

CLARISSE TERESA BARBOSA GUIMARÃES

CORPO DE-FORMA-DOR

Brasília 2013

CLARISSE TERESA BARBOSA GUIMARÃES

CORPO DE-FORMA-DOR

Trabalho de conclusão de curso de Artes Plásticas,
habilitação em Bacharelado, do Departamento de
Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.

Orientador: Eduardo Belga

Brasília, 2013

Em agradecimento a minha família e meus amigos que tem me apoiado e acreditado em minhas capacidades desde que ingressei no curso de Artes Plásticas. Agradeço também a todos os professores com quem tive contato ao longo da minha formação acadêmica, tanto na área das artes quanto de matérias optativas, que me abriram oportunidades extremamente importantes para o desenvolvimento do caráter do meu estudo da monografia. Agradeço ao apoio da Universidade de Brasília e de seus servidores e empregados que acabaram por me ajudar de maneiras pequenas e simples. Agradeço especialmente ao meu orientador, pois sem ele eu não teria sido capaz de alcançar tão rapidamente tamanhos conhecimentos e tomar tanto gosto pelas áreas que estudei ao longo do semestre. Muito obrigada a todos.

SUMÁRIO

Introdução.....	p.06
Desenvolvimento.....	P.20
Considerações finais.....	p.44
Referências Bibliográficas.....	p.45
Anexos.....	p.46

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Escola de Atneas, Rafael Sanzio,c.1510.....	p.06
Figura 2. The tribute the Caliph Harun al-Rashid to Charlemagne, Jacob Jordaens ,c.	p.08
Figura 3. Der Tod und die Fra, Egon Schiele, 1915.....	p.10
Figura 4. Tied together , Jennifer Poon, 2010.....	p.12
Figura 5. But Dad! , Joel-Peter Witkin, 2006.	p.15
Figura 6. Construção Mole com feijões cozidos, Salvador Dalí, 1936.....	p.16
Figura 7. Sem título, Hans Bellmer, 1946.....	p.17
Figura 8. Sem título, Clarisse Teresa, 2013.....	p.21
Figura 9. Sem título, Clarisse Teresa, 2013.....	p.26
Figura 10. Reindeer Slope, Victoria Reynolds, 2008-10.....	p.28
Figura 11. Sola Dosis Facit Venenum, Alisson Sommers, 2009.....	p.30
Figura 12. Nylon child, Rosa Verloop, 2009.	p.32
Figura 13. Sem título, Clarisse Teresa, 2013	p.34
Figura 14. Leo, Patricia Piccinini, 2005	p.35
Figura 15. Sem título, Clarisse Teresa, 2013	p.36
Figura 16. Sem título, Clarisse Teresa, 2013	p.40
Figura 17. Sem título, Clarisse Teresa, 2013	p.42
Figura 18. Lines hold the memories, Agnes Cecile, 2011.....	p.43

1. INTRODUÇÃO

Antes da apresentação do trabalho, serão discutidos os conceitos de arte e estética pela História da Arte, em paralelo com os ensaios de Ítalo Calvino, e em seguida o conceito de estética usado no trabalho, por Maria Beatriz de Medeiros.

Desta forma, inicialmente, tratemos das grandes teorias e conceitos sobre a arte, que convergem em uma comum tentativa de enunciar as propriedades definidoras da arte. Cada uma delas declama ser a possuidora da verdade por ter formulado corretamente a real definição da natureza da arte, reivindicando as demais teorias que deixaram em sua essência alguma propriedade fundamental de sua estrutura.



Figura 1. - *Escola de Atenas*, Rafael Sanzio, c. 1510.

A existência destas teorias, no entanto, parece não termos aproximado da tão buscada razão descrita antes pela estética platônica de mimese que constrói o escultor, o pintor, o poeta, produzem objetos por um processo de imitação cujo produto final, a obra, não será perfeita como a ideia que a gerou, porém participará de certo grau da perfeição da cadeira real ideal, tendo em vista que a teve como modelo. Descritiva, valorativa e validativa (BAYER, 1995). Além da estética platônica, outros pensares artísticos tiveram sua aplicação em cada época, dando basicamente três características para a arte.

A primeira é arte descritiva, cujas teorias buscam uma função lógica para seu conceito condicionado àquilo que o artista ou o espectador correlaciona com outros conceitos, como por exemplo, de utilidade.

Segundo Weitz (1970) a segunda característica da arte, a valorativa, é a obra que se consiste em uma harmonização bem sucedida dos elementos empregados e seus conceitos, sendo valorizada como arte quando possui uma espécie de propriedade artística, que é nominada a partir do espectador e seu produtor, utilizando seu critério de excelência, que segue então para a terceira característica, esta de validação desta obra como arte. Este conceito, não será empregado na construção do trabalho como sua forma crua, mas somente pelo sentido de harmonização dos próprios elementos empregados na obra, sendo eles grotescos.

O que é proposto neste momento da pesquisa não é o fechamento de algum conceito absoluto de arte, mas diante dos pensamentos empregados por Italo Calvino, escritor italiano, em seu ensaio “Seis propostas para o próximo milênio”, observar que assim como na literatura, a arte pode possuir diversos conceitos interligados e extremamente significativos.

Na conferência, Calvino aponta sobre como o processo criativo possui a busca por uma constante de excelência que não possui uma característica formal, como é esperado nas teorias da arte, mas ela possui a liberdade da utilização relativa do tempo que o autor irá trabalhar, ora dilatada, ora contraída, ora linear, ora descontínuo, utilizando tanto a velocidade física como mental na medida em que o leitor imagina a sua história.



Figura 2. - *The tribute the Caliph Harun al-Rashid to Charlemagne*, Jacob Jordaens ,c. 1663.

Este ritmo de trabalho abordado que Calvino comenta é a habilidade que o escritor e também o artista possui em controlar a velocidade de sua obra, podendo manipulá-la em ritmos semelhantes ao do baque de um tambor, ditando a marcha do olhar do espectador, que

poderá ter sua própria interpretação de tempo dentro da descrição, por mais mínima possível, que o autor lhe confere.

Calvino comenta que os contos mais ilustres foram aqueles mais curtos, não pela sua duração, mas por causa da dedicação imposta nele, assim como a certeza em cada elemento, linha e palavra, retomando seu conceito de leveza, onde a simplicidade pode possuir uma exatidão mais forte do que uma grande obra.

Tal exatidão não é, no entanto, relacionada a precisão. Calvino descreve este conceito dando o exemplo de que os melhores escritores e editores não revisam um texto, mas sim criam clareza.

A escolha para cada palavra e sentença é vital para a ordem do trabalho, tirando-o ou acrescentando veracidade e intensidade, cujo peso pode ser colocado no objeto ou citação mais simples e ordinário, como o papel do anel no conto “*Charlemagne and the magic ring*”, escrito por Lawton B. Evans, que tomou para si o papel de protagonista, mesmo sendo um objeto inanimado.

O significado deste objeto nasce a partir de um movimento expressivo da imagem pelo autor, em um universo ilusório e simbólico transmitido através da abstração de um valor, como no caso do anel, mágico.

Calvino trata esta construção de imagem como um conceito de visibilidade da obra, onde diferente dos de descrever, valorizar ou validar uma obra, a visibilidade está voltada a construção do imaginário subjetivo, onde o espectador ao ver diretamente para a obra, ele não a enxerga como algo físico, mas passa a ser significativo, até que ele forma suas próprias analogias e confrontamentos reorganizando o conceito da obra.

A metáfora da imagem passa a ilustrar a passagem da informação em redes que enlaça fatos, saberes e sistemas, fazendo do texto um espaço de diálogo entre visões divergentes. Em seu ensaio sobre multiplicidade, Calvino faz uma apologia a esta grande rede de novas e

conexões pessoais, chamando o mundo como “sistema de sistemas” em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por eles. Neste processo, ele engloba as citações anteriores, dando-lhes uma mobilidade e potencialidade narrativa, ressaltando que o conhecimento como multiplicidade é um fio que ata as obras maiores.

Neste momento, a imagem do cristal novamente pode ser apresentada, cuja refração uniforme e estruturada se transforma na chama que ilustra a inconstância da incessante agitação da reflexão sobre os conceitos da arte.



Figura 3. *Der Tod und die Frau*, Egon Schiele, 1915.

O cristal, no entanto, antes de transformar-se no estágio de perfeição e beleza que irá refletir a selvageria do fogo, ele antes é consumido pelo mesmo. O que dá a forma e o brilho

ao cristal é a mão do homem, que o retira da escuridão da boca da terra, o recorta, mutila e distorce sua forma original, tornando-o enfim, belo.

