade. Segundo Mary Del Priore (2000), estamos deixando nos aprisionar pela imposição da tríade saúde-beleza-juventude. Observando a exibição dos corpos nas mídias, percebo a necessidade do querer ter se sobrepondo ao ser. Ter o que o outro tem. Estamos no tempo do parecer. Puxar aqui, retirar dali, tudo parece tão fácil e acessível, que para “salvar” os corpos de uma possível imperfeição, seguindo o ideal de beleza do agora, correções anatômicas são realizadas na tentativa de garantir uma estética corporal desejada. Seu contorno não mais natural, mas construído, rende-se aos olhares alheios que enaltecem o artificial.

Estaria eu satisfeita com o meu corpo dentro desse mundo que eleva o produto como mercadoria, como um bem que deve ser consumido e espetacularizado? Segundo o filósofo francês Guy Debord (1997, p.16), “o espetáculo é afirmação da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência.” O real se torna espetáculo, podendo ser uma outra versão do que realmente é verdade, tornando-se visível através de outra face ou outros meios, deixando aparente a sua realidade:

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do ser para o ter. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do ter para o parecer, do qual todo “ter” efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. Ao mesmo tempo, toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela não é. (DEBORD, 1997, p.18)

Ao pensar o corpo inserido nesse tempo presente, bombardeado pelas mais variadas propagandas de culto à perfeição, vejo-me contaminada e ao mesmo tempo em conflito. Será

que preciso ser artificial? Modificar a antropomorfia me fará mais feliz? Isto me consome. Não sou mais a mesma de um tempo passado.

Muitos para se sentirem desejados, alisam, maqueiam, preenchem, implantam as ilusões que necessitam para reconfigurar uma aparência que lhes parece inadequada. Para tanto, questiono-me, sobre estas transformações, que a todo momento viram assunto nos noticiários. Até que ponto é possível um procedimento para me sentir bonita e aceita pelo outro? Parece que é neste outro que deposito o julgamento, com todo o poder para afetação. Segundo Pedro Paulo Monteiro (2008, p. 17), “vivemos a era da simulação da beleza. Nunca foi tão fácil retocar o corpo para ser aquilo que o modelo exige. A indústria estética fornece as máscaras de acordo com o gosto do freguês”, não existindo, assim, motivo para não se contaminar com tanta oferta no mercado da beleza:

É feito de tudo para que a aparência esteja compatível com a norma estética. As leis são claras, quem não obedecer padecerá sob os olhares cínicos e excludentes. E para não ser julgado, é preciso acompanhar e assimilar as receitas da moda. Ninguém quer ficar à deriva por ser incapaz de seduzir. Se o feio é aquilo que desagradar – e ninguém quer desagradar –, então é necessário pagar o alto preço da beleza simulada. (MONTEIRO, 2008, p. 17)

Para não estar de fora e não ser excluído, corremos o risco de legitimar a nossa satisfação no outro e na cultura do efêmero, que aprisiona o ser nas convenções ditadas pela moda do que é espetacular, que segundo Debord (1997, p.19), “o espetáculo é o sonho mau da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda desse sono”. É um sonho, um desejo de se parecer real. Tudo converge para um estado de ilusão e alienação do ser vivido, como também uma representação do desejo do seu ser, que tenta a libertação como meio para a solução de seus problemas, mas que estão enraizados nas estruturas moleculares da sua vida.

É o desejo de alcançar uma felicidade através de formas anatômicas com um corpo tonificado e modelado, usando métodos que almejam a saúde e o bem estar, como caminhos escolhidos para o controle do corpo através de técnicas, cada vez mais aperfeiçoadas, não invasivas, biotecnológicas. As cirurgias plásticas crescem a números inimagináveis, sendo o desejo de muitas jovens, ainda na adolescência. “O culto ao corpo e à aparência na atualidade deixou as mulheres muitas vezes “perdidas” e exaustas” (PEREIRA, 2010, p. 19). Vive-se no tempo em que tudo é para agora e em curto prazo. O ser humano se encontra num processo acelerado de vida, onde o amanhã deve chegar logo, numa ansiedade ao querer de forma imediata os prazeres e desejos do corpo.

Pensar no tempo do consumo desenfreado e descartável leva-me a perceber o quanto o sistema capitalista difundiu e acelerou o processo de produção, para que as mercadorias antes supérfluas se tornassem produtos de extrema “necessidade”. “As promessas de satisfação precedem a necessidade e deverão ser mais intensas e atraentes do que as necessidades efetivas” (PEREIRA, 2010, p. 31). O corpo classificado como mercadoria que precisa de reparos e sua efetiva transformação sendo vista como algo frustrante na atualidade, como definem as reflexões de Viviane Andrade Pereira no seu livro “Corpo ideal, peso normal”, que analisa a produção da subjetividade feminina ao dar ênfase ao corpo.

Vivenciar essas transformações do ser, enquanto agente social e integrante desta sociabilidade que perturba para estar presente e atuante como um corpo aceitável, o meu “*corset*” passou a ser questionado e usado como autorreferente, que se destinou a confrontar a homogeneização corporal e refletir sobre a transitoriedade do tempo e da matéria, e o que ainda está por vir.

Diante dos conceitos implantados, o “*Corset*” passou a ser inserido no título do trabalho pela relação de sentido com a origem da palavra, conforme sinalizei na Introdução. *Corset* passa a ser um couro-corpo em trânsito que parece estar contaminado pela antropometria real e autoral em contraponto com a corporeidade do outro alheio às vivências do ser e da finitude da matéria.

4.1. *CORSET I*

A roda viva frenética do cotidiano, pressionando e ditando em uma voz velada como delegar as atividades diárias e definir que o corpo preso e amordaçado pelo imperativo da tríade beleza-saúde-juventude, sufoca-me ao sentir que a angústia que consome o ser por não ter o que outro tem, faz-me querer livrar deste regime autoritário e tendencioso para uma não felicidade. Não desejo seguir padrões estereotipados, apresentando o que pode estar sendo multiplicado como mercadoria em exposição e pronto para ser copiado. Quero andar numa corrente contrária. Afirmar um paradigma já imposto não é a minha intenção.

O desejo é de querer libertar-me de imperativos que dominam o ser. Ter essa sensação de liberdade é uma vontade subjetiva e imanente que alimenta o artista a criar trabalhos que podem ir além de uma simulação de voo, como na obra “Cadei(r)as voadoras” (Figura 51), da artista Viga Gordilho (2004, p. 228) que propôs uma “busca de um lugar para aliviar a dor,

libertar o corpo e fazer voar o espírito, não somente dos africanos, mas de tantos europeus e brasileiros que se sentem também aprisionados em seus próprios corpos”.

Figura 51 – Cadei(r)as Voadoras. Museu de Arte Sacra da Bahia. 2003.



Fonte: GODILHO, 2004. p. 230.

Esse trabalho evidencia uma proposta de voo simbólico e metafórico, potencializado pelo par de asas brancas emplumadas em uma cadeira do início do século XX, que segundo a artista, ela apenas deu continuidade ao que já estava presente ali, pareciam duas pequenas asas no espaldar e com um gesto plástico ela fez crescer o seu desenho.

Viga Gordilho desdobrou a sua poética e deu continuidade na pesquisa em artes. Trabalhou ainda com asas na obra “Dor e Voo” (Figura 52) no Projeto “Tecido do Corpo Social”¹⁷, que segundo palavras da artista “o vestido foi tecido de fibra branca de algodão desfiada, com as mangas transformadas em duas grandes asas entrelaçadas com algas marinhas” (GORDILHO, 2007, P.114), sugerindo o desejo de alçar um voo.

¹⁷ O projeto Tecido do Corpo Social teve “o propósito de juntar vidas, propiciar a interação com uma comunidade do Recôncavo Baiano e materializar obras através da poética da fibra, através da conceituação de um sistema de símbolos oriundos do entrelaçamento brasileiro, europeu e africano” (GORDILHO, 2006, P.108). Este projeto foi selecionado para a residência artística no Instituto Sacatar, na Ilha de Itaparica, Bahia. O resultado das pesquisas das artistas do projeto foi apresentado no Museu do Traje e do Têxtil – Instituto Feminino da Bahia.

Figura 52 – Dor e Voo. Viga Gordilho. Exposição Tecido do Corpo Social. Museu do Traje e do Textil, 2007.



Fonte: GORDILHO, 2013, p.51.

Possuir asas poderia trazer a sensação simbólica da liberdade corporal, que pretende destituir do carnal um possível estereótipo aparente? Nas fotografias “Corpo em trânsito I”, as asas pareciam estar presentes na minha antropomorfia? Queria que o desejo de voo ficasse evidente, mas pode, também, estar me aprisionando, criando uma dualidade, um conflito. Criadas para alçar voos, num primeiro momento estavam quietas e pesadas (Figura 53), e o tempo fez movimentá-las levemente para cima.

Figura 53 – Obra *Corset I*. Couro, metal e ferrugem. Liege Galvão, 2014.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 54 – Obra *Corset I*. Couro, metal e ferrugem. Galeria Cañizares. Liege Galvão, 2014-2016.



Fonte: Fotografia da autora.

Duras peles amarfanhadas na apresentação da obra “*Corset I*” (Figura 54), que ao libertá-las do corpo, parecendo dissonantes para a anatomia, e pendurá-las no ar, elas ainda ganham o caráter imanente de um problema ainda não resolvido. Elas poderão no imaginário tentar voar e vagar pelo ar sem obstáculos e limites para alcançar a sua trajetória? Poderia estar confrontando a frustração de um corpo ansioso por uma nova grafia e a luta implacável por um desejo aprisionado pela legitimação do espelho?

Nosso tormento não é o fogo do inferno, mas a balança e o espelho. “Libertar-se”, contrariamente ao que queriam as feministas, tornou-se sinônimo de lutar, centímetro por centímetro, contra a decrepitude fatal. Decrepitude, agora, culpada, pois o prestígio exagerado da juventude tornou a velhice vergonhosa (PRIORE, 2000, p.11)

A dualidade entre juventude e velhice no tempo-agora, apresentando dissonâncias e conflitos, poderia levar-me a pensar que essas asas suspensas no ar me dão a sensação de liberdade? A rigidez de sua matéria me põe a refletir sobre uma falta de leveza e fugacidade pela não existência de penas, mas de um couro que foi transformado e amassado na tentativa de incorporar as intempéries de um tempo maduro e não mais jovem, impregnado na superfície corpórea dos membros, que não mais retrocederão ao aveludado toque da juventude de outrora. “A juventude, por um lado, apresenta-se, como um contraste à velhice e como um padrão de vida que deve ser estendido a todas as faixas etárias. A velhice estigmatizada, por

um lado, não desaparece de nossa realidade. Ela apenas é colocada em outro lugar e adiada para outro tempo de vida de cada um de nós” (GOLDENBERG, 2011, p. 47). Mas para Pedro Paulo Monteiro (2008, p. 25), “o tempo da juventude é tão passageiro quanto o tempo da infância, como será também o tempo da velhice. Portanto, não devemos nos enganar acreditando que o “tempo para nós não passa”, como diz o ditado popular”. Estamos sempre querendo driblar ou não acreditar nesse tempo do envelhecimento, que na verdade está impregnado em todas as fases da vida.

O envelhecimento é um devir que está presente na continuidade da vida e a juventude com o tempo se esvai no passado, e a cada instante, as marcas da existência se tornam cada vez mais evidentes. Segundo Miriam Goldenberg (2011, p. 33-34), as transformações do corpo se tornam imanentes e a velhice passa a possuir três registros corporais: a do corpo orgânico – “as decomposições das conexões com o mundo, decorrente de problemas de saúde e deficiências físicas; a energia – vitalidade diminuída; o registro da aparência – “quando as pessoas idosas imaginam o olhar que os outros dirigem a seus corpos envelhecidos e, temendo seu julgamento negativo, sentem vergonha do próprio corpo”, levando-as a deixar de realizar certas atividades “para não expor aos olhos dos outros aquilo que consideram sua miséria corporal”. Diante deste corpo transitório, o ser se sente angustiado e visto como um corpo estigmatizado como o escárnio do ciclo natural da vida, que ao perceber o avanço do envelhecimento corporal se opõe a todas prerrogativas das pluralidades dos corpos.

4.2. *CORSET II*

O desejo do homogêneo, do não enrugado ou uniforme, parece ser uma tendência da contemporaneidade, em que alguns corpos se rendem aos estereótipos do momento. Essa exterioridade se apresenta em conflito, por possuir métricas de um corpo em que o olhar alheio se volta para mim, mas ao mesmo tempo, sinto-me confrontada por não possuir determinadas partes que parecem não se ajustar ao padrão implantado na atualidade. Não posso ser o outro, mas ter algo do outro não me parece a melhor solução. Então, volto para a anatomia que me é inerente e vejo o natural latente, sem intervenções estéticas.

Assim construo um corpo em trânsito, marcado, amassado e enferrujado, como as vivências do ser humano e do envelhecimento aparente. No manuseio da matéria, conservo áreas ainda sem interferências estéticas. Um conflito entre o que ainda parece liso e homogêneo com a cadência de uma não juventude, em que um medo pode ser instaurado com

o avançar da idade, que, segundo Miriam Goldenberg (2011, p. 41-42), “tudo leva a crer que o que está em questão para as pessoas que envelhecem não é tanto “continuar jovens” mas não “se tornar velhas”. Um sentimento aterrador para os que não conseguem perceber as ações do tempo, e “manter distância em relação a esse “ser velho” não impede a aceitação do envelhecimento” (*idem, ibidem*, p.42).

O tempo é o ritmo e a candência de nossas experiências, que se acumulam e constroem as vivências paulatinamente e o envelhecer está presente em todas as etapas da vida. Entre os caminhos absortos e por vezes atentos para esta transitoriedade, conflitos e inquietações tomam o ser e observam o caminhar da poética, em que alguns procedimentos conceituais se delinearam. Um deles foi o conceito de autorreferente, já anteriormente mencionado, em que olho para mim e observo a forma que o corpo se apresenta, e ao fracionar uma parte deste e modelar no couro uma forma semelhante surge, então, o questionamento sobre a própria corporeidade.

O gesto de cortar, arranhar e amarfanhar a matéria, nas obras *Corset I e II*, me conduziu a pensar na beleza instaurada pelo amadurecimento da pele, que ao carregar as grafias de sua existência faz parte da vida de cada ser. Alguns procedimentos operacionais parecem dialogar com o trabalho da artista curitibana, Anna Maria Comodos, em sua série “Fragmentos”, de 1993, que “se articula em composições produzidas pelo gesto de cortar, rasgar, amassar e acumular papel” (MESQUITA, 2007, p.7), aproximando-nos por alguns conceitos técnicos, como também no corpo transitório, em que a artista cria “um conjunto de trabalhos que enfatiza o sentido de transitoriedade do gesto humano e de qualquer experiência do corpo” (*idem, ibidem*, p.9). Mas existe um distanciamento pelo toque que a artista imprime na materialização das obras, além da escolha do papel como matéria selecionada.

Outro cruzamento pode ser visto no trabalho da artista americana Kiki Smith, que usa o papel na construção de seus trabalhos, além de ter um caráter autobiográfico e uma relação entre corpo e mente (SALAUD, 2007). Trago uma aproximação do “*Corset II*” com a obra “*Hard Soft Bodies*” (Figura 55), de 1992, feita de papel e papel machê. Ambos possuem o corpo feminino como referente, mas as inquietações tangenciam deslocamentos sígnicos imanentes e particulares de cada artista.

Figura 55 – Obra *Hard Soft Bodies*. Kiki Smith, 1992. 200 x 114 x 20 cm.



Fonte: SALAUD, 2007.

Assim sendo, a obra “*Corset II*” apresenta um fragmento do corpo, do pescoço até um pouco abaixo da cintura, com ombro e um braço retalhado (Figura 56), aparentemente envelhecido, contrastando com os seios pequenos e sem o enferrujamento, como uma dualidade que se mantém no leve contorno do busto, fugindo do tamanho “normal” em relação à aparência ideal. Assim estando para a sociedade do espetáculo fora dos padrões de beleza da atualidade, mas ao mesmo tempo possuindo uma cintura marcada ou “na medida”, não sendo “negativa”, quer dizer para dentro, ou seja, são formas que ora se aproximam ora se afastam dos paradigmas da estética ideal.

Figura 56 – Detalhe do processo da obra *Corset II*. Liege Galvão, 2014.



Fonte: Fotografia da autora.

As marcas, feitas com objeto cortante, existentes no “*Corset II*” em algumas áreas na superfície do couro (Figura 57) se assemelham a uma pele já desgastada com o tempo, como na obra da espanhola Gema Hoyas Frontera (Figura 58 e 59), que capturou através da fotografia as memórias das mãos anônimas das artesãs, que possuía o conceito de autoria do trabalho de artefatos culturais, a exemplo de um dos bastidores que possui no bordado o nome da autora e artesã Gildete (Figura 60). Esses trabalhos estavam integrados no projeto “Tecido do Corpo Social”, já referenciado, onde “tratou de comunicar sua forma de estar no mundo, através dos detalhes das mãos das pessoas da comunidade fotografadas e transferidos para tecidos fixados em bastidor de costura” (GORDILHO, 2007, p. 111). Nessas imagens, são percebidos os estigmas impregnados na pele, com traços que se cruzam e com passagem de cores que dão uma sensação de relevo, e assim constituem-se numa textura aparentemente não homogênea.

Figura 57 – Detalhe obra *Corset II*. Liege Galvão, 2014.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 58 – Obra de Gema Hoyas Frontera. 2004.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 59 – As identidades das artesãs. Obra Gema Hoyas Frontera.



Fonte: GORDILHO, 2013, p. 50

Figura 60 – Artesã Gildete e Lú com Viga Gordilho. 2004.



Fonte: GORDILHO, 2013, p. 13

Figura 61 – Obra *Corset II*. Liege Galvão. Tamanho 75 x 48 x 22 cm. 2014-2015.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 62 – Obra *Corset II*. Liege Galvão. Tamanho 75 x 48 x 22 cm. 2014-2015.



Fonte: Fotografia da autora.

Na parte inferior da obra “*Corset II*” (Figura 61), o amassado está presente e parece integrante desta pele-memória. É como se um germinar estivesse por vir, não estando na sua totalidade, mas se instaurando na epiderme como algo inevitável, que com o tempo pode vir a se alastrar por todo o espaço, mas no momento agora, ele permanece em alguns lugares.