Eu também lapido os corpos, os recorto, torço, uno e desmonto, até que eles se tornem os fragmentos da beleza que tinham, tornando-os peças únicas e valiosas de novas belezas igualmente construídas pela mão, como fragmentos inertes.

Neste momento da pesquisa, posso chama-los *Fragments*, pois neste momento não são Corpos, mas somente modelos anatômicos dilacerados, cortados e partidos na composição, são fragmentos de ideias, pensares, gestos, traços e desejos, todos eles ao mesmo tempo torcidos em um nada, e a um todo.

Durante a formação deste traço, encontrado vezes incerto, outras vezes firme e exato, pude resgatar da memória as musas mirins do artista austríaco Egon Schiele, especialmente na obra *Der Tod und die Fra*, datada de 1915.

Sinto prazer em ver o aspecto calcado e podre da tinta ocre, as expressões retorcidas, encontradas não somente nesta obra, mas nos demais trabalhos de Schiele, marcado de um traço rápido e confuso, trêmulo como um ruído, angustiado que explorava de forma obsessiva o corpo e sua nudez crua, seus ossos, curvas e impulsos libidinosos, designando o corpo como expressão de uma mensagem que os lábios não falam.

Estas palavras expressas e expressadas são usadas por Jennifer Poon, cujas linhas têm como uma das inspirações, Schiele. Seu grotesco colorido fala sobre o “corpo como um motor para discussão das emoções humanas, a morte e o fim. (...) Eu quero trazer esses sentimentos para a superfície e criar conexão entre o trabalho e o espectador, levando o espectador de volta ao ponto de introspeção” (OLIVIER, 2012).

O lapidar de corpos nervosos também pode ser visto em *A Zed & Two Noughts*, filme escrito e dirigido por Peter Greenaway, em 1985. Em uma rápida sinopse, dois gêmeos siameses curiosamente separados pela medicina têm suas mulheres mortas em um acidente de

carro, onde a única sobrevivente apresentou uma perna invalidada, de forma que teve de ser amputada.

Este amputar, cortar, separar, levou a uma estabilidade física dos personagens em um ideal contorcido, onde os gêmeos, ao início da trama se encontram fisicamente diferentes, tornassem a se unir em roupas costuradas, ações espelhadas e pensares semelhantes, enquanto a mulher buscou a simetria em seu corpo, retirando a perna que lhe restara, encontrando em sua perfeição sua própria deficiência.



Figura 4. – *Tied together*, Jennifer Poon, 2010.

Greenaway ainda brinca no filme com outras palavras, tratando de obsessões, loucuras, belezas grotescas, e em especial, a morte. Não digo morte somente como a perda das funções do corpo e a consciência, mas também o desgaste, e novamente, a fragmentação deste corpo.

Tendo como início uma maçã mordida, Greenaway reflete sobre os personagens como a decomposição se inicia de dentro para fora, levando uma mudança de caráter que finda na morte. A decomposição de pensamentos, das regras, do social, do pensar, daquilo que é justo.

Para seguir a construção do trabalho, pontuarei o remanejamento de corpos por outros artistas, buscando traços da angustia, do sexual, o grotesco, o belo, a separação e o reunir em massas de corpos e filamentos.

Antes disso, escrevo aqui recortes de palavras encontradas no livro *Aisthesis: estética, educação e comunidades*, de Maria Beatriz de Medeiros, em 2005. Estes recortes surgem como um agrupamento de percepções de sentidos pessoais que recolhi durante a leitura, para assim compreender melhor o próprio trabalho. Na realidade, todo o discurso que aqui será proposto, é uma apresentação do pensar sobre a obra. Desta forma, seguem os recortes: sentido, sensível, contaminar, sensibilizar, desintegrar, pedaço, gestualidade, pulsar, grotesco, e prazer.

As reflexões sobre os desenhos e conjunto de estudos foram uma necessidade quase tão pessoal como o respirar, visto que ainda perdurava certa penumbra que cobre o desenvolvimento de meus conceitos e formas. No entanto, assim como a autora comenta, se não houvesse penumbra, nos calaríamos.

A necessidade do conhecer meu objeto de estudo de forma íntima se tornou perigosamente viciante, como Medeiros comenta que quando se “questiona, ronda, tateia, ela não busca soluções. Não há nada fixo, estável, seguro a atingir. O que, de fato, buscamos é

não desvendar, mas entrever, roçar, tocar, para que, deixando-a velada, a arte possa continuar a intrigar”.

Segundo a autora, o explicar demais é violentar. Esta busca pela excessiva informação, estabilidade, o vício na categorização da obra, desejando ardentemente em compreendê-la, acaba por desmembrá-la durante sua exploração, perdendo a potência poética.

Mas como compreender uma obra, sem dilatá-la de forma a rompê-la? Como explorá-la, sem que ela acabe por si mesma se perder? Como desejar que a obra respirasse, se o desejo recorrente é lhe tirar o ar? Talvez o necessário fosse, primeiramente, salientar a ideia da autora, onde a própria arte é uma contradição: arte não pode ser dita.

O dizer e escrever sobre a arte é uma impossibilidade, visto que assim como as minhas, nenhuma reflexão sobre a arte tende a ser universalmente conclusiva, estando sempre aberta a mudanças, movimentos, digressões e contradições. Exatamente por existir o procurar, o indagar, é que se é permitido o continuar. A artista ainda pontua: agravar o problema interessa.

Que então agravemos nossos problemas, pois onde existir desconhecimento, acontecerá o inédito. Prigogine cita o ser vivo, cuja vida só é possível devido a ritmos. Estes ritmos, segundo ele, estão “longe do equilíbrio”. Existe na gestualidade do corpo uma ação de forte complexidade, não-unicidade, múltiplas forças, múltiplos aspectos, tudo em inter-relação e em movimento. Tempo.

Quando eu construo corpos, eles estão estáticos. Os corpos não se movem como em uma performace, agindo nos músculos de um artista, ou mesmo em uma animação, conjunto de instantes que ao correrem em certa velocidade dão a ilusão de movimento. Meu interesse é falar de gesto, ritmo e tempo em corpos estáticos.



Figura 5. – *But Dad!* , Joel-Peter Witkin, 2006.

Joel-Peter Witkin, fotógrafo americano, nascido em 1939, cria este tempo em um corpo que não vive mais na função dele, além da relação de putrefação. O que observei em Witkin foi a construção de corpos em universos paralelos que assumiram seus próprios papéis sociais. Eles carregam toda uma intensidade e virtuosidade de um tempo surrealista ideológico, cujas personagens são protagonistas de cenas reestruturadas que existem somente naquele espaço.

Neste espaço, elas irão esbanjar beleza e horror, causando prazer ou desprazer ao espectador, de forma que ele possa se perguntar se o que vê é de fato real, pois pode sentir o movimento das imagens, como em *But Dad!* (2006), cuja construção sobreposta dos personagens são carregados de uma força nas linhas de forma que o cair da mulher nua é

quase um movimento natural e belo, se ela não estivesse a ser segurada pelo personagem central.

Em outro momento, a aliança entre prazer e dor, belo e grotesco, também pode ser observado especialmente na obra de Salvador Dalí, *Construção Mole com Feijões Cozidos*, cuja única face da composição se encontra em êxtase, enquanto os músculos tensos de seu pescoço e seus braços transformam-se em corpos que se torcem e apodrecem.

Medeiros cita que a arte busca não é mais o belo. O trabalho, para seguir, deverá sofrer catástrofes, sendo destruído, para que haja “a reconstrução ou a interminável desconstrução”. Para melhor trabalhar a obra, deverei desconstruí-la, e não aprofundá-la, pois “o conhecer esvazia o poder impacto dessas obras”.



Figura 6. – *Construção Mole com feijões cozidos*, Salvador Dalí, 1936

Durante o livro *Aisthesis*, é montada, a partir de desconstruções, uma citação construída, e não gerada, mas que possui caráter próprio. Esta é a que nomina a arte como “aquilo que alguém designa como tal – que os outros assim aceitam, ou não, que dá prazer, ou desprazeres, universalmente”, onde este universal, segundo Kant, se refere a um sentimento grandioso que leva a um estado de contemplação, tomando todas as funções e sentidos do corpo, de forma que a obra se torna unicamente pessoal e íntima.

As formações surrealistas das deformidades criadas por Hans Bellmer possuem tal universalidade que busco. O artista cria segmentos fragmentados de corpos femininos em variáveis posições passivas, ou seja, que podem ser manipuladas livremente quando esculturas.

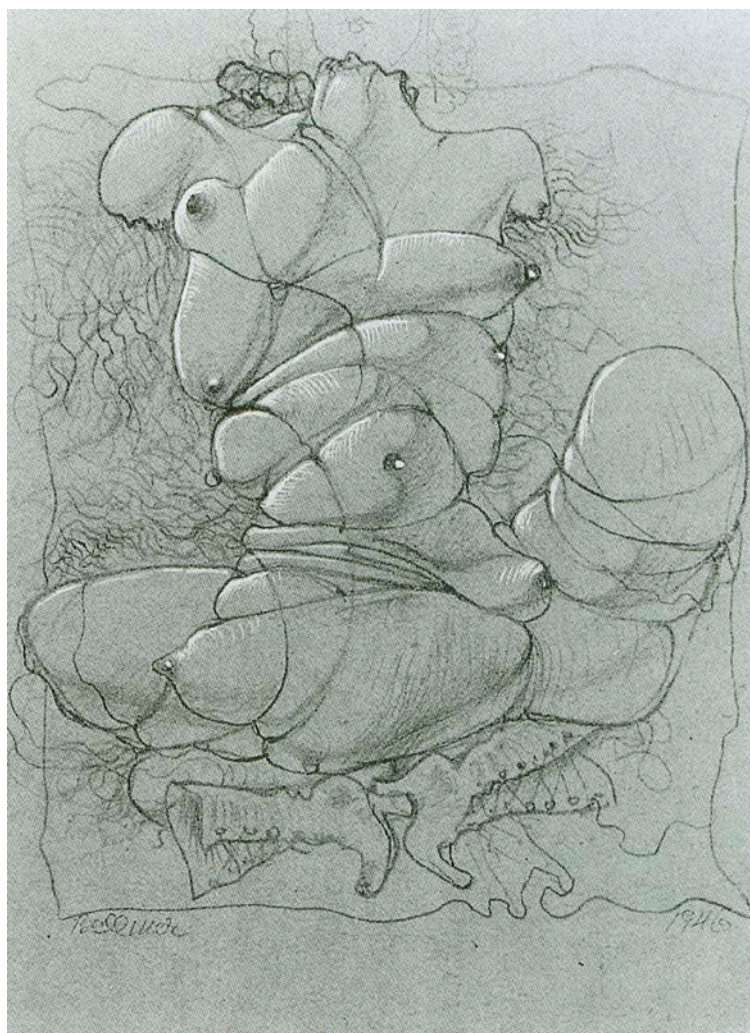


Figura 7. - *Sem título*, Hans Bellmer, 1946.

Mesmo em seus desenhos e fotografias, as composições incertas e grotescas com forte caráter sexual, narram diversos discursos. A estranheza dos corpos traz a tona àquilo em que somos igualmente passivos psicologicamente e fisicamente, assimilando-os com nossas próprias deformações de caráter.

A *aisthesis* descrita no livro, assim como o objeto de estética estudado, envolve todo o corpo, e todos os seus gestos, deformidades, conceitos e ainda, possibilidades. Ele está relacionado “ao sentir, ao sensível, ao gosto e ao que é experimentado. Também o penetrar, aí vagar (*érrer*), sentir vivo do ar ou o ardor, escutar, farejar (*falire*), aderir a uma comunhão carnal com todas as zoras erógenas do sensível”. (DUFRENNE, 1976)

Este experimentar que desejei ter, deixando o âmbito tão racional e industrial que estava a ser aprisionada, acabou-me por me levar a aprofundar o caráter sensível e o sentimento, mobilizando todo o corpo, pois, afinal, “temos que admitir que o horror também toca os sentidos, assim como a imperfeição e a feiura. A arte contemporânea muito tem nos falados de horror. Não sendo mimeses, ela não deixa de ser retrato do mundo” (MEDEIROS, 2005).

Eu não desejei, porém, apontar um óbvio, mas é possível que em um trabalho este seja uma característica sobressalente. Pretendi durante o estudo manifestar o movimento, sentimento, reflexões e talvez êxtases ou horrores, porém também não me prendo, como tanto volto a seguir, a um conceito fechado. Medeiros comenta que “Nem toda arte atinge nem toda arte é prazer ou desprazer. A maioria das obras causa indiferença. Alguma coisa causa prazer ou desprazer para alguns.”

Em uma obra onde as significações são incertas, e a indeterminação é desejada, a arte se torna veículo de comunicação não linguística para manifestar este grito de inconformidade, ou também, como a “des-ordem”. Mesmo que eu não conhecia ainda intimamente minha forma de trabalho, somente a intenção do criar já estava “preche de mensagem”, pois possui

forma, funcionamento, gesto e sentimento. Talvez ainda, aos olhos de um espectador, ela já possua som e movimento, mesmo sendo estática. A arte conversa.

Medeiros comenta que operações formantes e deformantes cometem violência ao mundo. Falo então de violência? Meus corpos desconjuntados, derretidos e torcidos falam mais sobre violência, ou sobre uma beleza horrenda que possui uma estética confortável a alguns olhos, mesmo sendo terrivelmente longe do real. Talvez porque seja humano, ou lembre humano. Ou se distorcia de um quase humano, a ponto de possuir um membro reconhecido, o que leva a associações pessoais.

Retomando o artista já citado Joel-Peter Witkin, a meu ver, ele não visa exclusivamente a beleza ou a contemplação de suas obras, mas também que ela faça aquele que a vê se incomodar, tocar, contorna-la, penetrá-la, cheirá-la, ouvir, questionar, provocar, devorar, devido a este caráter quase humano.

Procuro em meus trabalhos esta linguagem da des-ordem do grito, cuja inquietude perdura permanentemente presente. Mas somente este grito não diz nada. O gesto é usado para dar significação pessoal e parcial, quase como um rumor de seu real significado, se este existir. Deixar a obra com uma sombra é mais interessante do que criar uma significação fundamental para que ela respire. A obra vive a partir do gesto, e diante do focar deste gesto, ela diz o que quer, mesmo contra minha vontade. Eu bem posso lhe dar um nome, fechar o modelo estético como uma figura quase andrógena, cujo sexo está fora ou pendente no corpo, porém o real significado virá de fora.

É até mesmo engraçado imaginar que este momento, segundo o *Manual de normatização da diplomação do departamento de Artes Visuais*, seja nomeado de Corpo do texto. Até este momento, eu não possuía corpos, mas sim fragmentos de ideias e membros. A partir dos estudos, que foram dadas as formas, e até mesmo as não-formas, que mesmo pelo o que seu nome diz, nada possui de semelhança ao fragmento original.

2. DESENVOLVIMENTO

Para escrever sobre a metodologia do estudo, cito primeiramente Andre Brink, autor do livro *Desire and Avoidand in Art*, tomando proveito - no sentido mais cru e desonesto da palavra- de uma interessante colocação citada no livro: reconstrução psicobiológica.

Construção semelhante é encontrada no estudo de Ernest Lawrence Rossi, *A nova neurociência da psicoterapia, hipnose terapêutica e reabilitação, um diálogo criativo com nossos genes*, onde: manifestações de excitação psicobiológica profunda que evoca o ciclo expressão gênica/plasticidade cerebral, para re-enquadrar e reconstruir a consciência e o comportamento de forma adaptativa e criativa.

Comecemos agora pela palavra “reconstrução”, colocado no dicionário como “ato ou efeito de reconstruir”, ou seja, “construir novamente”. O psicobiológico, ou melhor, psicobiologia, é por si a ciência que se dedica a pesquisar de forma experimental a base biológica dos processos mentais, desta forma, abraçando, por sua definição, a psicologia, fisiologia e biologia. A pesquisa biopsicológica, inversamente escrita, é a pesquisa estruturada nos processos biológicos, ou seja, do sistema nervoso, circulatório, endócrino, ou também sobre o comportamento, cognição, memória, emoção, sensação e a percepção em humanos e algo chamado “não-humanos”. Achei particularmente esta colocação de “não-humanos”, pois ao ver meu trabalho (Figura 8) imagino se não seriam exatamente isso. Porém, colocar algo como “não-humano” exige que o ser apresente um conjunto mínimo de desumanidades para que seja impossível classifica-lo como tal. Mas o que acontece quando meus corpos possuem características humanas? O que de fato os tornariam “não-humanos”?



Figura 8. *Sem título*, Clarisse Teresa, 2013

Retomando Rossi, ele cita uma “plasticidade cerebral”. Assumo neste momento um olhar puramente pictórico, colocando este “plasticidade cerebral” como as formações imagéticas racionalizadas de um artista, e este re-enquadrar como um termo ligado ao enquadramento de uma imagem, ou seja, retomando desta maneira, posso dizer que a excitação das “psicobiocidades” tanto do homem, como do não-homem, evocam um ciclo de expressão plástica que re-enquadra e reconstrói a consciência e o comportamento de forma adaptativa e criativa.