O amarfanhado foi pregado por diversas vezes, para impregnar na superfície corpórea os vincos e dobras das ações do tempo, como o nosso processo de envelhecimento, tão heterogêneo e oscilante, como acentua Denise Sant’Anna (2010, p. 170):

[...] o desenho da pele está sempre em vias de ser atualizado: jamais pronto, mas em rascunho! Quando se considera que a cosmética serve apenas para passar a pele a limpo, é porque a pele já deixou de ser considerada um corpo vivo e se tornou papel. Daí o pânico diante da vida que nela teima em pulsar. A geografia da pele, assim como aquela da superfície terrestre, pode cindir, conhecer erupções indesejadas, umidades e ressecamentos inesperados. Esquecer que estas superfícies são corpos é tratá-las como meros revestimentos.

Um corpo em metamorfose se inscreve na cartografia da superfície corpórea, em que a pele é registro e signo de memória e vivências pulsantes. Percorrendo este couro-corpo na obra acima referenciada, apresentada pendurada, diante de minha corporeidade, confrontando e instigando a observar os relevos, o inacabamento, o interior aparente e o exterior em simultâneo diálogo. Os conflitos instaurados na mente questionam esse corpo em trânsito em “*Corset II*” (Figuras 61 e 62), que não apresenta esta homogeneização corporal, possuindo a oxidação com ferrugem (Figura 63) e como o tempo age na materialidade corpórea.

Figura 63 – Oxidação do couro com ferrugem. *Corset II*. 2014-2015.



Fonte: Fotografia da autora.

A apresentação desse trabalho corporificado em matéria potencializada pelo couro, que vincado e marcado, remete-me à realidade, que de forma metafórica, foi construída para se tornar um objeto artístico que problematiza questões que me afligem e se materializam

nessa obra. Questiono esse trânsito entre o ser ou não homogêneo, de pele plácida e sedutora com as vivências instauradas na superfície corpórea, em que o tempo, lentamente ou não, nos mostra mais à frente a realidade de uma degradação eminente.

O tempo não estabiliza o ser, ele reverbera na matéria a sua capacidade de se transmutar, como nos sinaliza Pedro Paulo Monteiro (2008, p.7), ao dizer que “envelhecer é verbo, ação, continuidade. Envelhecer é transformação: ação além da forma. Tornamo-nos mais velhos a cada momento. Fomos diferentes no passado e seremos diferentes no futuro. Somos privilegiados pela capacidade incrível de mudança”, que para muitos indivíduos, principalmente às mulheres, é difícil acreditar que o corpo passa por esse processo ininterruptamente sem poder frear o que é inerente a sua corporeidade.

4.3. CORSET III

O corpo, sujeito a toda transitoriedade da vida, continuou a ser o veículo propulsor para o processo de criação, em que o corpo é o referente. Este é o condutor para as ideias, transformando-as em obras, materializando as inquietações da práxis artística, que para Zamboni (2012, p.56), o “processo de trabalho é uma fase da pesquisa na qual, por meio de ações sistemáticas, se preocupa chegar à materialização de uma obra embasada pelas ideias e interpretação da observação”.

Figura 64 – Processo – Obra *Corset III*. Liege Galvão, 2015.



Fonte: Fotografia da autora.

Partindo de uma fragmentação de parte do meu corpo, usando-o para materializar a construção tridimensional da obra “*Corset III*”, pensei em envolver o membro inferior direito, envelopando o seu contorno e impregnando no couro a forma corpórea da antropometria, que após um tempo de espera capturou o formato pretendido (Figura 64), além das ações de amarfanhar e marcar a matéria que se processaram de forma contínua, processo este já referenciado nas obras anteriormente mencionadas.

Ao escolher parte do meu corpo, que com uma única manta de couro, construo o trabalho e o apresento com referência mimética a uma parte de minha perna, do joelho ao pé, que na sua tridimensionalidade impregnou curvas e contrastes da anatomia, tendo sobras de uma matéria que se contrasta com a região frontal (Figura 65).

Figura 65 – Processo – Obra *Corset III*. Liege Galvão, 2015.



Fonte: Fotografia da autora.

A idealização de uma panturrilha que se dobra, sobra, pesa pelo excesso de “pele” que cai com a gravidade e sustenta todo o corpo que se apresenta inerte, parado, mas vivo pelas suas marcas e intrigante movimento (Figura 66 e 67). “Para além de seu peso e das dimensões significativas de sua superfície, a pele humana é uma interface que se oferece ao mundo como registro, enigma de veículo de passagem” (SANT’ANNA, 2010, p.163). É um corpo transitório, que de passagem sente na sua exterioridade as intempéries do tempo e do que é inerente ao ser humano. Parece ser inevitável ser comparado aos sulcos e relevos de uma natureza pulsante.

Figura 66 – Obra *Corset III*. Liege Galvão. Tamanho 53 x 58 x 55 cm. 2015.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 67 – Obra *Corset III*. Liege Galvão. Tamanho 53 x 58 x 55 cm. 2015.



Fonte: Fotografia da autora.

Percorrer esse mundo social e de repente se ver não mais caminhando, em um estado estático, pode vir a ser uma pretensão de querer sair do lugar, mas esta perna perde mobilidade e está sozinha, não existindo o seu par.

Uma força gravitacional afeta o seu eixo central, puxando, pesando o corpo de cima para baixo, fincando na terra a massa ereta. Um corpo que sente a gravidade com o passar dos anos, percebendo que as forças motora e colágena de sua mobilidade elástica vão se perdendo

e desconstruindo as fibras firmes e vigorosas de sua pele que, com menos gordura, perde sua flexibilidade.

Como caminhar e mudar o seu estado? Estaria eu questionando minha anatomia? Há anos a panturrilha que referencio em meu corpo se mantém da mesma forma, sem muitas mudanças, e o desejo de ter um volume não evolui para uma solução natural. É como um conflito instaurado no trabalho, que não define a forma desejada, o couro exagera com o excesso, mas este se apresenta não homogeneizado, ele está contrastante com o outro lado oposto da obra (Figura 67).

Assim tudo caminha para um andar lento e inevitável para a perda do vigor em uma parte do corpo, apresentando um aspecto mais seco da pele e o aparecimento mais evidente das rugas. Estas marcas efêmeras que acompanham as andanças por terrenos díspares e por vezes cegos, que o olhar futuro não enxerga como essa aparência irá se apresentar. Tento caminhar dentro de um corpo inerte, com sobras amarfanhadas e escarificadas pelo tempo que se traduz em procedimentos técnicos no fazer artístico. A perna pesa e se mantém firme e ereta pela sua gravidade num corpo concreto e não real, um “não-corpo” ficcional e metafórico.

O couro capturou a forma, transformou-se numa obra escultórica intrigante, que mantém parte das propriedades de sua matéria conjugando o uso de ferrugem e produtos químicos para potencializar a sua aparência. Sendo manipulado e se configurando em algo que se apresenta ao olhar do espectador como parte do imaginário da artista, que coloca em questão a sua não satisfação de uma anatomia indesejável. Pode parecer que estou exagerando, pois existe o desejo alheio de ter o que eu tenho, mas não me conforta e isto parece conflitante, já que a massa muscular desejada não existe na sua configuração natural e buscar algo artificial, como já havia mencionado anteriormente, não é a minha intenção.

Observar esse trabalho, em processo de construção, remeteu-me a alguns trabalhos que o artista belga René Magritte (1898-1967) representou na pintura, o corpo de forma fragmentada e a sua capacidade de transmutar a partir do seu imaginário poético, suscitando o uso dos sentidos pelo observador. O que é visível não é o corpo real, tanto nos meus trabalhos escultóricos como nas pinturas de Magritte, são representações simbólicas e metafóricas do corpo problematizado pela visão de cada artista.

A corporificação de uma imagem fragmentada pelos impactos históricos e morais do indivíduo contemporâneo, leva-nos a uma profunda reflexão sobre os rompimentos e colapsos dos paradigmas da sociedade ocidental, que rompeu com o passado e se transformou em uma nova mentalidade nos fluxos sociais. “Fragmentar, decompor, dispersar: essas se encontram

na base de qualquer definição do espírito moderno” (MORAES, 2002, p. 56). Era um momento de transição para os artistas. “Destruídos os velhos modelos e descartada qualquer ambição de criar obras duradoras, o que restou foi a dinâmica acelerada da mutação [...] As formas de sentir e pensar submetiam-se à dinâmica do instantâneo e do efêmero” (*idem*, *ibidem*, p. 56). O que parecia duradouro estava dissolvido em lágrimas, aos pedaços.

Figura 68 – *La Poupée*. Hans Bellmer, 1936.



Fonte: 20th Century: Dada, the Metaphysical & Fantasy, Surrealism. Disponível em: http://instructional1.calstatela.edu/bevans/visual_resources/Dada_Meta_Fan_Surr/Dada_Meta_Fan_Surr.html. Acesso em: 22 mar. 2016

Posterior às duas guerras mundiais, os tempos modernos estavam em ruínas, e uma ideia de caos permeava uma sensação estranha de desintegração e desligamento de um passado dilacerado (MORAES, 2002, p. 59):

Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do corpo, a folha ou o lençol que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano.

O corpo foi fragmentado pelo tempo e pela arte, que levaram a reconstruir a representação do ser, instituindo o eu-corpo como alvo para as problematizações dos artistas, como na série das bonecas articuladas de Hans Bellmer (Figura 68), que foi reconstruída

depois de fragmentada a partir de uma esfera central, tornando-a reversível ou desmontável. Segundo Eliane Moraes (2002, p. 68-69):

A boneca representava, pois, o oposto do corpo geometrizado, circunscrito a limites e medidas. Num processo permanente de permutação dos membros e órgãos, manipulando-os em complexas combinações, os devaneios anatômicos de Bellmer buscavam fazer coincidir a imagem real e a imagem virtual de um corpo, reunindo numa só figura o resultado da percepção imediata do olhar e as reinvenções da imaginação. Com isso, ele libertava a anatomia humana das proporções estabelecidas e dos cânones normalizados para inventar os “anagramas do corpo”.

Um corpo imaginado e apresentado como algo dinâmico pelas possibilidades anatômicas e a mobilidade de se tornar outro através da exploração do corpo tangível, vivido e metamorfoseado.

4.4. *CORSET IV*

Vivencio esse corpo plural e subjetivo, com marcas imanescentes de uma trajetória corpórea, configurado num processo transitório de sua superfície perecível. Continuando a usar o couro como matéria selecionada para a criação da obra “*Corset IV*”, emprego neste trabalho os mesmos procedimentos operacionais e conceituais.

Mergulhada na práxis vejo a escolha de usar um fragmento corpóreo, agora com um olhar para o membro superior, a mão esquerda, que compõe parte integrante de minha anatomia, tão importante como qualquer outro.

Vejo o corpo social e real em trânsito, que a cada momento entra em conflito com marcas e vincos, onde a pele-memória se apresenta em transformação. “Se a pele é memória, ela o é, também, de modo involuntário e de forma surpreendente, tanto de sofrimentos quanto de alegrias. Órgão dotado de diferentes camadas em ressonância com outros órgãos e com o mundo, a pele é ainda onipresente e vital” (SANT’ANNA, 2010, p. 170). Um órgão que reveste e protege todo o corpo é passivo de receber e conter registros e experiências.

Dessa forma, posso pensar a arte como experiência ao longo do percurso de minha poética. Experiências vividas no meu corpo passado e presente, como também, em todas as experimentações e práxis em atelier, construindo conexões entre arte e vida, levando a continuar a usar o corpo de forma metafórica para a materialização dos trabalhos. É o método autobiográfico caminhando com as possíveis indagações sobre a antropomorfia.

Trago a representação da mão, de forma simbólica, com a intenção de confrontar o ideal estético. O tempo movimenta as grafias da matéria e o couro-corpo se atualiza. Minha mão esquerda passou a ser usada como referente, ou seja, como molde (Figuras 69), para a construção tridimensional de um trabalho que corporifica e denuncia os rastros-memórias incorporados na pele e na cadência de linhas entrelaçadas, com movimento de um corpo em estado de transformação, que usa a ferrugem como elemento, que impregnado na superfície da matéria emana a ausência de vigor ou de uma aparência sadia.

Figura 69 – Mão esquerda usada como referente na obra Corset IV. Liege Galvão, 2015.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 70 – Obra Corset IV. Tamanho 12 x 55 x 24 cm. 2015. Liege Galvão.



Fonte: Fotografia da autora.

A derme conhece os mais possíveis procedimentos e tratamentos estéticos, que prometem revolucionar a mudança de uma tez com sinais de uma idade avançada para uma nova realidade plastificada. Segundo Corbin, Courtine e Vigarello (2011, p. 159), “a luta contra o envelhecimento pelo recuo dos limites da “terceira idade” confere, em compensação, o máximo de terreno às operações que têm por objetivo eliminar, atenuar ou retardar as rugas, manchas e outros sinais de decrepitude”. Nessa corrida para a obtenção da juventude corporal, as mãos podem até ser receptores de técnicas que podem inibir um ressecamento e um embelezamento momentâneo, mas transformar por completo é algo ainda desejado por muitos. Outras partes do corpo têm a possibilidade de serem submetidos a métodos mais eficientes e conseguir resultados que atenuam os indesejáveis rastros, mas as mãos não podem fugir da passagem do tempo que lhe é inerente e que todos nós estamos sujeitos.

O início de um envelhecimento corporal por vezes é sutil, mas pode ser massacrante para quem não está preparado. A professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro e socióloga Myriam Moraes Lins de Barros (19-), em sua pesquisa sobre a identidade na velhice, revela o sentimento de uma das mulheres entrevistadas na sua pesquisa, que “olhando um dia para suas mãos, constata a semelhança com as de sua mãe já velha. Reconheceu, nesse instante, o próprio olhar alguns anos antes observando a velhice da mãe” (GOLDENBERG, 2011, p. 45). Era o encontro momentâneo de uma constatação de que está passando por algo parecido, que no passado poderia estar distante de algo semelhante, mas sua hora também tinha chegado.

Para complementar o depoimento da entrevista de Myriam Barros, o professor Pedro Paulo Monteiro (2008, p. 132) nos sinaliza que “a pele engrossa para formar uma couraça de proteção. Se ela fica mais feia, isso é outra coisa. Nem tudo o que é belo é fundamental”. Posso suscitar a comparação de algo “belo” como algo agradável? Pois a beleza pode ser associada a uma coisa boa, já que, “tudo aquilo que nos propicie prazer, fascinação, harmonia, admiração, apreço, costumamos acreditar como sendo bom e, conseqüentemente, bonito. Tudo aquilo que nos provoque repugnância, desagrado, repulsa, desprezo, pavor, denominamos de ruim e, portanto, feio” (MONTEIRO, 2008, p. 88)

Pontuando essas dicotomias da realidade do ser, entrelaçando o que poderia ser bonito ou feio nas superfícies e reentrâncias da matéria, o trabalho escultórico em couro “*Corset IV*” (Figura 70) se apresenta como um fragmento corpóreo potencializado, autobiográfico, que ao arranhar e amarfanhar a matéria me conduz a pensar na transitoriedade instaurada pelo amadurecimento da pele e por algo inevitável, que o tempo transmuta e expõe a verdadeira

aparência de seu estado, que se tornará um corpo frágil e marcado pelas intempéries de sua condição humana.

A materialização dessa obra se processou da mesma forma que “*Corset III*”, ao capturar a forma, modelar e dar corpo ao objeto artístico através dos procedimentos anteriormente mencionados.

O veludo usado na obra acima referenciada é um tecido que possui um lado avesso liso e o direito com pelos cerrados e curtos, que dão a sensação de maciez no simples toque, como a superfície da fruta pêssigo que nos proporciona uma mesma textura externa, remetendo dessa forma à comparação da pele macia, no senso comum, como uma pele similar a esta fruta aveludada.

A origem do nome veludo vem do latim *villutus*, de *villus*, ou seja, pelos, tufo de cabelos. Na era moderna foi usado pela nobreza europeia na confecção de roupas, e por conta disso, pode-se associar o seu enaltecimento, com um ar aristocrático quando empregado na indumentária, dando-lhe um toque de sofisticação e elegância. Foi muito utilizado na produção de vestidos e casacos no século XIX e em roupas de festa no século XX¹⁸. Hoje a produção do veludo é mais diversificada, podendo ter base natural ou sintética. Atualmente ele é mais acessível, por ser feito de qualquer fibra, principalmente a partir do raio¹⁹, baixando o seu custo.

O veludo usado na almofada da obra “*Corset IV*”, tem elastano, é liso, maleável, possui brilho, de cor clara, dando um contraste cromático entre o couro e o tecido. Sua característica física se aproxima do veludo alemão, sendo este o mais clássico, podendo remeter à antiga nobreza, dando-lhe um sentido de empoderamento, criando um diálogo entre o veludo e o couro em pleno processo de troca.

Percebendo este couro-pele vivido, marcado e oxidado pelo tempo, sobreposto a uma almofada de veludo, macia e brilhante na obra “*Corset IV*”, trago uma aproximação com o trabalho da artista espanhola Natividad Naválon, em sua instalação “*Mi cuerpo: aliviadero y miedo*” (Figura 71), exposta no Centro Cultural da Beneficência, Sala Parpalló, em Valência (1997), pelo uso da almofada de veludo, como também por outro material empregado nesta grande instalação, uma floresta de pilares, utilizados na construção civil, que estão sobrepostos nas almofadas de veludo vermelho.

¹⁸ Veludo. Disponível em: <http://bibliotecadacostura.blogspot.com.br/>. Acesso em abr. 2015

¹⁹ Raiom – nome dado a várias fibras ou filamentos sintéticos feitos de celulose regenerada por processos de moldagem e solidificação de soluções fluídas. Seda artificial (Houaiss.uol.com.br).

Figura 71 – Instalação *Mi cuerpo: aliviadero y miedo*. Natividad Naválon, 1997.



Fonte: BOSCH, COROMINAS, NAVALÓN, 1997. p.85-86.

A instalação de Natividad Naválon possui dois elementos que se contrastam pela sua textura e conotação. Materiais díspares, em que um evidencia o aspecto simbólico de sua força através do ferro, remetendo-se ao espírito masculino e o outro, à suavidade de um suporte de veludo, plácido e suave, evocando o feminino.

Dois opostos que dialogam de forma metafórica e simbólica, onde ambos estão entrelaçados e postos em série na instalação, como muitos seres humanos que se veem dentro deste conflito entre a dureza dos papéis sociais e o descanso sobre o conforto fictício ou real. Essa dualidade evidente nesta instalação pode ser vista na construção dos meus trabalhos acima referenciados, nos quais proponho usar materiais dissonantes para que haja uma interlocução entre ambos, pelas suas características físicas, como também, pela percepção particular do espectador, que transforma e atualiza as obras de acordo com suas experiências.