Esta chamada “forma adaptativa e criativa” não é tratada, ao menos não por definição pessoal, de uma maneira simplista. Esta adaptação está estritamente ligada à forma de criar, ou melhor, ao corpo que é criado, a partir deste ser que engloba a psicobiologia em seu termo bruto, ou seja, experimentações – neste caso artísticos – dos recursos biológicos. Os corpos se

retorcem em formas e não-formas, em humano e não-humano, entre um nascer, morrer, crescer e ressurgir em um ciclo – retomando Rossi – eterno e infinito, onde o corpo se engole e regurgita ao mesmo tempo, existindo “monstro dentro de outro monstro, dentro de outro monstro, dentro de outro monstro...” (JEHA) e ao fim, dentro dele mesmo.

Para dar início à formalização dos fragmentos, seria impossível tratar os corpos como somente corpos. De fragmentos, ideias, eles se tornaram corpos físicos, rijos, assumindo suas próprias características, de forma que seria necessário explica-los de forma categórica.

1.0. Corpo parasita

Este aspecto predatório e parasitário que afeta também o processo criativo do desenvolvimento, pode ser estudado a partir das imagens grotescas por excelência no livro “A asa esquerda do anjo”, em especial a cena de parto, uma verdadeira criação literária e artística onde o artista assume este verme dentro de si e o expõe em toda a sua real beleza e pequenez tão valorizada aos outros, mas que entre quatro paredes em uma sala de hospital, ao momento de luz, é coberto pela mucosa de seu genitor.

No livro “A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft”, Maria Osana de Medeiros Costa comenta que no livro “A asa esquerda do anjo” a simbologia “fálica do verme, sua relação com o pênis, é uma expressão do desejo inconsciente esboçado grotescamente. O verme-falo, corpo grotesco que procura sair do ventre de Guísela é um significante do complexo de castração, e sua saída pela boca assinala sua estreita correlação com a ordem cultural”. Durante a narrativa, é descrito que a personagem sofre “habitada por um verme imenso que a devora por dentro, e à noite rasteja até sua garganta. (...) quando me angustio, enovela-se no meu estômago, sobe pelo esôfago, deixa minha garganta escalavrada pelo roçar do seu couro áspero.(...) essa coisa doente.”

Esta monstruosidade criada dentro dela mesma, que depende e independe dela, ou seja, “é todo esse conjunto de seres de natureza híbrida e ambíguas caracterizações que se recusam a fazer parte da ordem classificatória das coisas”, ou ainda, segundo Jeha, “formas variáveis de um caleidoscópio”.

Em uma poesia de Mario Quitana, ele cita que o belo, o feio, o bom, o mal, a dor e o prazer são no final simples formas. Estas formas de corpos incertos são parasitas e transitórios, ou mais erroneamente correto como “parasitário”. Ao mesmo tempo em que um corpo é um parasita no outro, ou seja, depende dele para sobreviver, ele é transitório, por não realmente necessitar deste outro corpo, pois ele o pertence e faz parte dele.

1.1. Corpo incompleto

Esta incompletude, esta fragmentação, coligação, reunião e desunião de tecidos, peles e carnes toscas é “monstruoso porque é incompleto e é monstruoso porque é infinito. (...) o corpo semântico dos arrolamentos é tão infinito e monstruoso quanto sua natureza e peculiaridade. (...) para a incompletude, a omissão involuntária ou voluntária é condição fundamental.” Contudo, abraçar esse arranjo desarranjado de corpos, é válido utilizar as palavras de Saúl Sosnowki ao citar o aspecto literário de Borges, como “uma desordem maior que a que podemos vislumbrar.” Seriam estes corpos criadores de um empecilho para o seu vislumbre como forma, não como aspecto de belo ou feio, mas como constituição de ser corpo?

Esta observação foi para o livro dos seres imaginários, de Borges, publicado em 1974, que possui seus prólogos, prefácios e notas de pé de página, normalmente usados como auxiliares na leitura, informações falsas ou controversas, assim, mais perturbando o leitor do que de fato o guiando. Assim, esta desconstruindo do corpo, da forma, cria perda, desordena as formas familiares ao olho normativo, e reclassifica ironicamente o universo de

categorias, gêneros e espécies, sendo os corpos fragmentados existentes e independentes em seu próprio espaço.

1.2. Corpo deformado.

Falo de corpos deformados, ou melhor, de corpos de-forma-dores, formas que sofrem e causam dor. Quando colocado como corpo “de-forma-do”, este “do” poderia ser “do resto”, pois o “do” é a sílaba restante da palavra fragmentada, ou mesmo “do todo”, pois o corpo é uma forma inteira, só que fragmentada. Meus corpos podem ser somente uma identidade monstruosa onde seus outros membros e cabeças o pertencem, assim como todos os sexos ali ilustrados o pertencem, ou ele, o corpo central, normalmente o em foco no desenho, é vítima dos corpos demais. Em outro momento, todos os corpos podem sofrer da mesma dor ou gozar do mesmo prazer, neste retorcer de massas unidas não pelos sexos, mas entre as peles, veias e nervos.

1.3. Corpo fisiológico

Como trato dos fatores biológicos do corpo, seria interessante assumi-los, em base no grotesco, como fatores também fisiológicos. Coloco aqui fisiológico, não por ser *physis* a definição do grego para função, e logos para estudo, mas sim pelo entendimento de “necessidades fisiológicas”, ou seja, tudo aquilo que o humano e não-humano necessita para viver, como respiração, circulação, reprodução, regulação hormonal, digestão, coagulação sanguínea, entre outros. O chamar “necessidade fisiológica” pessoalmente me leva o olhar para questões de defecação e similares. Pensando estas necessidades, torno a estudar meus corpos, pensando neles como necessitados de tais simplicidades, assim como o prazer, como as bonecas de Bellmer. Entre passivas e torturadas, aquelas que possuem olhos de vidro

possuem o olhar fixo no espectador, de forma que “the doll is indestructible and desire is never satisfied. In answer (que a boneca faz ao espectador) to “What do you want?”, Bellmer can only answer “More.” (ARGYLE, 2004)

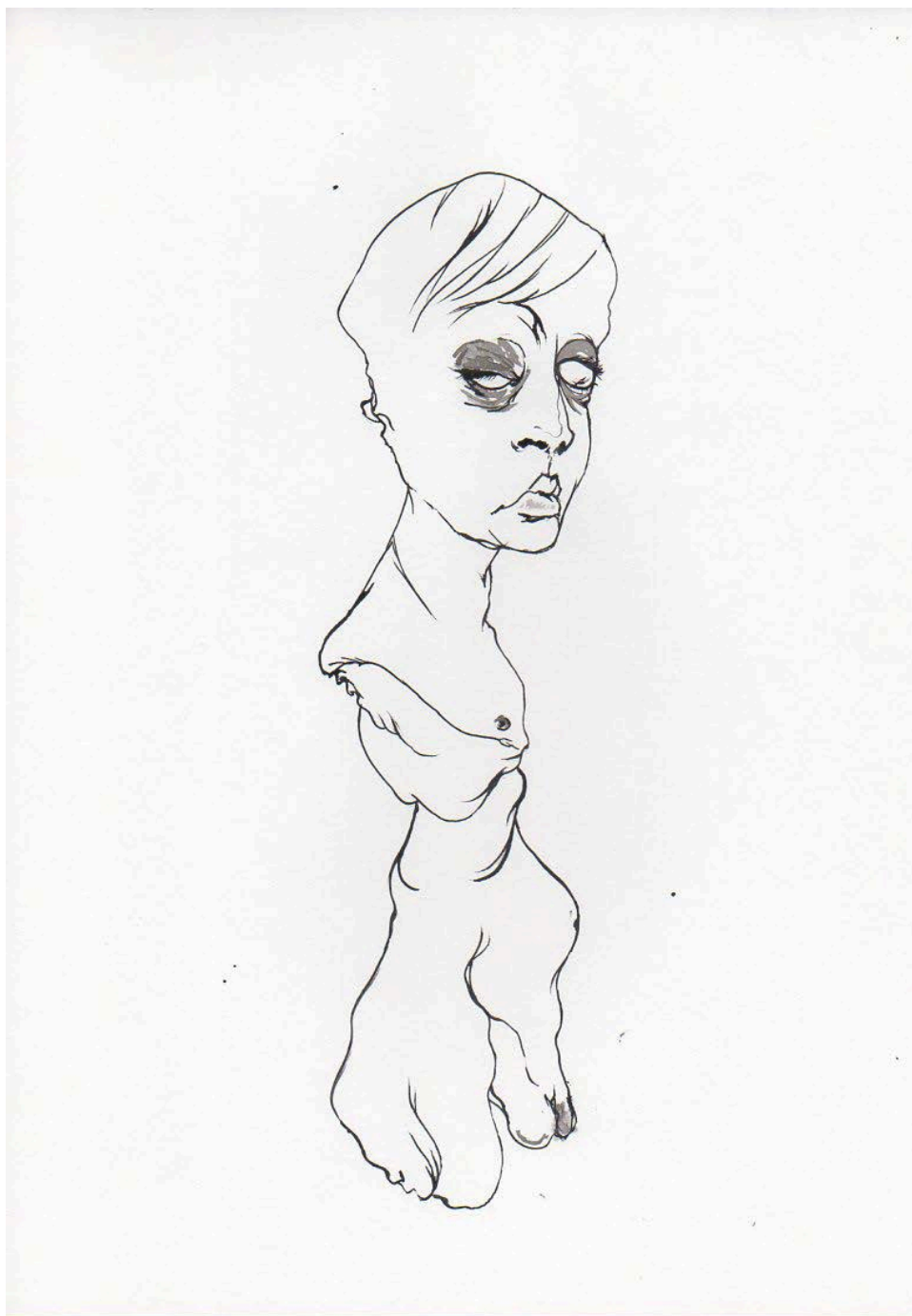


Figura 9. Sem título, Clarisse Teresa, 2013

Os corpos com gêneros múltiplos, incertos ou híbridos podem se relacionar segundo a concepção de Juliet Mitchell quanto a distinção sexual, onde:

Desejo não envolve a simbolização que vem através da ausência do falo (ou útero), que envolve serialidade. Como (...) meninas e meninos são "equiláterais", em outras palavras, eles não são definidos por aquilo que está faltando. Meninas e meninos exploram o que está lá, não o que não está. ¹ (tradução pessoal).

Na construção estética dos corpos, posso tomar como base anatômica um corpo normativo, no sentido de possuir uma simetria que lhe dará dois braços, duas pernas, dois olhos, entre outras características, e a partir deste estudo, meu próximo movimento é pensar o que este corpo poderia possuir à mais, dando-lhe um caráter de deformidade-luxo.

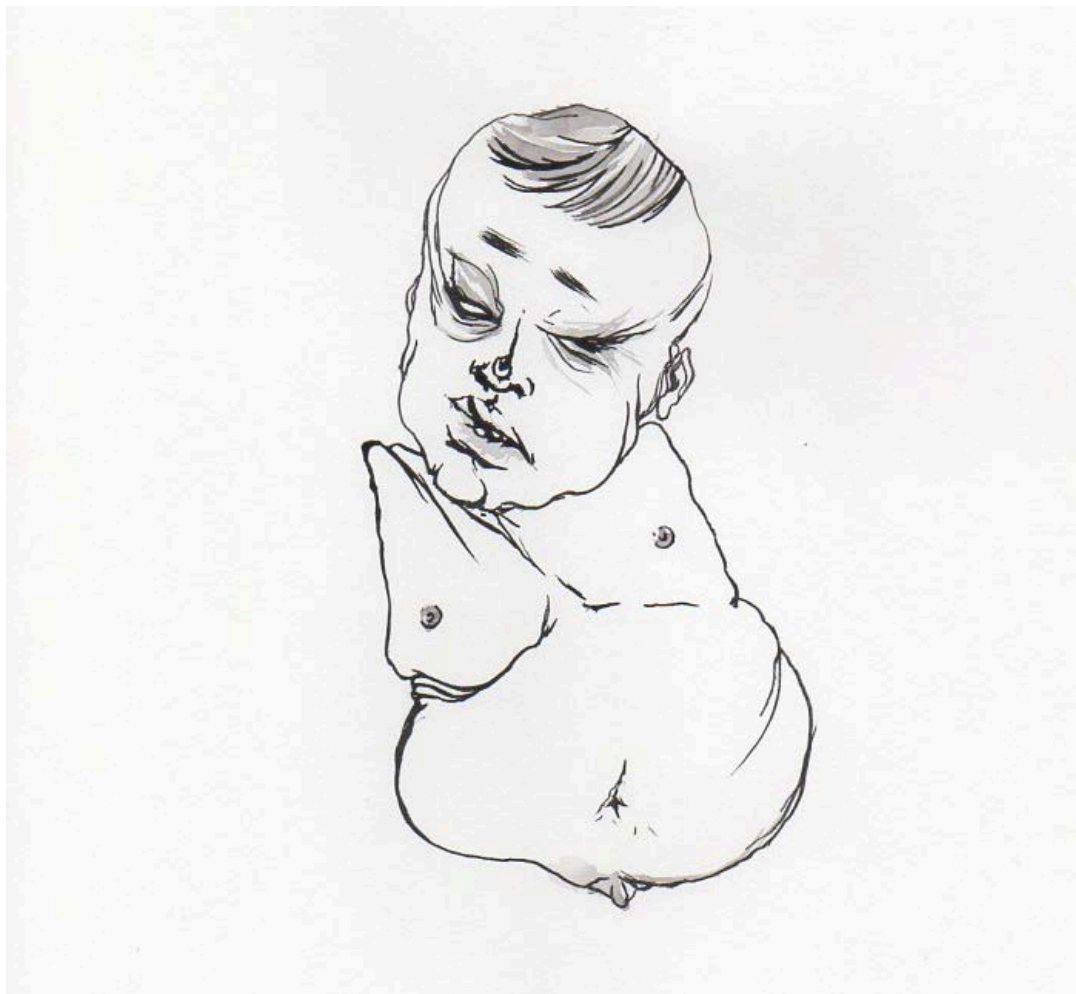


Figura 10. Sem título, Clarisse Teresa, 2013

Este corpo pode sofrer com o peso de mais corpos sobre si, como uma experiência nazista que fadará à morte, ou será uma forma de vida gloriosa mais desenvolvida que as demais, pois agora possui mais do que as outras, o que normalmente para nossa cultura, é um valor significante.

Este corpo também pode sofrer uma perda de membros, órgãos, peles e ossos, ou mesmo uma transmutação dos mesmos para outras formas. Alguns destes corpos possuem as bocas abertas em gritos mudos, mas em sua maioria, eles estão em uma situação onde seus lábios estão ou tortos, mostrando uma série de dentes tortos, ou fechados, mudos. Os olhos, em especial, recebem um tratamento de violência, cobrindo-os com camadas de peles ou justapostos com outros membros. Nenhum dos corpos exala um sentimento certo como tristeza, felicidade, gozo ou desgosto, podendo estar simplesmente passivo quanto sua situação de fragmento, ou apenas tais expressões também estejam distribuídas nas demais cabeças, ou somente na interpretação do próprio expectador, o que na realidade, é a verdadeira intenção.

1.4. Corpo de Carne

A palavra “carne” se originou do latim “caro”, possuindo conotação acusativa e vulgar. No estudo da etimologia, é interessante a observação que a palavra “carne” não mudou seu significado em torno de 1800 anos, pois este mesmo latim também lhe dava uma função de denominar como “parte muscular do corpo”, ou como “parte material do homem”, de forma por assim dizer, pecaminosa.

¹ “desire does not involve the symbolisation that comes through the absence of the phallus (or womb); it involves seriality. (...) girls and boys are ‘equilateral’, in other words, they are not defined by what is missing. Girls and boys explore what is there, not what is not.”



Figura 11. *Reindeer Slope*, Victoria Reynolds, 2008-10

Este mesmo “caro” também pode ser encontrado, segundo a etimologia popular, já que não existem consensos quanto sua veracidade, na palavra “cadáver”, escrita como “caro data vermibus”, ou seja, “carne dada aos vermes”. Esta inscrição era supostamente gravada em túmulos, o que poderia ter dado origem à palavra “cadáver”. Mesmo não havendo um acordo oficial quanto sua origem, é válida a utilização deste “caro data vermibus”, pois falamos aqui não somente de vermes, decomposição, descolamento da pele, mas também de carne.

A carne que torna os corpos realmente corpos, onde os músculos são recriados, retorcidos ou esquecidos, formando blocos de carne. Uma artista que utiliza a carne visualmente crua, sem sua cobertura de tecidos e ossos seria a americana Victoria Reynolds. A artista cria ao mesmo tempo belas e horrendas carnes de variados tipos. As composições se

músculo bovino recriam o movimento de ondas na tela do quadro ornada por molduras barrocas ou do estilo rococó, que concede à obra um ar sinuoso de sensualidade e bestialidade, pois o “consumir da carne” tende a ser tanto alimentício quanto carnal.

A carne crua de Reynolds desconstrói a ideia da preparação da carne para o seu consumo. Os pedaços de carne se tornam massas biológicas, tomando formas irregulares cintilantes de composições quase geométricas como as faces de um cristal, possuindo detalhes viscerais. Estas contorções expressivas apontam para uma intenção de criar, segundo a própria autora, “retratos”, cujo ponto colocado como “nuclear”, é o exagero e a violência da própria imagem. Desta mesma maneira, eu busco executar este corpo como cru em seu sentido mais puro, nu, exposto ao olhar daquele que irá ou não julgá-lo como tal, sua essência de massas que se aglomeram e se perdem em fios incertos.