4.5. CORSET V

As mãos são os receptores de sentido, vivido e tangível por um exterior concreto que percebe e traduz pelos nervos que o conduz às descobertas do mundo e do espaço por onde o transitório habita e vivencia através do leve toque dos dedos. A magia que é emitida pela sensação do prazer e do fazer pelo tempo percorrido nas histórias da vida, das descobertas sentidas e na materialidade articulada e marcada pelo conjunto composto de dedos, palma, dobras, linhas entrelaçadas, que se encontram e desenham uma textura imanente na

exterioridade de sua superfície heterogênea, efêmera e estigmatizada pelos movimentos e ações realizadas.

Tudo passa por este membro que constrói através da sua força, capacidade de manuseio e habilidade para tarefas cotidianas e por toda a produção artística que tem uso imprescindível de sua anatomia. Através das mãos o homem pode alcançar a materialização das ideias e concretizar seus desejos subjetivos em algo concreto.

Para continuar o discurso sobre essa efemeridade do ser, a mão direita, também se torna presente e atuante nesse processo, sendo ela a referência primeira das constantes ações realizadas. Por isso, tornou-se imprescindível produzir primeiro a obra “*Corset IV*”, pelo manuseio do membro superior direito mais utilizado para construir o lado esquerdo, para depois construir “*Corset V*”, usando a mesma habilidade da obra anterior, que nas imagens que se seguem, apresentam o processo de materialização da obra (Figura 72):

Figura 72 – Mão direita usada como referente na obra *Corset V*. Liege Galvão, 2015.



Fonte: Fotografia da autora.

Essa mão direita usada como referente, também deixa impregnado na superfície de sua pele todos os relevos e erupções que, presente em sua exterioridade, mostra a real aparência de um corpo transitório, em mobilidade, que no percurso do fazer deixa marcado as linhas e irregularidades de sua existência (Figura 73):

Figura 73 – Mão direita usada como referente na obra Corset V. Liege Galvão, 2015.



Fonte: Fotografia da autora.

O veludo usado na obra “*Corset V*” também segue o mesmo discurso de “*Corset IV*”, ao criar um diálogo dissonante entre duas matérias, uma sobreposta a outra, couro transmutado sobre o veludo macio e brilhante. Um contraste de superfícies, texturas e conceitos, que se equidistam pela sensação de algo que parece decrepito sobre o repouso de uma almofada confortável (Figura 74).

Figura 74 – *Corset V*. Liege Galvão, 2015.



Fonte: Fotografia da autora.

Essa obra possui, também, contrastes de dobras e tons, que se mesclam entre o liso, as marcas e o amassado. O couro-pele também sobra para as extremidades, como foi visto em “*Corset III*”, seguindo a mesma ideia, havendo uma dualidade entre zonas escuras e claras, como também, entre o couro e o veludo (Figura 75).

Figura 75 –Obra *Corset V. Liege Galvão*. Tamanho 13 x 55 x 24 cm. 2015



Fonte: Fotografia da autora.

Um fragmento corpóreo em estado de inquietação através do seu couro-corpo, que ao apresentar a sua não submissão aos ditames do ideal de embelezamento aparente, mostra-se decadente ou em conflito, querendo tornar “vivo” algo que o espectador pode sentir decrepito. É um não acabamento, o imperfeito que reflete a natureza do ser que está em estado de atualização de sua carne, diferindo do desejo de uma auto-imagem social perolada e espelhada nas construções inefáveis de um corpo idealizado, em que “os cânones da beleza física se mostram muito exigentes” (CORBIN, COURTINE E VIGARELLO, 2011, p. 111).

Caminho com algumas aproximações de trabalhos de artistas, que podem vir a dialogar com minhas obras, sejam eles contemporâneos ou de um período histórico anterior. Eles são incorporados na pesquisa como uma contribuição para o entrelaçamento de conceitos, materiais, procedimentos técnicos e o toque particular de cada um, que faz de cada obra única e importante para a construção histórica da arte e a reflexão sobre o fazer artístico.

Na arte, muitos artistas representaram as mãos atreladas ou não a configuração do corpo humano, fazendo parte da composição na pintura e na escultura, mas alguns artistas deram ênfase a apenas esta parte, construindo um fragmento corpóreo, potencializando o olhar do observador, ao sentir a força e o movimento, como na obra de Rodin, “A Mão Poderosa” (mão direita), possivelmente anterior a 1910 (Figura 76). Uma obra instigante que me conduz a percebê-la como uma escultura que tensiona o olhar e o espírito pelo movimento dos dedos da mão, que parece querer gritar.

Figura 76– “A Mão Poderosa”. Auguste Rodin. Tamanho, 46,7 x 31,4 x 19,2 cm, c.1910.



Fonte: *The mighty hand*. <https://www.pinterest.com/denisequ57/auguste-rodin/>

O inacabamento nas obras de Rodin, já referenciado no capítulo anterior, tão forte e expressivo, está presente nos meus trabalhos, nos quais exploro o material, manipulando-o para dar corpo ao objeto pretendido que contém um relevo intencional e orgânico.

Esse relevo presente nas minhas obras tem um potencial tridimensional e conceitual. Uma delas foi selecionada pelo edital Circuito das Artes 2015, apoiado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. O processo de convocatória para a seleção, contou com 186 inscrições, sendo escolhidos 50 artistas locais para participar da oitava edição do evento, expondo seus trabalhos em seis espaços culturais de Salvador.

Figura 77 – Corpo em trânsito III. Modelagem, escarificações, oxidação em couro s/ veludo. Liege Galvão. 54x23x13cm. Galeria Aliança Francesa. Estímulos Patafísicos - Circuito das Artes 2015.



Fonte: Fotografia da autora.

A obra “Corpo em trânsito III” (Figura 77) foi selecionada e exposta na mostra Circuito das Artes 2015 – Estímulos Patafísicos²⁰, na Galeria Aliança Francesa (ANEXO 1), com abertura no mês de abril e visitação até maio de 2015, que posteriormente passou a ser denominada de “Corset V” na mostra final do mestrado. Durante a exposição, o público pode construir leituras particulares e tecer relações de sentido que poderiam ir além da proposta

²⁰ A ‘Patafísica é, possivelmente, o mais heterodoxo dos campos filosóficos. Entendida também como a “ciência das soluções imaginárias”, concentra-se no estudo das exceções do universo, substituindo a observação de fenômenos repetidos pela engenhosa prática da atribuição de propriedades simbólicas aos objetos, a partir de suas potencialidades. Criada no final do século XIX pelo dramaturgo surrealista francês Alfred Jarry (1873-1907), a ‘Patafísica serve de metodologia para grupos artísticos do mundo inteiro. “A ‘Patafísica (...) está para a metafísica assim como a metafísica está para a física. (...) É, sobretudo, a ciência do particular, embora se diga que só existem ciências do geral. Estuda as leis que regem as exceções e explica um universo suplementar a este; ou, menos ambiciosamente, descreve um universo que pode – e talvez deva – ocupar o lugar do tradicional, já que as leis do universo tradicional são derivadas de correlações de exceções, ou, em todo caso, de correlações de ações acidentais que, reduzindo-se a exceções pouco excepcionais, deixam de possuir o atrativo da singularidade.” (Gestos e Opiniões do Dr. Fautroll, 'Patafísico - LIVRO DOIS. Disponível em <http://www.repia.art.br/>).

inicial da poética. Uma questão foi levantada por um dos espectadores sobre o sentimento de vazio, que trouxe à tona através da fruição com a obra.

Ao observar a tridimensionalidade presente na forma modelada com o couro em sua superfície externa com seu interior não preenchido, se tornando vazio, podendo conjecturar sobre a falta das entranhas da carne e partes viscerais do humano, ou refletir sobre o sentimento de vazio contido numa realidade aparente ou na subjetividade do indivíduo.

De acordo com Pedro Paulo Monteiro (2008, p.21), uma boa apresentação social da aparência pode ser uma deferência ao outro, mas nem sempre pode significar respeito. “Algumas vezes as máscaras denotam o vazio firmado sobre uma aparência ilusória (vaidade) e a necessidade em ostentar um disfarce para evitar exibir as “falhas” da velhice”. Um falta de respeito consigo e com outro, por não se sentir verdadeiro ou envergonhado sobre a pele exibida ao olhar alheio.

Ao apresentar na obra a degradação de uma matéria, sem mascarar o envelhecimento, levando ao questionamento do vazio, que pode estar atrelado a “falta” de beleza, sendo assim, um desejo difícil de ser alcançado, que pode estar incutido no pensamento coletivo das pessoas, como um sentimento de derrota que se apresenta diante do corpo. “As pessoas mais velhas também estão insatisfeitas com o corpo e se acham feias, principalmente porque velhice e feiúra se tornaram quase um pleonasmo” (MONTEIRO, 2008, p. 54), e quando o corpo não acompanha mais as vicissitudes da juventude, como algo belo e puro, se fecham no tempo e se enclausuram no vazio. A vida social passa a ser indesejada por haver uma mentalidade de que a velhice pode ser sinônimo de doença e feiura, que não deve ser exibida, em que “todos nós compartilhamos inconscientemente a representação desse velho como símbolo de decadência física e moral” (*idem, ibidem*, p. 113)

4.6. CORSET VI

O corpo se movimenta por vezes como um pêndulo, num contínuo ritmo e frequência, ou como um vulcão em erupção, sem saber qual caminho será percorrido, em que o inesperado acontece e o tempo pode estar ou não a seu favor. A mente pode ser enganada e iludida pela permanência de uma falsa perenidade do tempo, que entra em embate quando as conexões mentais adquirem uma gama de conhecimento ao longo dos anos, favorecendo o desenvolvimento cognitivo, ampliando a percepção físico-abstrata do mundo, e ao mesmo

tempo não estando separado de sua corporeidade, que amadurece e acumula uma trajetória marcada pelas vivências da matéria e do envelhecimento. “A representação da velhice como um estado de espírito dissocia o corpo e mente, separando a aparência decaída do corpo da vivacidade e juventude do espírito. A imagem da dissociação aparece, também, em um mesmo corpo com áreas mais jovens e mais velhas” (GOLDENBERG, 2011, p. 51-52).

O tilintar dos músculos em estado de flacidez não acompanham as experiências de vida que se mantêm em sua memória tão nítida e lucida, numa rede ramificada em uma imbricada engenharia cognitiva. Vai chegar a hora em que tudo pode falhar e se desfazer num simples momento, cadenciado em rupturas voláteis de um corpo em transformação.

Ao nascer, os olhares se voltam para o rosto daquele ser que acaba de vir ao mundo, e todos tendem a comparar com quem mais ele se parece. Tem olhos de um, boca do outro, e assim, “um corpo aprende cedo a ter um rosto e nele reconhece sua identificação, seu pertencimento aos textos de sua cultura” (CASTILHO e GALVÃO, 2002, p. 86). É o querer reconhecer e decifrar quais traços seguem o mesmo desenho da família, sua mistura e harmonia. A princípio tudo é uma descoberta, mas as propriedades da matéria são mutáveis, como a cor dos olhos, o nariz, o cabelo, a pele, etc. “A identidade que procuramos localizar no rosto está se desmanchando” (CASTILHO e GALVÃO, 2002, p. 86).

Com o passar do tempo, o corpo transmuta e passa a ganhar características bastante marcantes em várias fases da vida, podendo mudar o rosto, ou o contrário, dependendo da sua genética, das oscilações de peso ou interferências faciais, novos contornos vão sendo adquiridos, transformando-se e atualizando todos os elementos que compõem a identidade de uma face. “Um rosto existe para ser desvendado, há sempre uma expectativa de que ele fixe uma forma, amolde feições, seja formulável” (CASTILHO e GALVÃO, 2002, p. 87). São as linhas inerentes do contorno facial que o sujeito passa a ser reconhecido ou visto em frente ao olhar impiedoso do tempo.

Vivenciar a passagem dos anos, quando se está jovem em sua idade cronológica, pode não haver uma percepção tão maciça, mas quando as marcas de sua efemeridade se instalam, de forma mais evidente, tudo passa a ser visto de outro ângulo. “Tinha se desarrumado completamente. Era um rosto irrigado de sensações. Nele, afluíam incontavelmente potências que eu desconhecia e senti medo. Como seria viver com um rosto a desmanchar-se? Era aflitivo pensar que, nele, ressoava um território existencial a desabar” (CASTILHO e GALVÃO, 2002, p. 87).

A elasticidade, o vigor e a plasticidade de uma matéria ainda virgem, sem linhas e ranhuras de um desenho ainda em construção, parece o ápice da devoção do narcisista, como

um corpo ainda em rascunho, sem a pretensão de correr para a linha de chegada. A juventude também é um estado de espírito, mas nos julgamos como uma matéria que perde este sentido da vida quando vemos o reflexo de uma corporeidade espelhada pela tirania de um corpo idealizado, pelos massacres vorazes de julgamentos impiedosos a favor do irreal.

Quando o espelho se torna o legitimador das suas angústias e confere a ele todo o seu julgamento, como na história de Branca de Neve, em que a madrasta obtém a resposta do espelho sobre a beleza de uma jovem que ofusca a sua, por não ser como a outra, e assim, pode-se incutir no imaginário feminino o desejo de se sentir adorada, de ser a mais bela. Segundo Pedro Paulo Monteiro (2008, p.66), esse conto de fadas são reverberações de nossas vozes interiores. “Pelo fato de ser um amálgama de imagens do inconsciente acabam por instigar as mulheres a buscarem seus príncipes, e para isso acontecer é preciso que elas sejam bonitas e jovens”. Um som que ecoa na mente e que o desejo de matar a raiz do problema se torna imprescindível para almejar a glória da reluzente beleza:

“O que elas não sabem é que o espelho mágico também adora ludibriá-las. Ao olharem-se no espelho, elas só conseguem ver aquilo que desejam ver, pois ninguém pode enxergar com o olho do outro. O espelho se torna mágico porque ele reflete os interesses de quem está na frente dele. Cria-se a ideologia da eterna juventude, e essas pessoas passam a duvidar de que irão envelhecer e morrer.” (MONTEIRO, 2008, p. 69)

Essa imagem idealizada se torna mais forte quando nos defrontamos com o medo de sermos vistos como algo velho, podendo carregar uma certa sabedoria, mas nos afligimos com a decrepitude da matéria. Nesse movimento oscilante e perturbador, construímos padrões e regras de conduta, que para estar na linha, temos que seguir conforme o sistema. Nesse fluxo e refluxo de querer ser, ter e aparecer desencadeiam os conflitos do ser. O diferente parece não ser apropriado, em que todos devem seguir na mesma direção, e um simples desvio do sujeito, pode levá-lo a sucumbir aos equívocos da matéria.

O rosto humano existe para ser atravessado por projetos arriscados de existência. E não se pode nunca saber de antemão se um projeto vai ser ou não bem sucedido. É um experimento. O que importa é maquirar estratégias para arrancar a vida da triste moldura em que se vê prensada. Desencantar o rosto dos estados confinados que o frequentam. (CASTILHO, 2002, p. 88).

Se o desenho frontal pode parecer desalinhado ou até mesmo irregular, em estado de gradativo movimento para aqueles que nasceram com faces de uma tormenta tempestade ou como um suave clima ensolarado, todos tenderão a possuir uma nova configuração facial.

Para tentar fugir do envelhecimento muitos artifícios para o embelezamento facial são constantes, e não podem ser relegados. Segundo Denise Sant’Anna (2005, p. 129), “a beleza parece ter se tornado um “direito” inalienável de toda mulher, algo que depende unicamente dela: “hoje é feia somente quem quer”, por conseguinte, recusar o embelezamento denota uma negligência feminina que deve ser combatida”. São imperativas as regras de beleza e as prescrições ditadas pela mídia, através das mulheres famosas, “mulheres sempre jovens afirmando, com uma ênfase antes nunca vista, que não vale mais a pena sofrer por falta de beleza” (SANT’ANNA, 2005, p. 128), é preciso superar a “feiura” dos corpos, tendo como aliado os produtos de beleza, como a maquiagem, em que “a pintura do rosto é considerada um artifício que serve para “imitar” a obra da Natureza, mas nunca para substituí-la” (*idem, ibidem*, p. 126-127). Uma camada ilusória que tenta cobrir as imperfeições do ser e que poderia ter outra percepção, segundo Pedro Paulo Monteiro (2008, p. 68-69):

Se cada um pudesse perceber o seu próprio ritmo de envelhecimento o processo seria mais bem aceito e tranquilo, não haveria problemas, e as pessoas poderiam maquiarse o rosto sem fingir ser o que elas não são. Quem precisa de máscaras a ponto de ser totalmente diferente daquilo que é, indubitavelmente é porque necessita de proteção, porque teme a rejeição. Muitas mulheres acusam a vaidade, outras ainda se justificam dizendo ser auto-estima elevada. Nossos bolsos estão sempre cheios de justificativa para todas as situações com as quais recusamos nos defrontar.

Ao tentar perceber que tudo pode estar em vias de ser transmutado e por maior que seja a imposição de uma mentalidade ocidental para a manutenção e higienização dos nossos corpos, não estamos livres de um fim inevitável. “Os sinais da velhice são, também, indícios da proximidade da morte. A combinação velhice-morte é um tabu social que encobre a morte e mostra a enorme dificuldade da sociedade contemporânea de lidar com o fim da vida” (GOLDENBERG, 2011, p. 50). Tentamos retardar o tempo através dos artifícios sugeridos pelo consumo de uma repaginação estética, mas a matéria é impiedosa, ela não se deixa enganar por muito tempo.

O deleite nos inunda ao olhar uma beleza perolada, com uma tez de finos traços e harmonia facial, parecendo que o bibelô foi moldado com perfeição. Ficamos extasiados com tamanha aparição, mas os anos podem levar essa juventude e denunciar o avanço de sua efemeridade pelas rugas e amarranhados de sua matéria precívél. “Uma parte do corpo anuncia a velhice por sinais vividos como um mal-estar e, como uma pista, exige a busca por causas para combater os sintomas, esquadrinhando-se o corpo e a mente e inquirindo-se outros sinais da velhice que pudessem, a tempo, ser controlados e minimizados” (GOLDENBERG, 2011, p. 45). Uma tentativa de atenuar os vestígios de um destino

eminente, em que “o medo do envelhecimento e da morte é próprio dos seres humanos, independentemente de sexo, origem e status social” (*idem, ibidem*, p. 74)

Seu estado físico diante do olhar do espectador, permite que numa simples comparação entre o ontem e o hoje, você já não seja visto como o mesmo. Na superfície de sua matéria, logo abaixo de sua face, as ondulações e finas camadas sobrepostas e flácidas, onde a perda do colágeno denuncia e contrasta com um rosto que ainda possui sinais de uma longa jornada, mas a base que sustenta a sua cabeça parece mais decrepita. É o devir da matéria que se transmuta, mas não por igual. Cada fragmento corporal se comporta de uma forma, havendo estágios oscilatórios do envelhecimento que se apresenta de diversas formas.