Este objetivo é atingido através dos “momentos” no desenho. Momentos, pois o olhar vaga e desliza, se prende e é saqueado, torto, como nas peças de Reynolds, onde um olhar mais próximo é convidativo, talvez, para quem estiver interessado em também dissecar este corpo dissecado.

Em entrevista com Noche Kandora da revista Lust, a artista discorre:

"Viver na carne é ótimo, embora podemos menosprezar que, graças ao Paulo bíblico, que foi, provavelmente, gay em uma sociedade radicalmente homofóbica. (...) A carne muitas vezes é referida como "a carne é fraca." Nas minhas pinturas, a beleza da carne é mostrado, e os quadros são ornamentados para enfatizar o conteúdo não-puritano. As pessoas chamam os quadros "over the top" ou excessivos. Elas são muitas vezes pintadas para combinar com a carne. Ao ver as pinturas, alguns dizem que têm um reflexo de vômito ao pensar, e ao mesmo tempo, eles são lindos. " ² (tradução pessoal)

Outro ponto sobre a carne que Reynolds utiliza seria o de Gilles Deleuze, em *The logic of sensation*. Ele comenta que a Carne não é tecido morto, pois ela retém todo o sofrimento e o assume na cor da carne crua, manifestando tanto dor quanto cor. Deleuze ainda diz que a carne é o elo que une o homem à besta, onde ele se depara com um sentimento de horror e

compaixão. O próprio artista também se depara neste estado, onde Deleuze compara com um açougueiro em uma igreja, com a carne como uma vítima crucificada. Desta forma, a carne somente é um artigo de sacrifício religioso, pois está em um local religioso, na tela do quadro, pois fora dele, é somente carne.

Alisson Sommers é outra artista Americana que tem uso recorrente de carne em seu trabalho, porém neste momento ele parte de um conjunto de vegetação e animais de pequenos e grandes portes, influência de sua infância cercada de animais de estimação. Este contato ajudou a artista a vincular suas experiências a suas criações, dando-lhes características humanoides.

O que abraço no trabalho de Sommers é o que ela chama de “intencionalmente vago tanto conceitual quanto moral”, de forma que a estrutura narrativa da obra não está clara, tornando o ato de olhar a obra uma observação, motivando a ambiguidade. A escolha do guache para muitos dos trabalhos é descrita por ela como tendo a intenção de lhe dar uma sensação de beleza, maciez e é, em suas palavras, “é delicioso para mim”.



Figura 12. *Sola Dosis Facit Venenum*, Alisson Sommers, 2009

1.5. Corpo de pele

Sob a Carne, parece a camada subcutânea, pele que recobre os seres vertebrados. Nos mamíferos, a pele é considerada o maior órgão do corpo humano formado por múltiplas camadas de tecidos que guardam e envolvem músculos, ossos, ligamentos e órgãos internos. O que me interessa aqui, na realidade, é pontuar que a pele é a mediadora entre nós e o meio ambiente, sendo a primeira forma de proteção de fatores externos. Coloco aqui uma reflexão sobre então o excesso ou a falta absurda de pele nos corpos dos desenhos da série. Que tipo de proteção eles possuem? Aqueles que carregam pedaços grandes de peles são metáforas de camadas que o homem pode criar para ter como defesa pessoal contra aquilo que teme, ou somente os corpos são naturalmente pesados e repletos de pele. Os que perdem seus pedaços são mais frágeis, ou isso foi um resultado de uma dilaceração, como quando se corta a pele uma rebarba ressalta até que o sangue coagule e se forme a casca escura.

A artista Rosa Verloop possui um interessante diálogo com a pele, representando-a na transparência de meias de nylon. Com este material que carrega o gênero feminino, ela molda, une, aperta e torce agrupamentos que formam camadas de peles, que acabam por se tornarem corpos incertos, ou como ela diz, corpos que estão “entre a vida e a morte”.

A simplicidade do material deixa fluir certo ar de delicadeza e efemeridade no sentido de ser desprendido do tempo e do espaço onde a obra se encontra, como figuras que se encontram em um estado de mente vago, adormecido, ou em seus corpos mais retorcidos, um visual quase cadavérico. Estes corpos normalmente têm suas peles atravessadas por alfinetes, coloridas ou escondidas entre as camadas, de forma que aquilo que é inserido neles, agredindo-os, furando o tecido, é também aquilo que os sustenta. O nylon é um artigo feminino que é usado para cobrir a pele, protege-la, ou mesmo esconder imperfeições da mesma, e é ela que forma os corpos, não os escondendo, mas exibindo-os em sua carnalidade.



Figura 13. Nylon child, Rosa Verloop, 2009.

1.6. Corpo quando processo

O corpo, independente de quando verme, carne, pele ou qualquer que seja sua qualidade, defeito ou abnormidade, ele possui um núcleo, e principalmente, um processo. Este processo, agora artístico, é dependente da base e de uma série ritualística de ações. Sobre o papel aquarelável, é iniciado um desenho. Este desenho é a primeira etapa do processo, pois nele o olhar está totalmente fixo no modelo ou estudo anatômico que será desenhado.

Em aulas de nu artístico, ou qualquer outra prática pictórica, é comum se alternar o olhar entre o modelo e a obra, para assim se ter um resultado mais próximo do desejado, mesmo que o artista possua uma vontade que não poderá ser recriada perfeitamente segundo um imaginar fantástico. O processo que é aqui colocado, é focado no modelo, pois como tratamos de formas orgânicas que possuem linhas e rugas, o olhar está fixo em tais detalhes, traçando-os no papel em um esboço que não carrega totalmente o caráter de esboço, pois ele carrega consigo a expressividade do olhar.

O olhar desenha, e a mão acompanha. Os olhos irão seguir os contornos da face e dos membros, até que o olhar se volte para o que foi traçado no papel, e neste momento, a formação grotesca já retalhada por natureza poderá sofrer mais um ataque, agora pelo olhar crítico pessoal, ajustando-o no papel. Como o foco não está no papel, corre-se o risco dele fugir durante o processo, o que depois força um rasgar da folha, para um melhor enquadramento.

Em outro momento do processo, agora a ter o olhar entre o modelo e o papel, como prática comum, com a utilização do nanquim, ou mesmo aquarela, será retraçado cada linha antes feita. Por natureza de a linha ter sido criada de maneira rápida e expressiva, a linha carregada que será colocada por cima apagará parte de sua história, recriando-a, dando-lhe

uma nova expressividade. O esboço por natureza rápido pode ser substituído por uma linha mais grossa e lenta, ou ágil e fina.



Figura 14. Sem título, Clarisse Teresa, 2013

A linha depende tanto da quantidade de tinta, assim como a formação e quantidade de cerdas do pincel. Se uma cerda é longa e extrafina, se embebida, ela irá deixar uma bolha de tinta no local onde foi pousada, e perder rapidamente ao longo do traçado. Se a cerda for de tamanho médio e fino, seu traço se manterá o mesmo, se a força exercida for constante. Durante os desenhos, tanto uma forma mais expressiva, de pinceladas rápidas e secas, como as extrafinas e gráficas foram utilizadas em corpos diferentes, ou no mesmo, intercalando os pincéis.

Durante este processo, mesmo que seja buscado um caráter mais grotesco e cru do corpo, este mesmo pode ter uma relação conturbada com o olhar pessoal, talvez porque não se tornou o que fosse desejado, por causa do tipo de processo que sofre, ou mesmo porque sua figura não é tão hedionda. Este aspecto de monstro e criador pode ser observado nas propostas de Patricia Piccinini, artista cujas esculturas são reconhecidas por grande parte diante de sua aproximação com o que chamamos de realidade, mesmo que suas criaturas sejam inexistentes.

A partir da combinação de materiais diversos como silicone, fibra de vidro e cabelo humano, suas criações são vezes confrontantes e ao mesmo tempo estranhamente vulneráveis, mantendo-se muitas, como a artista chama, “mais belo do que grotesco, mais milagroso do que bizarro”.



Figura 15. *Leo*, Patricia Piccinini, 2005

Na matéria da Folha de S. Paulo de novembro de 2003, em matéria de Fabio Cypriano, a Folha comenta que “Quando Dr. Frankenstein criou seu monstro (...), sua reação foi rejeitar o "novo filho". Era impossível para o médico relacionar-se com um ser artificial, gerado apenas pelo uso da tecnologia. (...) Patricia Piccinini recoloca o drama do monstro: pode-se amar tais criaturas?”. Este “amar” me parece um tanto retrógrado. Parece-me mais conveniente perguntar se estes corpos são “suportados”, até mesmo para ele mesmo, tanto de maneira física quanto psicológica. Como um ser que possui pernas impotentes se sustenta como criatura? (Figura 15)

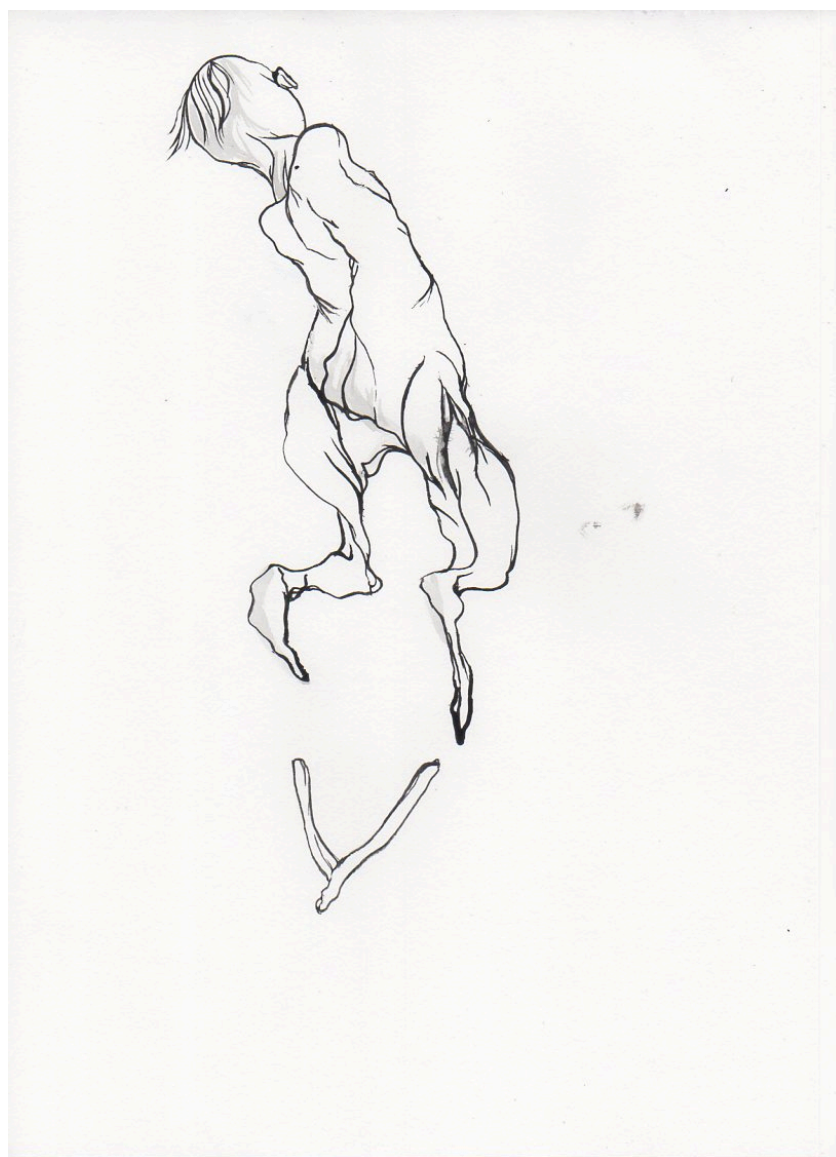


Figura 16. *Sem título*, Clarisse Teresa, 2013

A banalidade das situações que muitas vezes se encontram as criaturas de Piccinini trás a tona certa humanização das mesmas, porém, na Folha, a artista diz que não é interesse dela a humanidade de seus monstros, ou mesmo exercer um julgamento moral quanto à tecnologia dos transgênicos. O conveniente para ela é debater o que ela chama de “responsabilidade” sobre a criação.

Ela comenta que “Já lidamos com o artificial em nossos próprios corpos”, assim, seria natural abraçarmos estes corpos incertos, criados por nós mesmos, porém que como Dr. Frankenstein, jamais deu um nome digno à sua criatura, ou mesmo em na história de O Corcunda de Notredame, onde seu mentor lhe dá um nome que na realidade lhe seja um insulto, Quasimodo, ou seja, “mal formado”.

Durante a criação de tais monstros, Piccinini sofre pela frustração não pelo processo, mas pela impossibilidade de tais formações sobreviverem caso existissem, pois vezes, elas são grandes demais, ou suas estruturas não suportariam o peso. Porém, ela diz “adoro tentar criar seres que poderiam sobreviver”.

Dando um caráter tão monstruoso a um ser, se ele possui um caráter por assim dizer gentil, cordial, pode-se como no caso de Quasimodo, dar ao espectador certa compaixão. Isso ocorre nas experiências do dia a dia, onde ao encontrar um moribundo a pessoa pode ignorá-lo, mas se vê-lo, talvez, em uma rede televisiva, pode se compadecer dele e ajuda-lo. O mesmo ocorre em alguns personagens nas novelas brasileiras, principalmente aqueles que são não heteronormativos. O personagem é colocado como uma espécie de “ele é gay, mas é bonzinho, é bonito, branco, estudioso.”

Quando se é colocado ao público à nudez deste corpo deformado e estranho, talvez ele lhe dê mais angustia, não pelo seu sofrimento, mas pela assimilação onde o espectador se imagina naquela situação, e sente-se enojado. As reações, no entanto, são diversas e incalculáveis, desta forma, não lhes dou nome. Meus olhos criam, minhas mãos recriam a

criatura, e quem lhe dará o nome de monstro ou corpo, somente linha ou uma coisa, será aquele que o olhar.

Quando, no entanto, carrego no traço uma intenção de tornar aquela criatura juvenil, ou com traços mais jovens, não estou totalmente voltada em expressar uma agressão no corpo jovem, na criança, até mesmo porque o modelo anatômico que é seguido pode ser infantil, porém seu resultado pode estar tão recortado que tal coisa poderá não ser identificada.

Desta maneira, ao olhar uma segunda, terceira vez, a criança deixa de ser criança, e se torna uma pura “coisa”, algo ambíguo entre dor e prazer. Se a criança, quando criatura, também se aceita como estranho, ou na realidade sofre com isso, pois a criatura é ela, e não o outro. Quando nós somos criaturas, e não criadores, ou como na música O cidadão de papelão, do grupo Teatro Mágico, coloca como criador e criatura como “Cria a dor, cria e atura”.

1.7. Corpo de cor

A cor, diferente da materialidade dos corpos, não possui existência física. (PEDROSA, 1977) Ela contrapõe todo o sentido buscado em relação com a formação bruta e crua de uma realidade construída e reconstruída, no entanto, é ela quem lhe dá a “forma”. Um corpo construído por somente linhas, como alguns dos casos resultantes da coleção de desenhos, torna-se uma cicatriz no papel, marcando-o em sua superfície durante a construção do corpo.

Esta linha torna-se gráfica, mesmo possuindo variações de forma. No momento em que esta linha chora em um dado momento, escorre, mancha ou provocada, ela se torna cor, pois se difere das demais.

As propriedades e conceitos da “cor” se diferem ao correr da história, no entanto, será considerado, mesmo que seja cientificamente errôneo, definições que se enquadrem mais à

produção artística. Aristóteles (c.384-322 a.C) coloca a cor como “propriedade dos corpos”, definindo em sua obra “De sensu et sensibili”, que a cor teria origem no enfraquecimento da luz branca, ou seja, as cores seriam originadas da interação da luz com a obscuridade.

Tal obscuridade pode ser relacionada com as formações grotescas dos corpos, ou seja, a cor que é utilizada possui uma relação direta com o próprio corpo. A aquarela derramada ou pincelada justaposta à linha não toma conta de todo o corpo, sendo elemento mais importante, mas o define, tornando-o uma massa de linha e cor, afastando-o do papel.

Neste momento, a cor criada em camadas de tinta semitransparente torna-se camadas de peles, vasos e gordura, dando ao grafismo um caráter mais orgânico, de organismo vivo, e não puro desenho. A cor acentua e marca pontos de tensão ou circula áreas de interesse pessoal ou erógenas, como órgãos genitais, lábios, mamilos – tanto nas figuras masculinas como femininas – juntas e dobras, ou mesmo os olhos (Figura 16).

O tratamento na pele colorida em volta dos olhos pode ser excessivamente carregado ou quase transparente, diferenciando sutilmente da cor do papel. Tal preocupação é colocada para dar expressividade aos rostos dos corpos, dando-lhes uma fisionomia ferida, macilenta. Seus olhos, porém, não recebem cor ou tamanho cuidado, tendo somente uma linha clara de brilho. Os olhos, em geral, estão vazios, pois não foi buscado o ser do desenho ter o olhar focado em alguma direção, mas sim dispersa pelo ambiente, para assim, qualquer que seja a posição do espectador, a figura consiga fitá-lo, mesmo sem olhos.