Diante de tais elucidções sobre a corporeidade em mobilidade, a ação autobiográfica permitiu capturar a forma de minha cabeça e modelar o rosto no couro, para assim poder construir a obra “*Corset VI*” e refletir sobre a própria face da matéria, que espelhada pela réplica de uma forma que se transforma em um duplo mimético em couro, transmutado pelas manipulações e amarfanhados do tempo, dos acontecimentos e das ações intempestivas dos acréscimos oxidados. Para a materialização da obra, todos os procedimentos operatórios foram realizados, conforme referenciados nos trabalhos anteriores (Figura 78).

Figura 78 – Processo Corset VI. Modelagem. Liege Galvão. 63x50x30cm. 2015.

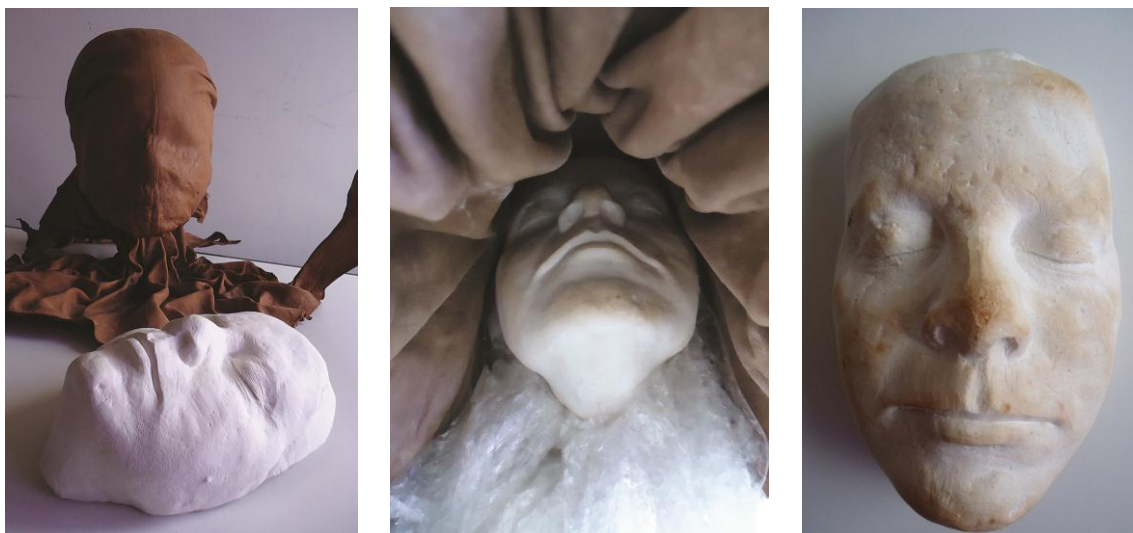


Fonte: Fotografia da autora.

A captura da forma se processou não apenas no contorno da cabeça, mas nas curvas do rosto, que a princípio só sinalizava um leve movimento da face. Para que pudesse haver uma melhor definição das linhas faciais e relevos do rosto, outro procedimento operacional foi realizado, com ajuda da Profa. Dra. Nanci Novais, professora do PPGAV da EBA-UFBA, que

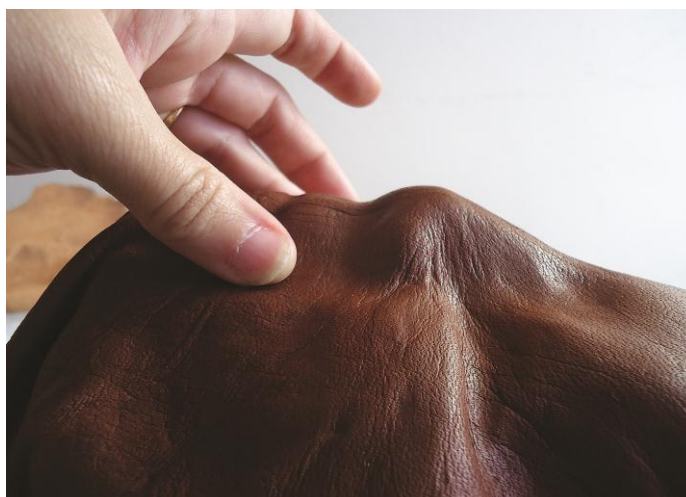
tirou a réplica do meu rosto em gesso (Figura 79) e a partir daí poder modelar no couro alguns detalhes que estavam faltando (Figura 80).

Figura 79 – Réplica em gesso.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 80 – Modelando o rosto.



Fonte: Fotografia da autora.

A apresentação do rosto que foi capturado pela ação ininterrupta de massagear o couro com as mãos e com objetos que boleando e contornando a superfície rígida do gesso deu forma à face pretendida, que possivelmente identifica o ser como um outro de couro-pele-memória. Os vestígios continuam presentes nas escarificações da matéria, que abaixo da cabeça o amarfanhado se expande na horizontal, se estende para os lados e para o alto. Poderia ser a metáfora simbólica de pequenos membros que podem querer se transformar em

asas, mas estas não estão morfologicamente bem definidas, elas estão acanhadas, como pequenas sobras da matéria, que podem ser braços abertos pendendo para fora (Figura 81).

Figura 81 – *Corset VI*. Tamanho 31 x 65 x 55 cm. 2015-2016



Fonte: Fotografia da autora.

Um rosto que se esvai com o tempo, que amadurecido pelas injúrias do envelhecimento se reconfigura e torna a tristeza dos pensamentos em pele enrugada e desgastada pela memória dos acontecimentos. Cecília Meireles (1901-1964), na poesia “Quando meu rosto contemplo”²¹ (1956) resgata esse sentimento:

Quando meu rosto contemplo,
o espelho se despedaça:
por ver como passa o tempo
e o meu desgosto não passa.

Amargo campo da vida,
quem te semeou com dureza,
que os que não se matam de ira
morrem de pura tristeza?

²¹ Quando meu rosto contemplo, in *Canções*, 1956 – Cecília Meireles. Disponível em: <http://www.avozdapoesia.com.br>. Acesso em: 08 mar. 2016.

São as faces da vida que em fases vividas se desmancham com o tempo, e dura é a aceitação de que tudo gravita para o peso da flacidez do momento que se converge em tristeza por uma morte que descama o corpo e escarpela os sentimentos.

A matéria se esvai, transforma a corporeidade diante do espelho da verdade, que se mostra como se fosse outra pessoa, com uma nova identidade, que inevitavelmente se degrada pelo instante efêmero de nossa condição humana.

4.7. CORSET VII

O corpo arqueado em sinuosas formas harmônicas de sua anatomia revela a beleza imanente na corporeidade natural de sua composição. Antes de satisfazer o ser, tenta fugir de um possível envelhecimento, e para isso precisa obter o ter, para aparecer e, assim, poder expor o que deseja: um glúteo volumoso e uma “barriga negativa²²”, que segundo Denise Sant’Anna (2014, p. 128), “passou a ser feio ostentar alguma saliência ou flacidez logo abaixo do umbigo, ou seja, anos antes da invenção da barriga negativa, foi preciso criar uma rigorosa aversão à gordura acumulada no ventre”. Um contraste resultante do apelo por uma perfeição corporal brasileira, que desde a primeira metade do século XX, “era moda ser magra, e todas as mulheres deveriam ter o cuidado de não deixar engordar a silhueta” (CASTILHO, 2002, p. 45). Sentir o prazer de ser bonito é uma possível ideia para aceitação do corpo e tudo poderá ser feito para levar isso a cabo:

Se o código cultural diz que o modelo de beleza está num corpo magro com tudo em cima, na pele lisa e revitalizada, na maciez da silhueta bem diagramada, no rejuvenescimento da forma física, então as pessoas farão de tudo para estarem incluídas nesse modelo. Em suma, as pessoas pagarão o preço para conquistar todos os produtos que alimentem desejos e reforcem a ilusão (MONTEIRO, 2008, p.24)

A continuidade da moda se estende para além do século XX, tornando o corpo um bem de consumo cultuado e transmutado pelos imperativos da cultura. “A busca por um corpo “sarado”, funciona, para os adeptos do atual culto à beleza, juventude e “boa forma” física, como uma luta contra a morte simbólica imposta àqueles que não se disciplinam para enquadrar seus corpos nos padrões exigidos” (CASTILHO, 2002, p. 118)

²² Hoje o vocabulário dessa exigência é criativo, incluindo a barriga zero, chapada, seca, trincada e, talvez a mais trabalhosa de todas, a barriga tanquinho. (SANT’ANNA, 2014, p. 128)

Ao questionar a anatomia que possui relevos evidentes de uma silhueta que compõe uma estética natural, em que a não juventude real se oxida na superfície da matéria e nas entranhas da sua carne, principalmente pelas pernas, estas que sustentam o corpo, são palco para as oscilações do “efeito sanfona” e da celulite, que também acontecem no abdômen, estando presente no processo de materialização da obra “*Corset*” VII (Figura 82).

Existem regiões do corpo que sentem a transmutação corporal mais evidente e se desalinham ao aparecer como pequenas “crateras”, estágios que fazem parte do movimento do tempo sobre o couro-corpo, que pode estar sinalizando para uma não juventude corpórea. E para aterrorizar ainda mais, outro problema aflige as mulheres: os males da celulite, que segundo Denise Sant’Anna (2014, p. 146-147), “desde a sua descoberta, o problema exigiu um verdadeiro programa de combate [...] Mas a banalização do temor diante da celulite não foi imediata. Demorou cerca de duas décadas para ela ser reconhecida em toda sua gravidade e virar uma inimiga mesmo das magras”.

Figura 82 – Processo da obra *Corset* VII. 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

Na obra “*Corset VII*” (Figura 83), novamente o corpo se torna autorreferente e a forma capturada, das costas às pernas, se conecta com todas as outras obras. Mais um fragmento corporal que modela o duplo da artista, expondo uma forma que lhe parece aceitável, mas o inevitável do tempo futuro toma as tramas da matéria, em que os estágios da efemeridade aparecem mais evidente nas coxas, barriga, parte das costas e ainda em movimento para chegar no glúteo.

Figura 83 – Obra *Corset VII*. Tamanho 33 x 78 x 27 cm. 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

Essa exibição corporal, com o bumbum voltado para o olhar do espectador, sem medo de expor em público a sua nudez, torna-se explícito o desvelar-se sem pudor, que em tempos passados, só se restringia a ambientes privados, com algumas restrições. No início do século XX a evolução do traje deixou à mostra as pernas femininas, que substituíram as antigas saias longas para dar lugar às minissaias, transformando também a lingerie e o maiô em biquíni, duas peças mais simples, que usadas na praia ou piscina, convidam à apresentação de músculos mais tonificados. Era a voz de um corpo que deveria estar sempre firme e vigoroso em ambientes públicos e privados (CORBIN, COURTINE E VIGARELO, 2011, p. 111):

O desvelar em público dos corpos femininos teve um impacto imediato na vida privada. Esse espetáculo inocente e tacitamente admitido pela opinião pública reabilitou o corpo em sua dimensão sexuada. Deste modo, a nudez foi naturalmente se desenvolvendo nas relações íntimas. As esposas mais recatadas, no entanto, não gostam de exibir o corpo em um ambiente iluminado, em parte por um resto de pudor e, de fato novo, pelo receio de não poder mostrar uma plástica impecável. Desde então, com efeito, que homens e mulheres não podem mais trapacear com o corpo, os cânones da beleza física se mostram mais exigentes.

Estar impecável requer muitos desafios para a “salvação” do corpo. “Diferentemente de nossas avós, não nos preocupamos mais em salvar nossas almas, mas em salvar nossos corpos da degradação e rejeição social” (PRIORE, 2000, p. 11). O corpo se sente exausto para manter na linha uma silhueta com linhas harmoniosas. É o desejo tomando o ser ao querer ter um abdômen musculoso e um glúteo avantajado. É querer saciar a vontade ao apreciar um corpo nu sem os vestígios de sua maturidade.

O ideal seria maquiagem ou tentar retardar o amanhã para conquistar uma modelização perfeita e obter um bumbum tonificado, fugindo da flacidez da matéria, para poder desfilarem um corpo em forma. “Somos condicionados a acreditar que o tempo da juventude é um tempo de formosura, de contornos bem delimitados, de proporções perfeitas, e, como afirma a expressão “Com tudo em cima” (MONTEIRO, 2008, p. 54). Um desejo de seguir a moda de uma sedução narcísica, como nos sinaliza Lucia Santaella (2007, p. 109):

O próprio corpo passou a encarar a lógica da moda, um corpo que busca, sobretudo, a sedução narcísica, já que esta se tornou meio privilegiado de sustentação da moda. Sedução que não se contenta com os véus e artifícios clássicos das roupas, dos ornamentos, da maquiagem, mas implica avanços na superfície da pele e intervenções nos atributos do corpo por meio de cirurgias corretivas, escultóricas prostéticas. Um corpo que é modelado nas academias, que é rejuvenescido pela cosmética, que não hesita em submeter-se a cirurgias num processo frenético de metamorfose, um corpo submetido aos ardis da sedução cujos rituais não se restringem às superfícies das imagens, às telas e às passarelas, mas invadem a autoprodução e autocontemplação no espaço social.

Um corpo desvelado socialmente, diante do outro que pode afirmar ou não a sua aceitação, como o ideal de eu – conversão para um narcisismo secundário – identificação ao outro (SANTAELLA, 2007, p. 110), convergindo em sentimentos difusos em diversas instâncias, dependendo de sua relação íntima com o seu corpo e o espelho. Um jogo psíquico que leva ou não à exibição de seu “bem” mais valioso, que encontra na apresentação de sua visualidade o autojulgamento de sua real corporeidade.

4.8. ABSONANTE

Uma imagem que agrada e traz uma sonoridade suave que pode ser traduzida como a pureza da alma e o encanto de uma tez perolada, torna-se objeto de desejo e signo de sedução para apresentar o que existe de mais belo na materialidade do ser. O ato de seduzir pelas suas características mais tentadoras desperta o poder de atração, que tem a capacidade de encantar com um magnetismo visual que fascina e deslumbra.

A visualidade, que tem o poder de persuadir e conquistar através das camadas superficiais de um corpo maquiado obedece imperiosamente aos ideais de beleza, como um objeto homogeneizado, que segundo Lucia Santaella (2004, 130) se torna um corpo “convertido em material comutável de exposição e exibição sob o signo da beleza, da sedução e do princípio paradisíaco do prazer”. Inconscientemente esses corpos nos contaminam. “As imagens dos corpos imaculadamente lisos e sem defeitos interpela-nos” (*idem, ibidem*, p. 130) presentes nas mídias impressas e digitais. “São corpos que nos espreitam para saltar diante do nosso olhar em todos os lugares. É tal a força subliminar dessas imagens que, mesmo quando se tem consciência do poder que elas exercem sobre o desejo, não se está livre de sua influência inconsciente” (*idem, ibidem*, p. 130)

Somos atacados ferozmente por todos os lados, ficando difícil não se render ao consumo e ao fetichismo²³ visual que nos hipnotiza. Vivenciar no corpo as transformações do tempo juntamente com o desejo de uma juventude permanente cria um embate psíquico no ser, ao sentir os conflitos dissonantes entre perenidade e efemeridade no mundo contemporâneo. Tudo transita para o olhar narcísico que incide sobre os corpos (SANTAELLA, 2004, p. 130):

²³ Admiração, exagerada, irrestrita, incondicional por uma pessoa ou coisa, veneração. (HOUAISS)

Fica difícil abdicar da retórica da beleza e da estética funcional que se refletem na disciplina feroz a que o corpo é submetido. Por trás dessa disciplina, entretanto, oculta-se aquilo que lhe dá força de sua persistência: o processo mediante o qual as pessoas se submetem ao ideal narcísico e o processo por meio do qual a sociedade prescreve que se conforme com isso, não lhes deixando alternativa a não ser amar a si mesmas, investir em si mesmas de acordo com as regras que lhes são impostas pela sociedade.

Para garantir a valorização de uma aparência corpórea segundo as normas estabelecidas, se tornou imprescindível à manutenção de um corpo depilado, sem atritos e possíveis “sujidades” da matéria. Ao refletir as simbioses das formas de pensamentos do ser e ter, o processo criativo se atentou para a aparição de outra matéria que surgiu inesperadamente – a pérola – como um signo significativo e conceito contrastante, que passou a ser inserido na poética.

As pérolas surgiram como elemento simbólico, sugerido pelo artista visual e professor do PPGAV-UFBA Eriel Araújo, para o seu uso na materialização da obra *Corset II*. Naquele momento fazia sentido o diálogo com a poética (Figura 84), mas que foi descartada para a presente obra. Pelos aspectos conceituais, as pérolas poderiam vir a ser usadas posteriormente, nas quais apareceram na obra “Absonante”.

Figura 84 – Pérolas e couro. Detalhe da obra *Corset II*. Liege Galvão, 2015.



Fonte: Fotografia da autora.

A pérola é uma gema de origem orgânica e verdadeira, nascida de forma natural, no interior da ostra, pronta para ser consumida, sem a necessidade de lapidação, como acontece com as demais pedras preciosas.

No nosso imaginário podemos remeter o significado da pérola ao requinte, preciosidade, riqueza e beleza. Segundo Luciano Oliveira (2012), um dos princípios budistas a referencia como a “transformação em joia”. Fazendo um paralelo desta metamorfose que

acontece dentro da ostra, com o corpo social, que busca sem limites, transformar corpos normais em joias ideais, pode parecer uma insanidade, já que a pérola surge a partir de fenômenos que acontecem na natureza, sendo única, bela, que reflete um brilho e uma alvura intrínsecos de sua materialidade corpórea, diferindo das possíveis transformações artificiais de um corpo humano modelado pelo ideal de beleza do agora.

A pérola vem sendo usada na arte e na historiografia mundial desde a antiguidade por diversos povos. O uso da pérola como adorno em grande quantidade ostentou o símbolo de requinte e poder, muito usado pelas mulheres da corte europeia na era moderna, a exemplo do retrato da Rainha Elizabeth I na pintura de George Gower em 1588. Segundo Luciano Oliveira (2012), a pérola para a religião cristã tem uma relação simbólica com a pureza e a castidade, na China existe a crença de que ela tem poderes mágicos para curar doenças graves, como também, rejuvenescer. Para fins estéticos, o pó de pérola era usado pelas egípcias e chinesas, que aplicavam na pele do rosto. Era o desejo de garantir “vigor, brilho alvo e acetinado, além de proteger a pele e esconder as rugas e as imperfeições, deixando seus rostos mais jovens e com a aparência angelical” (OLIVEIRA, 2012, p.22).

O uso da pérola na cosmetologia, acima mencionado, traz para a pesquisa o conceito de aparência alva e pura, juntamente com o desejo por uma homogeneização da superfície corpórea. Conjugando, assim, o uso de materiais tão díspares, criando um diálogo simbólico entre a degradação do couro-corpo com a aparente alvura e beleza da gema.

Figura 85 – Encontro Desenhos de Sabores. EBA-UFBA, 2015.



Fonte: Fotografia da autora.

Em um momento da pesquisa houve a necessidade de usar metaforicamente a pérola no Encontro Desenhos de Sabores (Figura 85), organizado pela artista e pesquisadora Profa.

Dra. Lucimar Bello, que propôs aos membros do grupo de pesquisa MAMETO²⁴, a apresentação de obras comestíveis, em abril 2015, no Salão Nobre da EBA-UFBA.

A pérola, pela similitude de forma, cor e suavidade, transmutou-se em um sequilho esférico, sobreposto às amarfanhadas superfícies de uma massa de pastel, possuindo contrastes de cores e ondulações. Foram apresentadas duas obras – Absonante I e II (Figura 86), que pela etimologia da palavra, em latim, absonante se refere ao significado de contrário, oposto, àquilo que é dissonante. Levei para as obras comestíveis os conflitos da matéria, que se contrastam pela imanente propriedade singular de cada superfície corpórea.

Figura 86 – Absonante I e II. Liege Galvão, 2015.



Fonte: Fotografia da autora.

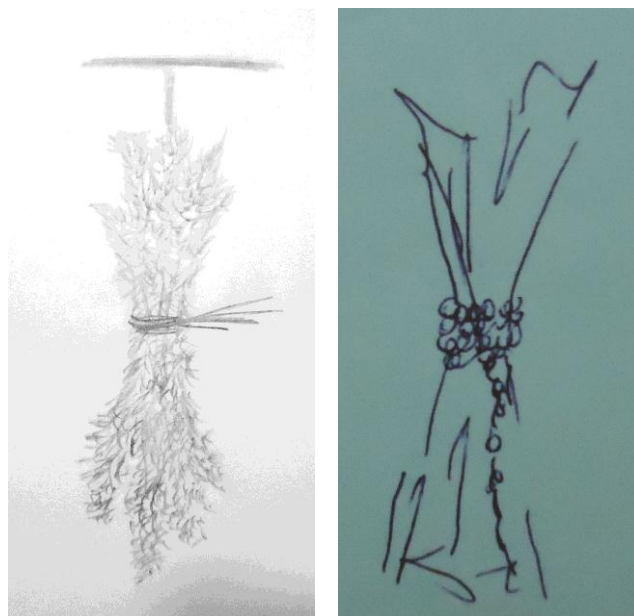
Através da naturalidade corporal, sem pelar o couro, ou ficar nu em pelo, desvelando o ser sem os artifícios do desejo do eu ideal, o couro se apresenta com suas penugens naturais e se torna uma possível obra (Figura 87).

As “demasiadas” penugens da superfície corpórea, “assombram” aqueles que querem banir estes filamentos que fazem parte dos anexos da pele, presente em quase a totalidade do corpo. Variando de pessoa a pessoa, dependendo da quantidade de hormônios, que podem

²⁴ MAMETO – Matéria, Memória e Conceito. Grupo de Pesquisa do CNPq em poéticas visuais contemporâneas. Membros participantes no Encontro Desenhos e Sabores: Lucimar Bello, Viga Gordilho, Hugo Fortes, Conceição Fernandes, Laís Andrade, Marcillene Ladeira e Liege Galvão.

fazer crescer os pelos, ser maior em tamanho e pigmentação. Os pelos fazem parte da constituição do indivíduo, possuindo possíveis funções em relação à proteção e à atração sexual através dos feromônios que podem ser volatilizados por estarem impregnados nos seus filamentos.

Figura 87 – Desenho do processo da obra Absonante. 2015



Fonte: Fotografia da autora.

Os cabelos podem ser sedutores, nascem finos, por vezes lisos ou encaracolados, de diversas cores se contrastam com o tom da pele. Com o crescimento, da infância à fase adulta, podem mudar de cor de forma natural, ficar com os filamentos mais grossos e obter uma nova configuração. No tempo do Brasil colônia as cabeleiras longas das mulheres eram objeto de desejo, segundo Mary Del Priore (2000, p. 26):

A mania dos cabelos longos vicejou. E como! Cem anos mais tarde, na rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, a loja do cabeleireiro Cabeça de Ouro exibia na vitrina uma formosa trança que media onze palmos e meio [...] O artefato, transformado em objeto de desejo de centenas de senhoras, fazia também sonhar os homens.

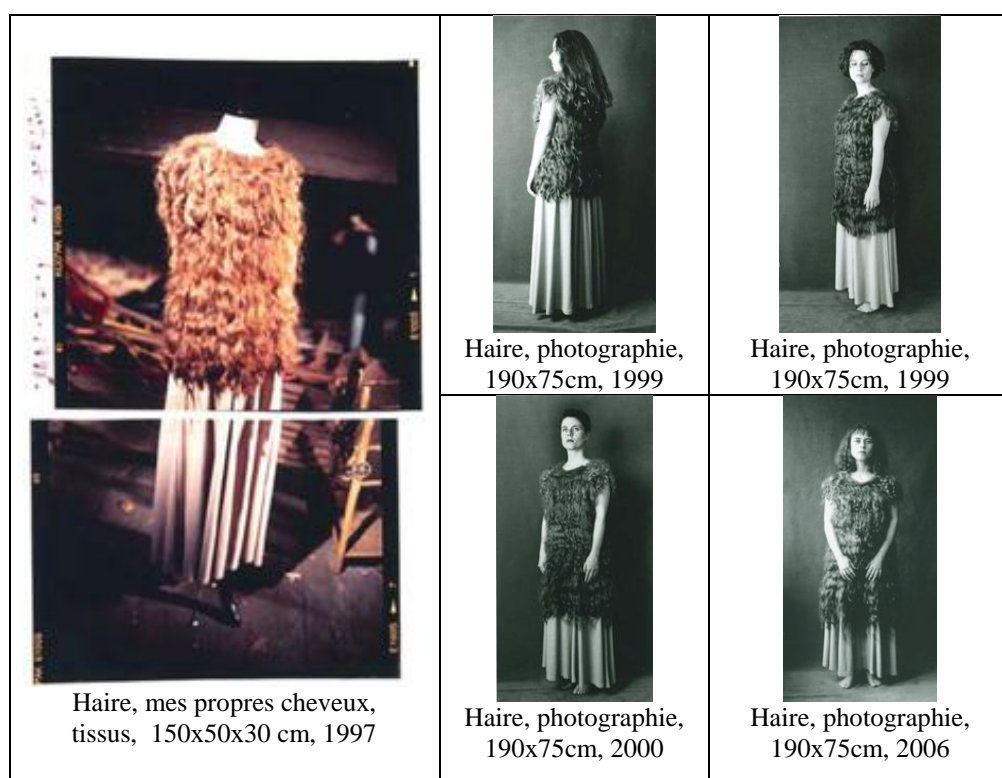
Cabeleiras²⁵ longas, empoadas, enfeitadas e penteadas ao gosto de uma época, que perdurou por muitos séculos, até haver a ruptura com as madeixas, que o corte *à la garçonné* no século XX, proporcionou, a partir daí, uma variação de cortes de cabelos segundo os

²⁵ No século XIX, as senhoras baianas “deixavam crescer muito os cabelos, trançando-os e prendendo-os num coque, sempre cheio de “pomada” em profusão e de “pó de tapioca”. (REIS, 2000, p. 25)

gostos e a moda do momento. Loiros, ruivos, pretos e castanhos, são as variedades existentes de cor natural, que se mesclam e podem tornar-se multicoloridos.

O cabelo é maleável e versátil, podendo estar em outro lugar, sendo usado como elemento de empoderamento e afeto, nas artes decorativas²⁶ em broches, medalhões, anéis e escumilhas²⁷, como também, na arte contemporânea.

Figura 88 – Obra *Haire*. Sophie Lecomte. 1997-2006.



Fonte: <http://www.lecomtesophie.org/sculpture9706-5.html>.

Destaco a obra “*Haire*” (Figura 88) da artista francesa Sophie Lecomte (2014), que criou um vestido em 1997, feito de seu próprio cabelo, colhido desde o nascimento:

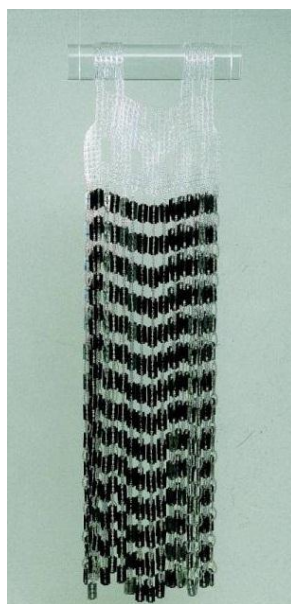
²⁶ Trabalhos de encordoamento de cabelos, trançados e amarrados, que se transformavam em resistentes e maleáveis fios grossos”. A origem desse trabalho é atribuída à França, em meados do século XIX, com ampla difusão na Europa, quando usado para a confecção de “joias de afeto” [...] Tais informações permitem-nos considerar que “escumilha” pode ser a denominação da técnica e não do objeto em si. (QUEIROZ, 2010). Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/marijara.htm>. Acesso em 12 abr. 2016.

²⁷ Arte fúnebre do século XIX – quadro ornamentado com cabelos retirados de defuntos, também denominados de escumilhas, com representações de ambientes fúnebres, que fazem parte do acervo de artes decorativas da Fundação Instituto Feminino da Bahia [...] Tradição de origem europeia, o hábito de guardar cabelos como relíquias foi fortemente difundido no Brasil, sobretudo após a proibição dos enterros em igrejas e, consequentemente, da segregação dos mortos nos cemitérios fora do perímetro urbano. (QUEIROZ, 2010). Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/marijara.htm>. Acesso em 12 abr. 2016.

Descritif: Haire est une robe réalisée à partir de mes propres cheveux, récoltés depuis ma naissance jusqu'à aujourd'hui. Travail en cours qui se construit au rythme de la pousse et de la tonte de mes cheveux. La robe grandit avec le temps. Une photo en noir et blanc (190x75cm) de l'artiste revêtant la robe est prise à chaque fois que celle-ci grandit. Les photos successives sont montrées en même temps que la robe. L'œuvre est dans la collection de l'artiste.²⁸

A obra de Lecomte continua em curso, em que a passagem do tempo faz parte integrante do seu processo. “A criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade” (SALLES, 2008, p.19). Tanto o processo de criação como o corpo estão em permanente metamorfose, em que a artista apresentou a obra “*Haire*” no projeto “Tecido do Corpo Social”, exposto, em 2004, no Instituto Feminino da Bahia.

Figura 89 – Obra de Nazareth Pacheco. Sem título, 1997.



Fonte: SALVETTI JUNIOR, 2010, p. 129

Uma composição contrastante aos nossos olhos está na obra da artista paulistana Nazareth Pacheco de 1997 (Figura 89), que Salvetti Junior (2010, p. 129) descreve como “uma peça que impressiona os olhos”, existindo uma dualidade. O vestido de Nazareth na figura acima foi construído com miçangas e muitas lâminas de barbear, em que “o resultado se mostra uma mescla de atração e repulsa” (SALVETTI JUNIOR, 2010, p.129). Sua

²⁸ Descrição: *Haire* é um vestido feito de meu próprio cabelo, colhidos desde o nascimento até hoje. Trabalho em curso que está sendo construído no ritmo do crescimento e do corte do meu cabelo. O vestido cresce com o tempo. Uma fotografia em preto e branco (190 x 75cm) da artista sob o vestido é tirada à cada vez que está crescendo. Sucessivas fotografias são mostradas ao mesmo tempo que o vestido. A obra está na coleção da artista. (Tradução nossa)

composição começa na parte superior de forma delicada até encontrar uma trama que repele. Os materiais empregados na obra de Nazareth Pacheco se complementam, como também, na obra “Absonante” (Figura 90), com pérolas e couro, propondo um diálogo entre algo liso, que brilha aos nossos olhos, com outro de superfície contrastante.

Figura 90 – Obra Absonante. Dimensão variável. 2016. Liege Galvão.



Fonte: Fotografia da autora.

O couro em pelos se apresenta ao natural, inerente de sua matéria, de cor contrastante e sedutora, não estando livres das amarras da cultura, que se vê preso por uma corrente

comprida de pérolas, estas sintéticas e industrializadas, de tamanhos variados, representando mimeticamente à verdadeira, puramente artificial, que contorna em diversas voltas sobrepostas, parecendo um tanto exageradas, para depois cair e sobrar no chão. O dissonante está presente na composição do trabalho, que traz para o espectador uma obra que se desdobra, em que “não há mediação sem signo. São os signos, as linguagens que abrem, à sua maneira, as portas de acesso ao que chamamos de realidade” (SANTAELLA, 2007, p. 189).

Os pelos ao natural sem um sinal de tintura ou envelhecimento poderia estar caracterizando uma juventude por não serem grisalhos? Estes pelos que cobrem toda a superfície corporal estão exageradamente impregnados no ser, ou este deveria ser pelado, um corpo depilado pelos imperativos da cultura?

Juntamente a este conflito trago as pérolas para intensificar a inquietação entre ser e ter. Desejar disfarçar as injúrias do envelhecimento é o melhor caminho? As pérolas podem me dar uma sensação de poder? Se sentir bem com o corpo é uma tarefa difícil. Há quem diz que ser bonita é ter uma alma leve e estar de bem com a vida, mas outros já veem que a felicidade está nos traços harmoniosos de sua fisicalidade torneada e perolada, devendo combater silenciosamente a decrepitude da matéria.

5. INSTAURAÇÃO DAS OBRAS CRIADAS – MOSTRA FINAL

Expandido os horizontes do couro-corpo, ele se apresentou ao público, deixando-se contaminar com a poética, proporcionando uma cognição que poderia ir além das relações sígnicas propostas pelo autor, em que “o intérprete tem um lugar no processo interpretativo, mas este processo está aquém e vai além do intérprete” (SANTAELLA, 2002, P.24), ou seja, o signo pode ser atingido em uma máxima potência interpretativa, mas é muito difícil. Parafraseando Santaella, o signo apresentado não é possível de chegar a um limite último, ideal, como interpretante final, sendo este pensável, mas nunca inteiramente atingível. Uma completude interpretativa nas relações de sentido do objeto não se apresenta em um único intérprete ou em vários, ele se atualiza em um devir contínuo.

O signo está aberto, levando-o a tecer conexões com a mente do intérprete, que o atualiza a cada vez que está em contato, a partir de suas experiências, repertório e associações particulares que o leva a significar algo que está diante de seus olhos.

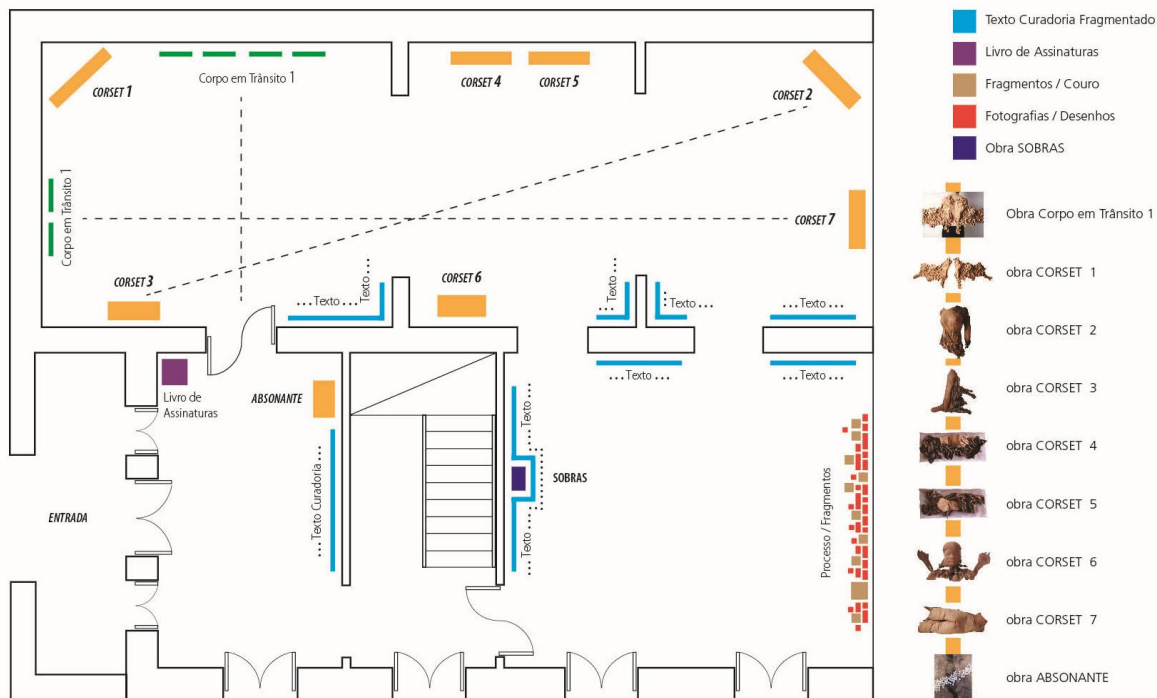
Para que acontecesse a fruição da obra pelo espectador e levasse o intérprete a uma possibilidade de cognição diante do objeto artístico, foi preciso apresentá-lo dentro do “cubo branco”, com a intenção de provocar uma reflexão a partir das obras desenvolvidas durante o Mestrado. Para tanto, um projeto expográfico foi inscrito no edital “Portões Abertos – 2016”, para a sua submissão, avaliação e seleção para as pautas externas da Galeria Cañizares, Salvador-Ba, na categoria de artes visuais.

A proposta de exposição individual, com o título “*Corset: uma poética com o couro em metamorfose*” apresentou um projeto que propunha um diálogo entre as obras tridimensionais em couro e a expografia. Dentro do espaço expositivo os conceitos de leveza, transparência e meu corpo como parâmetro para a expografia, estavam presentes na proposta, como também o conceito de fragmento. Este se apresentou tão inerente nas obras como também no texto da curadoria, que tinha a intenção de ser fragmentado e aplicado nas salas em contínuo diálogo com as obras.

O projeto apresentado com os conceitos acima mencionados foi aprovado, contendo imagens das obras com suas especificações, planta baixa (Figura 91) com posicionamento das obras e legenda explicativa, texto de curadoria da orientadora Viga Gordilho (Figura 92), itens da produção da programação visual, proposta educativa e currículo.

A exposição de conclusão do Mestrado em Artes Visuais foi aberta no mês de fevereiro de 2016, com duração até março do mesmo ano, como consta na programação visual (ANEXO 2), abrindo as atividades da EBA em comemoração aos 70 anos da UFBA.

Figura 91 – Planta Baixa – Projeto Expográfico. 2015.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 92 – Texto de Curadoria. 2015.

Liege Galvão traz nesta mostra, fragmentos do seu corpo que se inscrevem como uma espécie de “materialidade do tempo”, como nos situa o filósofo francês Didi-Huberman (1953). A artista escarifica as suas inquietações, em um conjunto de obras, instauradas na sua pesquisa para a conclusão do Mestrado em Artes Visuais. Aqui, na Galeria Cañizares, o couro-corpo efêmero, transita em um tempo-biológico, entrelaçando o tempo-desejo, que, imbuído de uma memória corpórea, busca e questiona um ideal estético confrontando a antropomorfia na eterna busca da beleza no tempo-agora. Seus experimentos questionam a homogeneização corporal. É uma forma de pensar a transitoriedade carnal que marca, enrugando, amassa, franze, enferruja, dobra e indicia rastros, que, por mais longínquos que estejam, conseguem tocar a nossa pele. Somos assim, convocados como receptores, fruidores e intérpretes, exigindo um trabalho de rememoração. Um trabalho sobre os traços que podem promover a irrupção do futuro no presente, ou quiçá, do passado no presente. Quebrando a linearidade do tempo em uma dinâmica da oscilação da imagem jovem que congela o instante, em uma operação de fusão entre vestígios e rastros de um corpo em trânsito, sob a reflexão de Liege Galvão: "Flanando pelo tempo, descubro que não há mais um estar no mundo que pode congelar ou rejuvenescer o meu couro-corpo, embebido de vivências cadenciadas. Ele se torna objeto de registros e estímulos não mais homogêneos, que resistindo ao instante efêmero, se metamorfoseia numa incompletude transitória de uma nova aparência corpórea em constante atualização. Perenidade e efemeridade estão em conflito mútuo e recíproco. A exterioridade apresenta as tramas da matéria, inerente à corporeidade da existência do ser, que subitamente possui seus estigmas. Minha antropomorfia questiona este corpo que se transmuta e, como sujeito inquieto do tempo-agora, entra em confronto com a inevitável decrepitude corpórea".

Fonte: Viga Gordilho e Liege Galvão.

Durante a montagem da exposição (Figura 93) os conceitos da proposta foram aplicados. A leveza e a transparência estavam presentes nos suportes que deram sustentação às obras, como as prateleiras de acrílico, ganchos, fios de náilon para as obras em suspensão e caixas de acrílico, tornando os objetos de apoio para obras sutis, quase imperceptíveis para a apresentação dos trabalhos, como se estes estivessem no ar, flutuando (Figuras 94 a 98). Além disso, foi usado o meu corpo como parâmetro para definir as alturas e posicionamentos de algumas obras no espaço expositivo.

Figura 93 – Montagem da Exposição. 2016



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 94 – Obras *Corset I e II*. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 95 – Vista superior das obras *Corset II* e *III*. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 96 – Obra *Corset III, IV* e *V*. Galeria Cañizares, 2016.



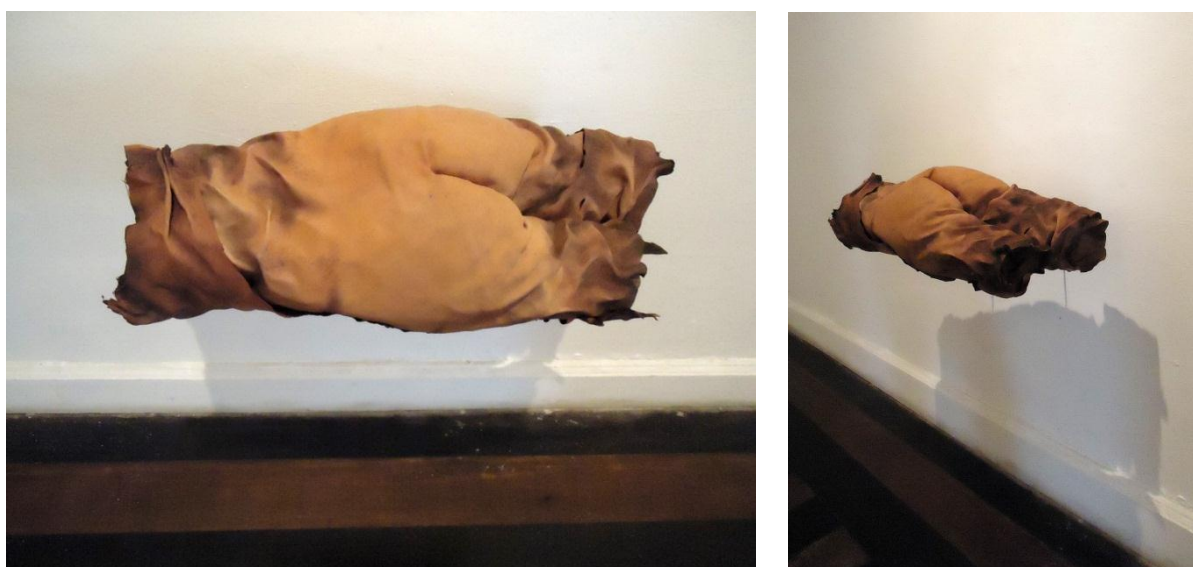
Fonte: Fotografia da autora.

Figura 97 – Obras *Corset VI*. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

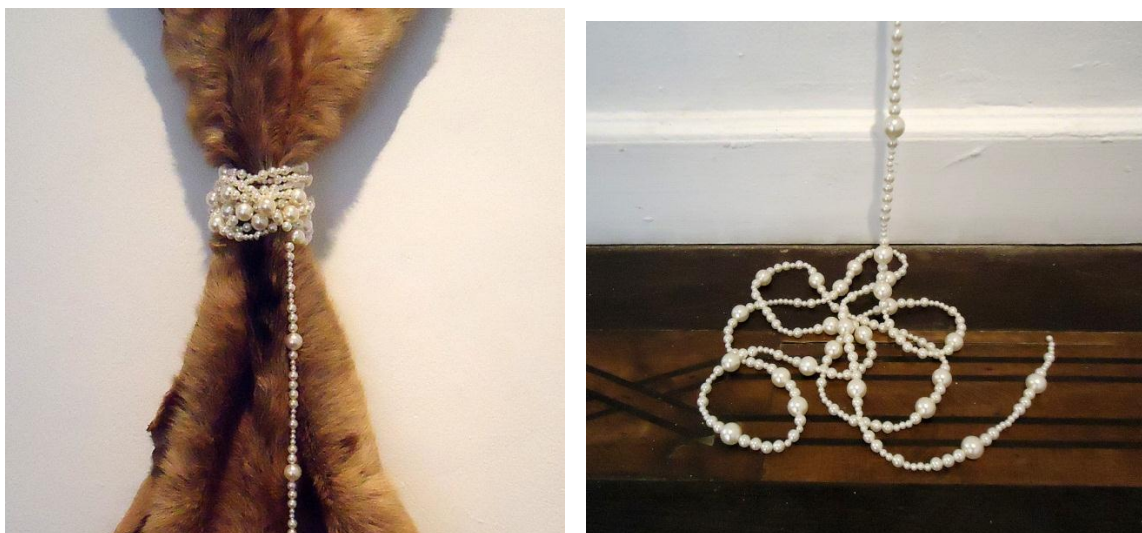
Figura 98 – Obras *Corset VII*. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

A obra *Absonante* foi construída no local, diferindo das outras, que foram materializadas em atelier. Seguindo o desenho do trabalho já apresentado no capítulo anterior, com o couro em pelos e as pérolas, a obra foi presa na parede e com uma corrente de pérolas amarrada no couro, algumas voltas foram dadas até cair no chão (Figura 99).

Figura 99 – Detalhe obra Absonante. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

As quatro fotografias “Corpo em trânsito”, haviam sido posicionadas próximas da obra *Corset I*, no projeto inicial da expografia, mas uma delas foi deslocada para a parede de entrada da Galeria (Figura 100), próximo do texto da curadoria. As outras três fotografias permaneceram na mesma sala da obra *Corset I* (Figura 101).

Figura 100 – Fotografia Corpo em trânsito I. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 101 – Fotografias Corpo em trânsito I. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

O projeto expográfico anteriormente apresentado no edital para a exposição *Corset* foi devidamente executado conforme visto na planta baixa, havendo pequenas modificações em relação ao posicionamento de três obras na primeira sala, que foi cuidadosamente alterado pela curadoria para melhor expor os trabalhos. As obras *Corset I* e *III*, *Absonante* e *Corpo em trânsito*, foram expostas na mesma sala (Figura 102). Na segunda sala, estavam às obras *Corset IV*, *V* e *VI* (Figura 103), na terceira sala, as obras *Corset II* e *VII* (Figura 104) e na quarta sala, o *Processo Criativo* e a obra *Sobras* (Figura 105 e 106).

Figura 102 – Sala 1. Galeria Cañizares, 2016.



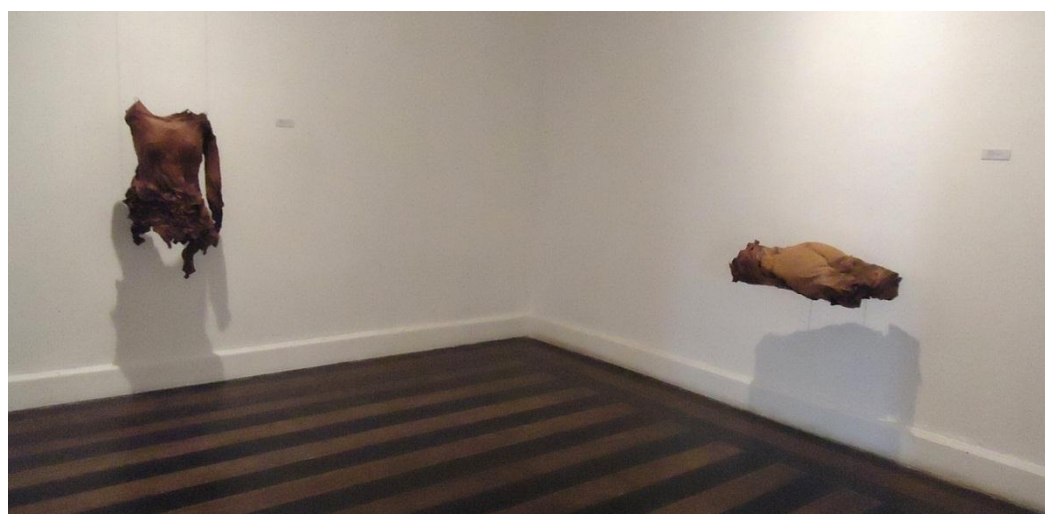
Fonte: Fotografia da autora.

Figura 103 – Sala 2. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografía da autora.

Figura 104 – Sala 3. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografía da autora.

Figura 105 – Sala 4. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 106 – Sala 4 – Processo Criativo. Galeria Cañizares, 2016.

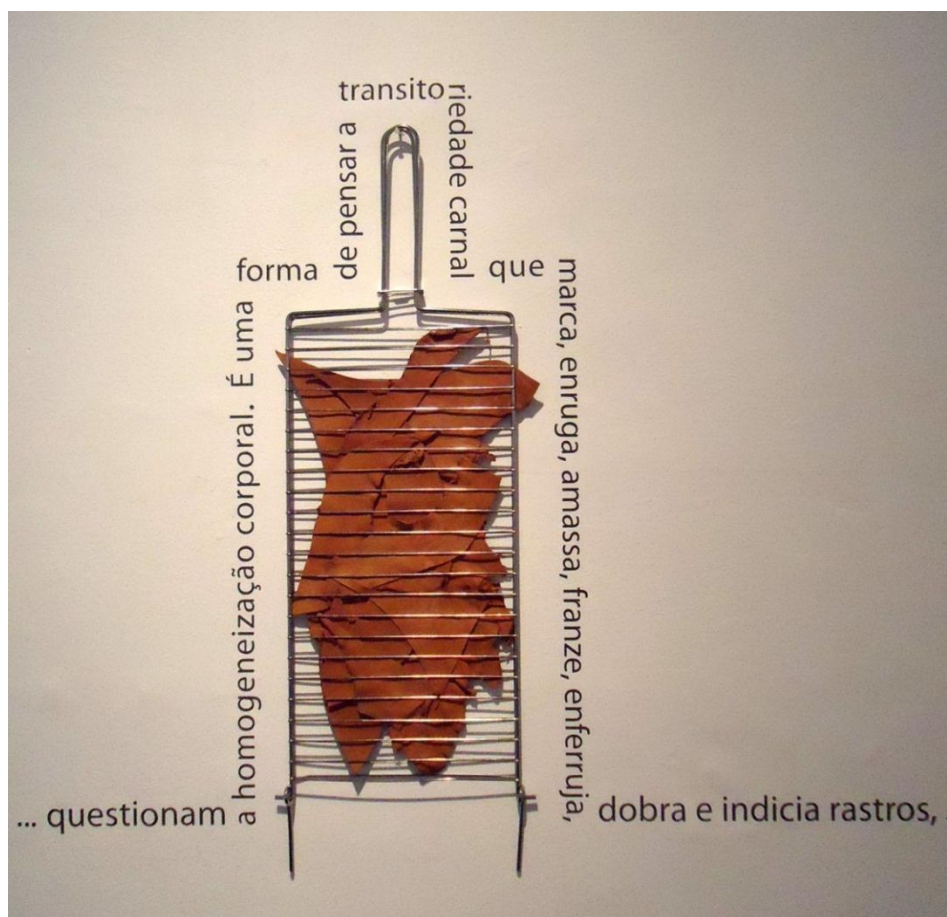


Fonte: Fotografia da autora.

O Processo Criativo foi apresentado como uma instalação de parede, dispondo os experimentos com o couro (alguns em caixas de acrílico e outros pendurados na parede), fotografias do processo desde os experimentos até a última obra, a representação do rosto em gesso, pérolas e pó de ferrugem. A composição foi feita de forma dinâmica para que o espectador pudesse percorrer e criar redes associativas, não sendo exposto de forma cronológica.

Nesse mesmo espaço o texto da curadoria continuou a sua sequência (Figura 107), fragmentado, seguindo o texto de abertura na entrada da galeria, já referenciado.

Figura 107 – Sala 4. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 108 – Texto da Curadoria fragmentado – Sala Processo. Galeria Cañizares, 2016.

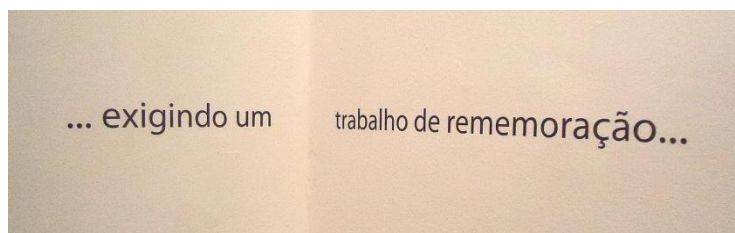
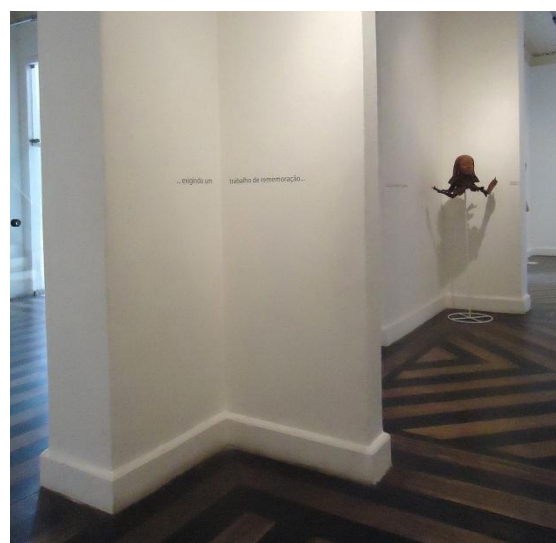
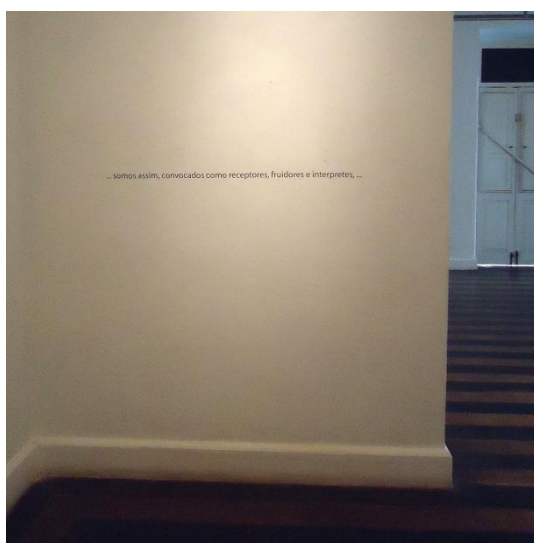
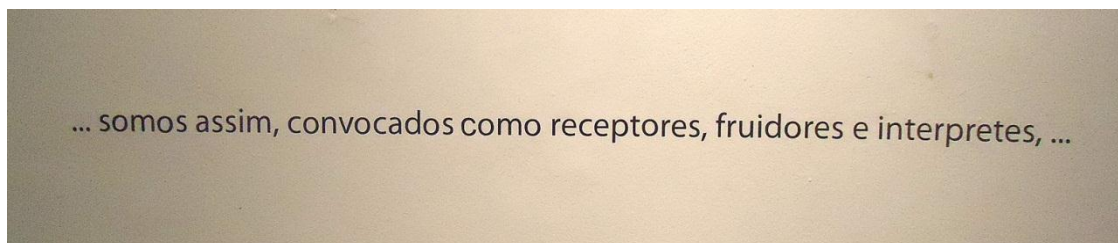


Fonte: Fotografia da autora.

A fragmentação do texto, em diálogo com as obras em couro percorreu os espaços da Galeria Cañizares (Figuras 108 a 110), havendo uma mobilidade por parte do visitante, sem imposição ou regra na circulação entre as salas, ficando a critério do espectador, já que o encontro com os textos não comprometiam a sua lógica interpretativa. Frases aplicadas nas paredes que podiam ou não levar o intérprete a tecer redes associativas, influenciar na reflexão ou ser deixadas para serem lidas no final, ou seja, cada um constrói a sua relação com

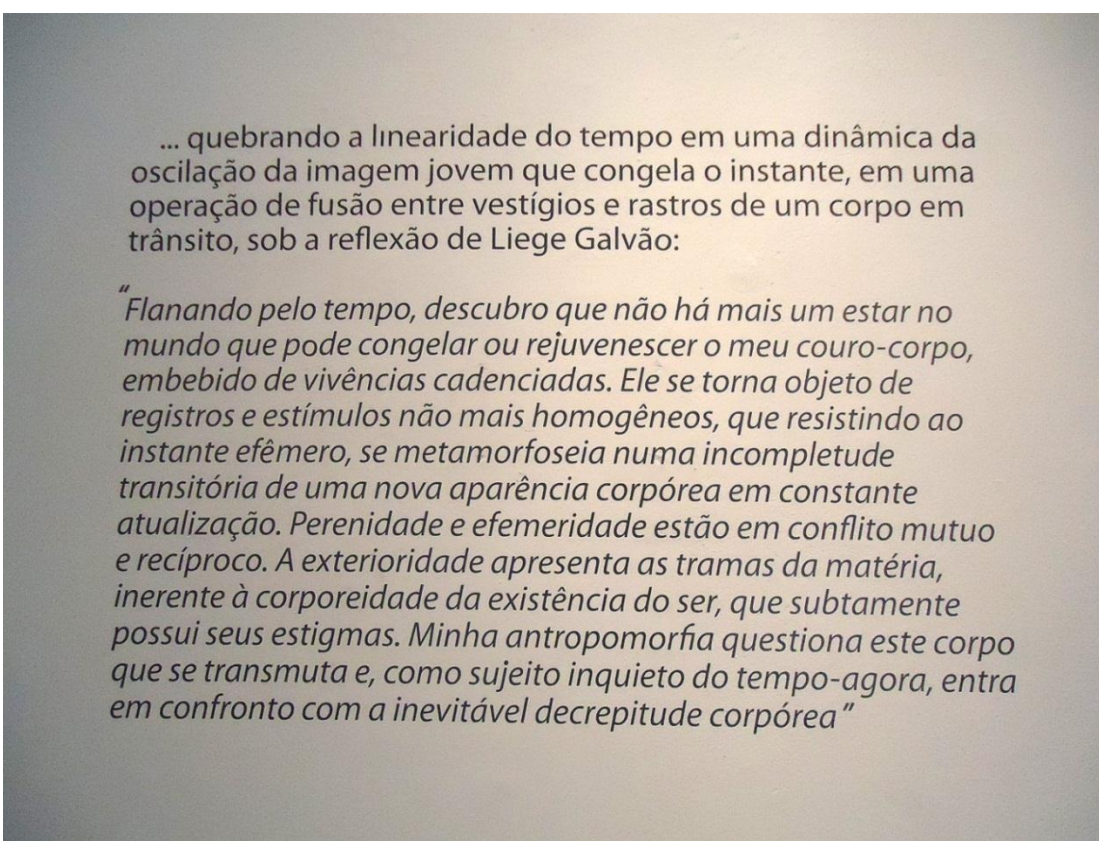
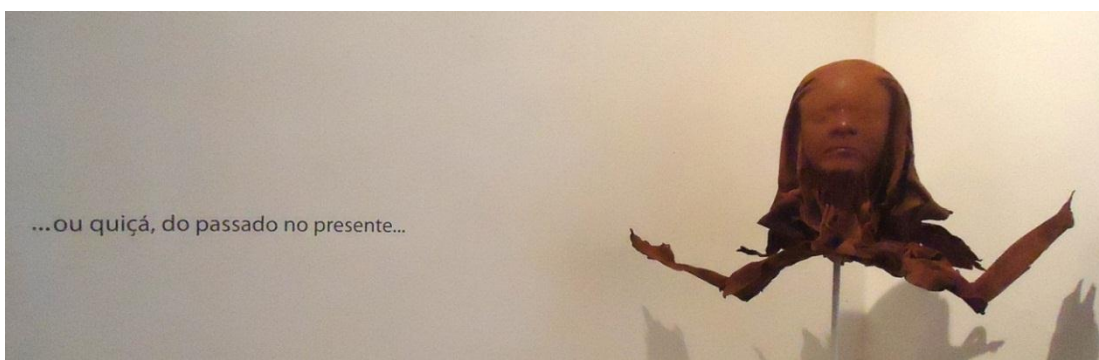
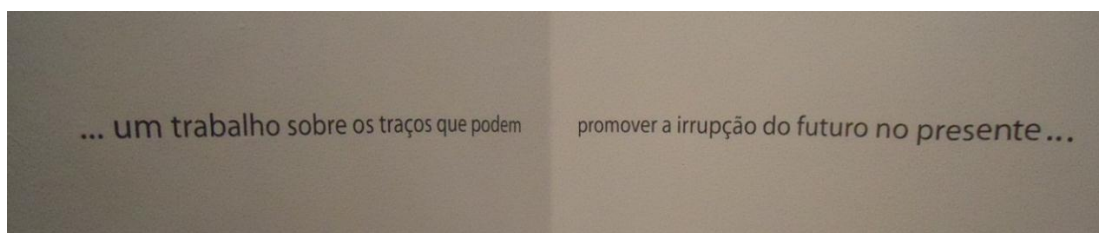
as obras e o ambiente expositivo de forma particular, não existindo uma fórmula pré-existente que diga como conduzir o olhar do espectador.

Figura 109 – Texto da Curadoria fragmentado. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 110 – Texto da Curadoria fragmentado. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

Essa forma fragmentada, sem ter um texto inteiro em um único lugar, deixa-o livre, podendo vagar pelos ambientes, que trouxe para os mediadores da galeria – Daniela Silva Lisboa Santos, Franklin Dias Rocha Silva Franco e Taiane Dias (Figura 111), estudantes da UFBA, uma possibilidade bastante interessante, menos tradicional, podendo “brincar”, de forma dinâmica, com essa apresentação textual, e assim, poder traçar um caminho diferente, de acordo como o roteiro de visitação de cada espectador.

Figura 111 – Mediadores. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 112 – Orientadora e Curadora Viga Gordilho e artista Liege Galvão, 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 113 – Professores UFBA. Nanci Novais, João Salles, Alejandra Muñoz. 2016.



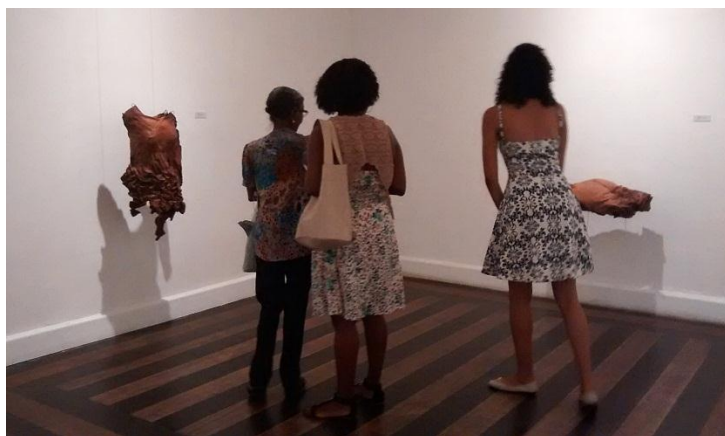
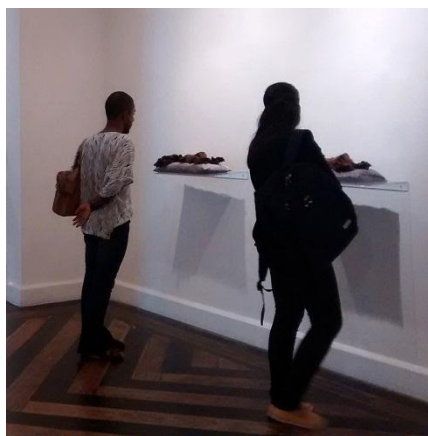
Fonte: Fotografia da autora.

Na abertura da Exposição muitos visitantes (artistas visuais, professores da EBA – UFBA, amigos e familiares) estiveram presentes (Figura 112 e 113). Durante o período de exposição cada espectador fez suas próprias conjecturas e críticas sobre a obra, costurando redes cognitivas, contaminando-se com a proposta da artista, entrelaçando uma simbiose entre o corpo autorreferente apresentado e questões que tocaram emocionalmente, energeticamente e cognitivamente cada público visitante, não havendo uma possível aversão, mas uma reflexão entre os interstícios da matéria e dos conceitos empregados na poética.

Os níveis interpretativos efetivos distribuem-se em três camadas: a camada emocional, ou seja, as qualidades de sentimento e a emoção que o signo é capaz de produzir em nós; a camada energética, quando o signo nos impele a uma ação física ou puramente mental; e a camada lógica, esta a mais importante quando o signo visa produzir cognição. (SANTAELLA, 2002, p. 40)

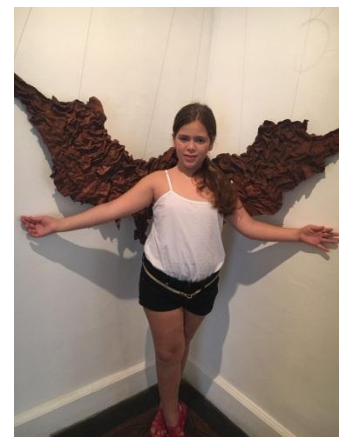
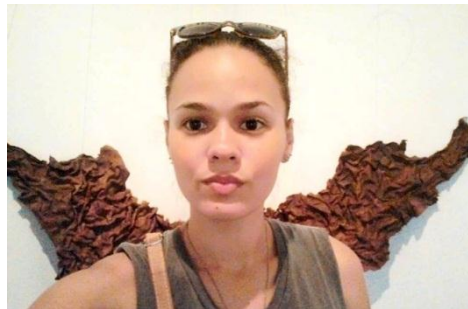
As obras são signos potencialmente cognitivos, que estão abertas a análise dos elementos sígnicos impregnados em cada trabalho, em que os aspectos culturais e as convenções, segundo Lucia Santaella (2002, p. 93), “só funcionam simbolicamente para cada interpretante. Dependendo do tipo de intérprete, dependendo especialmente do repertório cultural que o intérprete internalizou, alguns significados simbólicos se atualizarão, outros não”. Ao entrar em contato com os trabalhos, os visitantes (Figuras 114) estiveram diante de obras que provavelmente produziram um efeito em cada um.

Figura 114 – Visitantes. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 115 – Visitantes e a obra *Corset I*. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

A obra *Corset I* foi uma das obras que afetou o visitante de diversas faixas etárias (Figura 115), em que este se fotografou com as asas, sendo que alguns divulgaram a sua imagem nas redes sociais, como Daniela Lisboa, uma das mediadoras da exposição, que escreveu: “criano asas, quereno vuá”, como também Madana Ribas, ao escrever “com as asas de Liege Galvão”. Cada um, de forma particular, se sentiu atraído por essa obra.

Existem as mais variadas fruições e interpretações sobre o trabalho do artista, cabendo a cada espectador sentir de maneira particular alguma sensação diante da obra que o toca e através de suas experiências, tece reflexões e associações que podem dialogar com a intenção do artista ou ir por outro caminho, construído pelo seu imaginário, com a possibilidade de ir além do que foi proposto, já que a mostra proporciona a expansão e a abertura de um leque de interpretações.

As pessoas circularam e se deixaram afetar, podendo afirmar em voz alta um fragmento de texto da curadoria após estar diante das obras e revelar que realmente “conseguem tocar a nossa pele” – fala de uma senhora ao percorrer a exposição, segundo um dos mediadores. Os visitantes deixaram registrados no livro de assinatura seus comentários sobre a exposição, destacando aqui alguns: “Uma fantástica reflexão sobre a interação entre o corpo e o couro”; “Peso, cicatriz, leveza”; “Uma obra para inclusão, para o respeito as fases e experiências do outro”; “Tive uma experiência de segunda pele”; “Muito instigante! Curioso! Belo!”; “Você conseguiu provocar”; “Visceral”; “Senti na pele”; “Profundo”; “Tocante”; “Bravo! Bizarro! Lindo!”

Alguns espectadores, mais de uma vez, sentiram estar diante de uma segunda pele. Seria apenas pensar em um couro sobreposto? Ao analisar este entendimento, posso dizer que essa “pele-couro” modelada foi capturada a partir da sobreposição de outra, a do próprio artista. Não deixando de ser, a segunda pele, conforme a interpretação particular do espectador, que pode ir além do entendimento do artista.

Diante da obra *Absonante*, um espectador associou as pérolas com o luxo e ao vê-las no mesmo espaço que as asas (*Corset I*) refletiu sobre essas duas obras e interpretou como o desejo de se libertar deste luxo.

Uma mulher jovem entrou na galeria para se distrair um pouco, e a mostra a fez refletir sobre a sua beleza, a transformação do seu corpo para uma possível aceitação de um trabalho como modelo, já que as suas medidas e seu “*look*” deveriam se adequar para se enquadrar no mercado da moda. Deixou um comentário no livro de assinatura: “Provocante, nos leva a reflexão de nós mesmos e do meio”. De alguma maneira, cada pessoa, se relaciona com as obras e traz consigo questões íntimas que vê no trabalho artístico a possibilidade de diálogo com suas inquietações. O papel transformador da arte se fez presente, ao saber, através de um mediador, que a jovem retornou à exposição, que a ajudou a refletir sobre as suas escolhas e contribuiu para a decisão de uma não aceitação das imposições do mercado.

Durante o período da exposição foi realizada a Conversa com o Artista ²⁹ na Galeria Cañizares (Figura 116). Estiveram presentes estudantes da EBA-UFBA e visitantes. Após apresentar o meu trabalho algumas pessoas levantaram algumas questões, como a morte de um animal para o uso do couro, que na pesquisa não foi cogitada por não atrelar a alguma forma de ativismo. Sendo uma reflexão específica do espectador, já que o material adquirido, provavelmente proveniente do abate da carne e, assim, o couro passa a ter outro fim, sendo aproveitado.

Figura 116 – Conversa com Artista. Atividade Educativa. Galeria Cañizares, 2016.



Fonte: Fotografia da autora.

Outra questão levantada foi o uso ou não na exposição do processo criativo. Foi colocado por um dos ouvintes que perdia a surpresa, a magia, pois seria interessante imaginar como o artista conseguiu construir as suas obras, sem precisar mostrar o processo, desejando que tivesse um ar de mistério na materialização do trabalho. Esse questionamento por parte de um dos participantes na conversa do artista levaram os outros presentes a pontos de vistas diversos. Para alguns a sala de processo criativo foi importante para ter um entendimento sobre o trabalho. Ficando, assim, a critério de cada um pensar o que lhe pareceu pertinente ou não na expografia.

²⁹ Realizada no dia 25 de fevereiro na Galeria Cañizares. Atividade educativa proposta no edital de seleção para pautas “Portões Abertos – 2016”.

Como se trata de uma exposição de conclusão de Mestrado em Artes Visuais, tanto a artista como a curadora, estavam convictas de que o processo de criação pode ser exposto ao público, como algo que tem conexão com o fazer artístico, além de ser educativo. Foi uma exposição realizada numa galeria que se encontra dentro da Escola de Belas Artes, tornando a exposição do processo criativo importante, pela contribuição significativa, por estar num espaço que permite sujeitar reflexões sobre a poética do artista dentro do ambiente acadêmico.

A reflexão sobre o envelhecimento do corpo e a velhice vem à tona quando alguns visitantes se depararam com uma realidade muito presente e latente em sua fisicalidade e às vezes ficaram pensativos quando possuíam um parente querido com uma idade mais avançada e que as limitações físicas e energéticas do corpo e a relação de tempo no seu ciclo de vida se tornava um pouco diferente daqueles jovens em idade cronológica menos adiantada.

A juventude pode ou não ter ido embora, no caso da aparência corpórea, mas a jovialidade, com um alto astral e desejos fervilhantes acompanham esta dicotomia tão paradoxal. “Envelhecer é o processo contínuo de aprimoramento do ser e, portanto, a beleza, no seu sentido mais amplo e profundo, pode ser alcançada com mais facilidade na velhice”. É uma tarefa difícil convencer sobre a aceitação de uma beleza na velhice, que esta pode ser melhor do que a efemeridade da juventude, segundo Pedro Paulo Monteiro (2008, p.25-26), “porque diariamente somos abarrotados por imagens que afirmam que a aparência da juventude é um valor a ser reconquistado pelos mais velhos”. Diante desse bombardeio de imagens ilusórias, as mulheres fingem que não querem envelhecer, tentando escapar deste destino e se camuflam. “Estarão tão bem escondidas que nunca poderão encontrar a si mesmas. Sempre estamos em busca de algo que vai além da aparência, mas se não aprendermos o verdadeiro valor da beleza, nada encontraremos.” (*idem, ibidem*, p.123)

O filósofo e professor da UFBA, João Carlos Salles, diante dos meus trabalhos também refletiu: “fiquei impressionado pela técnica e pensando nos sentidos da pele e da invenção do corpo. Achei sua exposição bela e intelectualmente instigante”. O corpo na contemporaneidade, sendo ele dispositivo de ideias, autorreferente, mediador de inquietações, esta sob os olhares de todos que o usam como morada do ser e que experiências diversas do homem comum ou do artista, estão em continuo diálogo com essa máquina que nós depositamos os dissabores da vida e nossa felicidade.

O corpo com signo provavelmente é um fenômeno aberto e nunca fechado à análise. Sendo assim, ele poderia despertar algo diferente no futuro? Como será a percepção? “Por estarem no mundo, por fazerem parte dos desígnios da vida, os efeitos que os signos poderão por ventura produzir no seu devir são tão enigmáticos quanto o próprio desenrolar da vida”

(SANTALELLA, 2002 p. 97). O signo tem a possibilidade de ser atualizado, num devir contínuo, não existindo uma interpretação absoluta que se sobreponha, havendo uma infinidade de redes cognitivas que o potencializa.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Delimitar o tempo real de uma pesquisa é difícil, já que o passado está imbricado no presente e possivelmente reverbera no futuro. Tudo passou a ser trânsito. O processo criativo se atualizou e a cada descoberta prático-teórica, ou mesmo o despertar para um olhar mais aprofundado para poética, sinalizou os desafios que iria percorrer. Reflexões pertinentes aconteceram constantemente, entre o fazer e os conceitos empregados, que entrelaçou a produção antecedente, os experimentos e a transmutação do bidimensional para o tridimensional. Era o poder da matéria, do couro, que indicou o seu potencial e para tanto as atividades em atelier foram significativas durante todo o processo de pesquisa em artes.

A transitoriedade imanente da existência efêmera se revelou no toque que imprimi no couro, que ao ser manuseado mudou de estado, como o percurso da criação que foi se alterando, amadurecendo a percepção para a instauração da poética. O toque autoral e singular em cada obra respeitou o tempo no fazer artístico, em que tinha que ser paciente e não podia ser de outra forma. O relógio para cada trabalho foi divergente, comportando-se de maneira específica ao esperar a sua transmutação. Essa dissonância também está presente em cada um de nós, tornando-nos únicos e com ritmos existenciais diferentes.

A tridimensionalidade corpórea do couro ganhou vestígios e rastros, que se transmutou e incorporou conceitos operatórios desde o início até a materialização dos últimos trabalhos, tendo como as principais ações o ato de modelar, amarfanhar, escarificar e oxidar a matéria. Juntamente a esses procedimentos o método autobiográfico elucidado durante a pesquisa, me levou a questionar o meu corpo e assim como todos os outros, estamos sujeitos a possuir a mesma inquietação, pois a representação mimética do signo pode ser também, um espelho metafórico do humano.

Um duplo apresentado como tal e simbolicamente dialogando com a dualidade, com ter-ser, beleza-feiura, liberdade-prisão, passado-futuro, juventude-velhice, liso-enrugado, corpo jovem e corpo em metamorfose. Uma simbiose latente nas entranhas da carne e na exterioridade do ser. Metáforas do tempo que afetaram o processo de criação e contribuíram para o amadurecimento do trabalho, como aconteceu na trajetória de muitos artistas visuais, nacionais e estrangeiros, que na sua arte tiveram significativos rompimentos com o passado, críticas de seus trabalhos no presente e possíveis revelações futuras, ao perceber que era imprescindível, descartar algumas ideias e maturar outras, ouvir a verdade e traçar o caminho da sua poética.

Houve momentos que saí do prumo, do desalinho, sentindo-me atordoada, por duvidar do próprio percurso, quando uma crítica me abateu, mas também me fortaleceu. E assim, busquei a minha verdade na arte, dizendo quem eu sou, nem um e nem outro, mas fiel ao que eu acreditei como artista e convicta de que fiz as escolhas certas, esperando que as minhas contribuições se tornem significativas para a pesquisa em arte.

Transformar uma inquietação íntima e particular em obras trouxe o sentimento de enfrentamento dos medos, das angustias, e assim vislumbrar o desejo presente, seguindo em direção a uma fragmentação e uma leveza, conceitos imanentes da mostra final, na qual pude evidenciar que tudo está de passagem, que está em via de ser transmutado. Nada se fecha, e um olhar para o ciclo da vida vem à tona ao perceber a força interna para enfrentar as mazelas da carne e a decrepitude corpórea.

Esse embate com o corpo aconteceu tanto cognitivamente como tecnicamente. O resultado das obras mostrou a capacidade construtiva através das críticas pessoais no ato do fazer, tornando importante a fruição do artista com seu próprio trabalho, havendo momentos de distanciamento e aproximação na sua materialização, para que pudesse ter acuidade estética e conceitual. Este fim último, para que viesse ser apresentado ao espectador e este se deixasse afetar, e numa grande teia interpretativa, poderia estabelecer um movimento vibracional entre o corpo e as emoções imanentes do ser.

Estive atuante nas experiências vividas como artista e como indivíduo pulsante, entrelaçando vida e arte, havendo reflexões sobre os interstícios do corpo ambulante, visceral, escarificado pelas amarguras da vida, buscando o entendimento da real beleza profunda e o sentido do envelhecer para além da matéria e das imposições do que é ideal.

Entender que o corpo é seu, não do outro. Tentar se desvencilhar dos grilhões da estética e do olhar impiedoso do espelho para poder alcançar a leveza do ser. Sentimos a efemeridade da matéria, não podemos negar, mas é preciso nos convencer de que o envelhecer faz parte do processo. É enxergar que o envelhecimento é constante, desde quando somos jovens e é imprescindível possuir a sabedoria para envelhecer com o olhar para dentro de si, de sua individualidade. A beleza está no amadurecimento do corpo e do espírito, longe dos arquétipos. Não seja coadjuvante de um corpo qualquer. Vivenciar a sua verdade é poder ser protagonista da sua própria história.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. Trad. Alexandre Krug. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263 p.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 709p.

BARATA, Danilo. **Ayrson Heráclito**. Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia / Org. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Maria Hermínia Oliveira Hernandez. – Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/ayrson-heraclito..> Acesso em 06/11/2014.

BARROS, Aidil de Jesus Paes, LEHFELD, Neide Aparecida de Souza. **Projeto de Pesquisa**: propostas metodológicas. Rio de Janeiro: Vozes, 1990. 102 p.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291p.

BOSCH, Gloria. COROMINAS, Maria José. NAVALÓN, Natividad. **Natividade Navalón**. Mi cuerpo: aliviadero y miedo. Valencia: Centre Cultural de La Beneficencia, 1997. 99p.

BRITES, Blanca. TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade, 2002. 159p.

CASTILHO, Kathia. GALVÃO, Diana. **A moda do corpo, o corpo da moda**. São Paulo: Esfera, 2002. 216 p.

CONSTANTINO, Nicola. **Nicola Constantino**. Disponível em: <http://www.nicolacostantino.com.ar/home.php>. Acesso em 14/10/ 2015.

CHIARELLI, Tadeu. SIMIONI, Ana Paula C. DIAS, Elaine. **Mulheres artistas**: as pioneiras (1880-1930). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015. 183p.

CORBIN, Alain. COURTINE, Jean-Jacques. VIGARELLO, Georges (org.). **História do corpo**: Da Renascença às Luzes. Vol. 1. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. 663p.

_____. **História do corpo**: As mutações do olhar: O século XX. Vol. 3. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. 615p.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher**: um estudo de arte brasileira. Rio de Janeiro: SENAC, 2002. 199p.

DANTAS, Giovana. Memória da Pele. In: **Arte: Limites e Contaminações**. 15º Encontro Nacional da ANPAP. Anais. Cleomar de Sousa Rocha.(Org.). Salvador: ANPAP, 2007. 13p. Disponível em: <http://www.giovanadantas.com.br/MemoriadaPele-ArtigoANPAP2007.pdf>. Aceso em abr. 2015.

DEBE VERSE. **Las 7 “barbies humanas” más famosas del mundo.** Disponível em: <http://debeverse.com/2015/03/las-7-barbies-humanas-mas-famosas-del-mundo/>. Acesso em 13 ago. 2015.

DEBORD, Guy. A separação consumada. In: **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p 9-25.

DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2.** V. 1. São Paulo: Editora 34, 2011. 127p.

DIDI-HUBERMAN Georges. **O que vemos, o que nos olha.** 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 260 p.

EAR HUSTLE 411. **Meet Lolita Rchi: The “Human” version of the barbie doll.** Disponível em: <http://earhustle411.com/video-meet-lolita-richi-human-version-barbie-doll/lolita-richi-2/>. Acesso em 13 ago. 2015

ESSERS, Volkmar. **Matisse.** Alemanha: Taschen, 2002. 95p.

EXTRA GLOBO. **Nova ‘Barbie humana’, ucraniana se destaca por não ter feito nenhuma plástica e revela inimizade com rival.** Disponível em: <http://extra.globo.com/noticias/mundo/nova-barbie-humana-ucraniana-se-destaca-por-nao-ter-feito-nenhuma-plastica-revela-inimizade-com-rival-veja-fotos-13119794.html>. Publicado em 03 jul. 2014. Acesso em 22 jul. 2015.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte.** Rio de Janeiro: Sextante, 2011. 576 p.

GANIME, Silvana. **Veludo.** Disponível em: <http://bibliotecadacostura.blogspot.com.br/2012/09/veludo.html>. Acesso em: 30 abr. 2015.

GOLDENBERG, Miriam. **Corpo, envelhecimento e felicidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. 387p.

GOMEZ, Candy, **Fotos de Valerie Lukyanova, la “Barbie humana”.** Disponível em: <http://entretenimiento.starmedia.com/imagenes/2013/05/Barbie-humana.jpg>. Acesso em 13 ago. 2015.

GORDILHO, Viga. **Cantos Contos Contas.** Salvador: P555, 2004. 266p.

_____. **O vestido fuxiqueiro: um conto para todas idades.** Salvador: Edufba, 2013. 60p.

_____. **Ruínas Fratelli Vita: intervenções. Teoria e técnicas de processos artísticos.** Viga Gordilho (Org.) Salvador: Mameto, 2009. 127p.

_____. **Tecido do corpo social: Um projeto de residência artística internacional.** In: **Arte: Limites e Contaminações.** 15º Encontro Nacional da ANPAP. Anais. Cleomar de Sousa Rocha.(Org.). Salvador: ANPAP, 2007. p.106-116.

HERÁCLITO, Ayrson. **Ayrson Heráclito**. Disponível em: <http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com.br>. Acesso em 06/11/2014

HOUAISS, Antônio. **Grande Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura. Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br>> Acesso em: 2014/2015/2016.

IG SÃO PAULO – Último Segundo. **Ucraniana de 16 anos diz ser a “Barbie Humana” e nega uso de photoshop**. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/mundo/mundo-insolito/2014-08-21/ucraniana-de-16-anos-diz-ser-a-barbie-humana-e-nega-uso-de-photoshop.html>. Publicado em 21 ago. 2014. Acesso em: 22 jul. 2015.

JANSON, H. W. **História geral da arte: o mundo moderno**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. V. 3. p.827-1110.

JARRY, Alfred. Gestes et Opinions du Dr. Faustroll, 'Pataphysicien. **Patafísica**. Disponível em: <http://www.repia.art.br/ear/index.php?pag=38&prog=163&id=18> Acesso em: 05 abr. 2015.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. 181 p.

KEHL, Maria Rita. **O eu e o corpo**. Texto do Seminário Corpo Representado. São Paulo: Itaú Cultural, 2005, p. 110-118

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 365 p.

LECOMTE, Sophie. **Sculpture**. Disponível em: <http://www.lecomtesophie.org>. Acesso em: 01 dez. 2014.

LECOMTE, Sophie. **Haire**. Entrevista realizada entre 01 a 13 dez. 2014. Disponível em: lecomtesophie@free.fr. Acesso em: 13 dez. 2014.

LIPOVETSKY, Giles. **A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. Lisboa: Antropos, 1989. 204 p.

_____. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 294p.

MARWICK, Arthur. **Uma história da beleza humana**. São Paulo: Senac, 2009. 310p.

MATESCO, Vivane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. 62p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 662p.

MESQUITA, Ivo. **Anna Mariah Comodos**. Curitiba, 2007. 64 p.

MONTEIRO, Pedro Paulo. **A beleza do corpo na dinâmica do envelhecer**. Belo Horizonte: Gutenberg, 2008. 141p. il.

MORAES, Angélica de. SCHULER, Donald. Elida Tessler: **Vasos comunicantes**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2003. 35p.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002. 239 p.

MUNDO SCENE. **Dakota Rose cresceu!!!** Disponível em: <http://xxamyrioxx.blogspot.com.br/2013/01/dakota-rose-cresceu.html>. Acesso em 13 ago. 2015.

MY ETYMOLOGY. **Villutus**. Disponível em: <http://www.myetymology.com/latin/villutus.html>> Acesso em: 30 abr. 2015

NÉRET, Gilles. **Auguste Rodin**. Alemanha: Taschen, 2002. 96p.

O'HARA, Georgia. **Enciclopédia da moda: de 1840 à década de 80**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 299p.

OLIVEIRA, Luciano Carmo de. **Pérola: um imaginário poético**. 2012. 101 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo – USP. São Paulo: USP, 2012.

PAQUET, Marcel. **René Magritte**. Alemanha: Taschen, 2000. 96p.

PEREIRA, Viviane Andrade. **Corpo ideal, peso normal: transformações na subjetividade feminina**. Curitiba: Juruá, 2010. 118p.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem**. São Paulo: Senac, 2005. 181p.

PRIORE, Mary Del. **Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil**. São Paulo: Senac, 2000. 108p.

_____. **Historia das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007. 678p.

QUEIROZ, Marijara Souza. **Arte fúnebre no século XIX: Considerações acerca da coleção de quadros de cabelos da Fundação Instituto Feminino da Bahia**. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/marijara.htm>>. Acesso em 12 abr. 2016.

REIS, Adriana Dantas. **Cora: lições de comportamento feminino na Bahia do século XIX**. Salvador: FCJA; Centro de Estudos Baianos da UFBA, 2000. 262 p. il.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade, 2002. p.125-140

ROBERTS, Nickie. **As prostitutas na história**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1998. 430p.

SALAUD, Julien. **Perspectives, corps, machines: Construction de l'image, construction du mythe dans l'œuvre de Kiki Smith. EPISODE 2.** Publicado em 19 maio 2007. Disponível em: [http://blog.julien-salaud.info/index.php/post/2007/05/19/390 -perspectives-corps-machines-construction-de-limage-construction-du-mythe-dans-luvre-de-kiki-smith-episode-1](http://blog.julien-salaud.info/index.php/post/2007/05/19/390-perspectives-corps-machines-construction-de-limage-construction-du-mythe-dans-luvre-de-kiki-smith-episode-1). Acesso em: 16 dez. 2014.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: Annablume, 2009. 174p.

_____. **Redes da criação: construção da obra de arte.** São Paulo: Horizonte, 2008. 176p.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação: sintoma da cultura.** São Paulo: Paulus, 2004. 161 p.

_____. **Linguagens líquidas na era da mobilidade.** São Paulo: Paulus, 2007. 468p.

_____. **Semiótica aplicada.** São Paulo: Pioneira, 2002. 186p.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. À flor da pele. In: **Arte e política: situações.** Dária Jaremtchuk, Priscila Ruffinoni (Org.) São Paulo: Alameda, 2010. p. 163-180.

_____. Cuidados de si e embelezamento feminino: fragmentos para uma história no Brasil. In: **Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas corporais.** Denise Bernuzzi Sant'Anna (Org.). São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p. 121-139.

_____. **História da beleza no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2014. 205 p. il.

SANTOS, Eriel de Araújo. SANTOS, Fabiane Cristina S. dos. PORTELA, Antonio Carlos de A. MDEIROS, Virgínia S. de. **Instalações Bahia 2001.** Salvador: Bigraf, 2001. 104p.

SANTOS NETO, Isaias. Pesquisa: aventura entre métodos e mitos. In: **Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.** Salvador, ano 2, n. 2. 2005. p.9-60.

SAVETTI JUNIOR, Paulo Roberto. **Percursos para a construção do corpo em trânsito.** 2010. 220 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Rio Grande do Sul, 2010.

SCHNECKENBURGER, Manfred. Metamorfoses da Escultura Moderna. In: **Arte no século XX.** Org: Ingo Walther. Colônia: Taschen, 2010, p. 409-576, v. II.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE CIRURGIA PLÁSTICA. **Cirurgias e procedimentos.** Disponível em: <http://www2.cirurgioplastica.org.br/>. Acesso em jun. 2014.

SPINELLI, João. **Presença da mulher na arte contemporânea: cinco propostas.** São Paulo: UNICID, 2000. 11p.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 198p.

TESSLER, Elida. Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz. In: **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade, 2002. p. 102-111.

TELLES, Lúcia F. Mulher, Mulheres. In: **Historia das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 669-672

VEDETE BLOG. Alina Kovalevskaya **Says She Hasn't Had Plastic Surgery - Alina Kovalevskaya Barbie Girl Cute Origin Ukraine**. Disponível em: <http://www.vedeteblog.com/2014/07/alina-kovalevskaya-says-she-hasnt-had.html?m=1>. Acesso em 13 ago. 2015

WANNER, Maria Celeste de Almeida. Artes visuais – método autobiográfico: possíveis contaminações. In: **Arte: limites e contaminações**. 15º Encontro Nacional da ANPAP. Anais. V. 2. Salvador: ANPAP, 2006, p.52-59.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. São Paulo: Autores Associados, 2012. 105p.

ANEXO 1



conviteconviteconvite

Abertura: 11 de abril de 2015

Visitação: 12 de abril a 10 de maio de 2015

Galeria do ICBA

Sala Especial Sante Scaldaferrì entre ex-votos e meninas

Av. Sete de Setembro, 1809 - Corredor da Vitória
Horário de funcionamento: 2ª a 6ª feira, das 9 às 18h30
Sábado das 9h às 13h

Galeria Cañizares

Dúvidas sobre o tangível

Escola de Belas Artes da UFBA
Avenida Araújo Pinho, 16-202, Canela
Horário de funcionamento: 2ª a 6ª feira, das 9h às 18h

Galeria ACBEU

A acuidade do invisível

Av. Sete de Setembro, 1883 - Corredor da Vitória
Horário de funcionamento: 2ª a 6ª feira, das 14h às 20h
Sábado das 16h às 20h

Galeria Aliança Francesa

Estímulos patafísicos

Av. Sete de Setembro, 401 - Ladeira da Barra
Horário de funcionamento: 2ª a 6ª feira, das 8h às 20h
Sábado das 8h30 às 17h

Galeria Cervantes

Sobre obsessões compulsivas

Av. Sete de Setembro, 2732 - Ladeira da Barra
Horário de funcionamento: 2ª a 5ª feira, das 8h30 às 19h
Sexta das 8h30 às 17h | Sábado das 9h às 13h

Sótão do Palacete das Artes

Essa humanidade descontinua

Rua da Graça, 289 - Graça
Horário de funcionamento: 3ª a 6ª feira, das 13h às 19h
Sábado, domingo e feriados das 14h às 19h

circuitodasartes.art.br

apoio financeiro:

FOMENTO À CULTURA
Fundo de Cultura

SECRETARIA DE
CULTURA

SECRETARIA DA
FAZENDA

BAHIA
GOVERNO DO ESTADO

parceiros:

acbeu
Todos fazem bem

af

Aliança Francesa

Cañizares

GOETHE
INSTITUT

Instituto
Cervantes

Artes

realização:

EMPRESA LIVRE

apoiar:
ALMA

Arte Digital | br

ATARDE

uma vida

uma forma

CIRCUITO
das artes

GIOCONDA
PRODUÇÕES

Grupo
AV

Solar
CAFÉ

ANEXO 2

Convite



Marcador de Livro e card para redes sociais



Card para redes sociais



Cartaz



Convite Conversa com Artista



Banner