Na construção do desenho, a cor também se torna linha, até que a cor se torne inexistente, perdendo-se no papel (Figura 17). Esta cor também pode ser definida, a meu ver, a partir de títulos de livros, como o Um Defeito de Cor. Mesmo que neste romance histórico a palavra “cor” esteja ligada à pele negra da personagem, abraço este dizer de cor como defeito.

Cor quando defeito torna-se, neste momento, não somente um elemento que contribui na formação do corpo grotesco, mas também ela mesma se torna um elemento grotesco no corpo. Seria possível colocar que neste momento sim, a cor possui materialidade, a partir do momento que deixa de ser percepção e torna-se “coisa”.

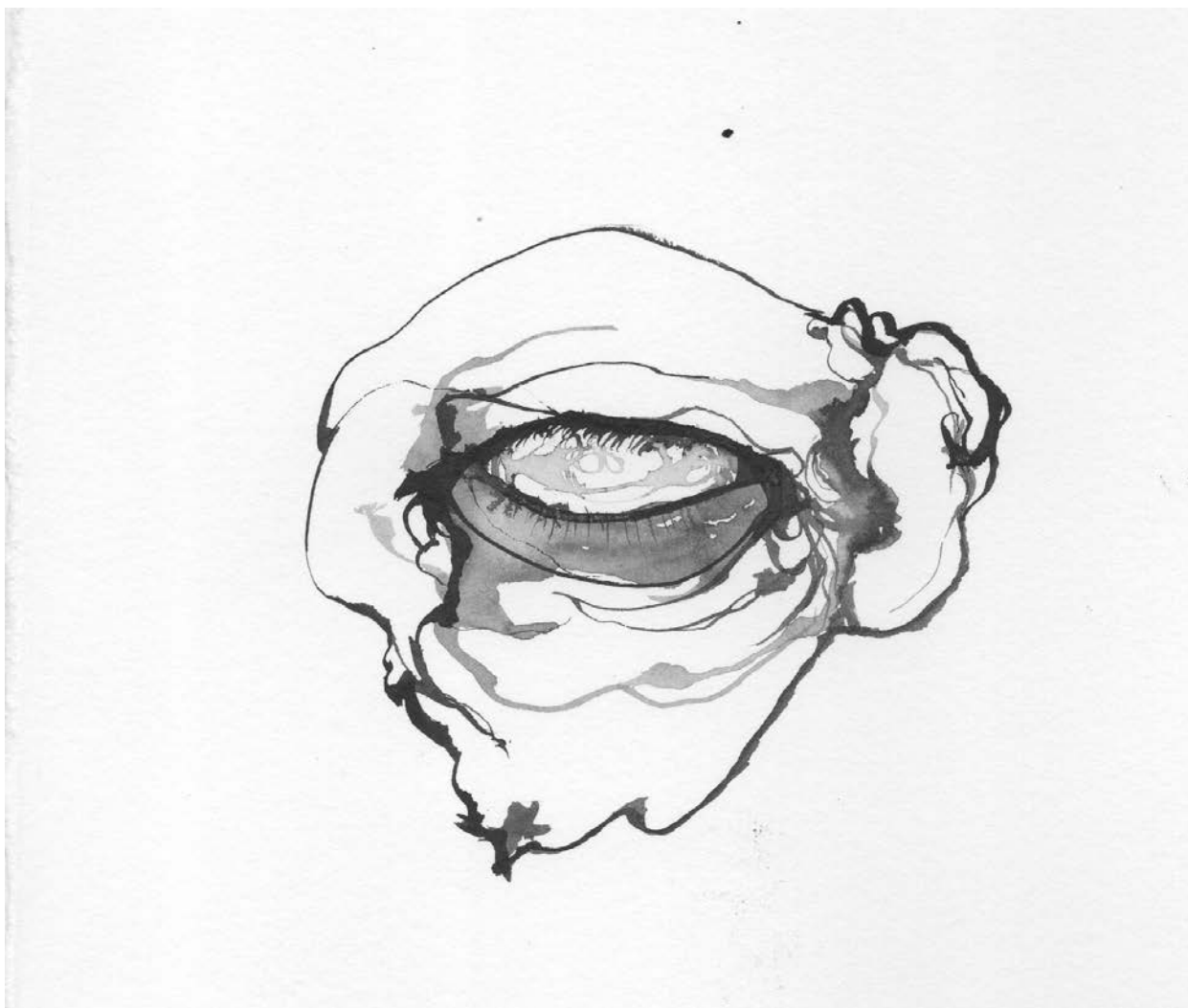


Figura 17. *Sem título*, Clarisse Teresa, 2013.

A cor, no entanto, é originalmente efêmera. Lilian Ried Miller Barros, em “Cor no processo criativo”, coloca como um obstáculo “a constatação da sua instabilidade diante das oscilações da luz e das influências das superfícies vizinhas contribui para criar uma sensação de insegurança em relação ao controle dos seus efeitos visuais”.

Em citação de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), eu pessoalmente identifico esta efemeridade como um caráter simbólico e positivo, e não um obstáculo, onde “um objeto vermelho pode ser destruído, mas o vermelho não pode ser destruído, e por isso o sentido da palavra “vermelho” é independente da existência de um objeto vermelho”.

Desta forma, mesmo que estudos provocam a existência ou não da cor, a existência de colocações como “instabilidade”, “obstáculo” e “oscilações” são suficientes para a utilização da mesma cor nos desenhos, assumindo tais características, assumindo toda a sua instabilidade de cor, sua mancha, sua morfologia na aquarela.

Ao se molhar o papel com uma camada fina de água, e sobre esta superfície tocar o pincel embebido de tinta, não se pode prever perfeitamente o caminho e direções que esta tinta poderá tomar. As pausas e correr da tinta (figura 17) do lado esquerdo do rosto que forma uma borda mais escura separam a cor da tinta da cor do papel, ou seu extremo excesso no círculo próximo ao olho esquerdo, decorrente de um respingo. Mesmo que o raio de ação converse com a quantidade de tinta, o artista pode se surpreender com um oscilar da mesma, por correr em uma fibra ou oscilação do papel. A cor, aqui, torna-se um obstáculo do ideal do artista, ou mesmo do próprio corpo, sendo o conceito concreto de obstáculo, barreira, ou mesmo um sarcasmo ao mesmo, correndo livremente pelo papel, descontrolado, aos respingos, assumindo todo o seu poder expressivo, como coloca Kandinsky: “A cor provoca, portanto, uma vibração psíquica. E seu efeito físico superficial é apenas, em suma, o caminho que lhe serve para atingir a alma”.

A cor, ainda neste momento, possui também uma “capacidade de significar” (GUIMARÃES, 2001), onde Goethe esboçou a simbologia das cores, onde “poderíamos chamar de alegórica, mais circunstancial e arbitrária, ou melhor, convencional, na medida em que o sentido do signo nos deve ser transmitido antes que saibamos o que deve significar (...) em relação ao verde, ao qual se atribui a esperança”.



Figura 18. *Sem título*, Clarisse Teresa. 2013

Quando a cor se torna alegoria, ela se une ao conceito de significação do corpo, mesmo que sua presença possa ser sutil ou a mais carregada. O clássico “preto e branco” que atinge em geral todas as obras, mesmo dentro de uma posição de “não-cor”, pois muitas vezes se é considerada uma obra colorida aquela que apresenta ao menos alguma das sete faixas de cor ou mesmo primárias, os desenhos possuem cor, pois são camadas destes “não-cores”. Cinzas, pretos e brancos unidos para ter assim, cor.



Figura 19. *Lines hold the memories*, Agnes Cecile, 2011

A significação de cor estudada e sua potência quando mancha foi a partir das ilustrações da artista italiana Silvia Pelissero, ou mesmo como “Agnes Cecile”, como é conhecida no meio artístico. Por mais que muitos dos seus trabalhos conhecidos,

principalmente no meio das redes sociais sejam aqueles que possuem uma habilidade excelente na manipulação de cores, o que pessoalmente me chamou mais atenção e foi estudado foram suas imagens em preto e branco. Nelas, imagino que a cor e a linha se unem de forma que se tornam uma gestualidade repleta de significados e poder.

A artista, em entrevista para o site Designalmic fala que “uma obra nasce da necessidade de dizer alguma coisa, de convencer algo; existe quase uma ansiedade no ter que criar algo imediatamente.” Esta ansiedade é transmitida pelas linhas, respingos e movimentos bruscos, diferentes de suas aquarelas onde cada uso de cor é controlado em um espaço para dar um caráter mais realístico ao modelo retratado.

Esta necessidade também foi buscada durante todo o percurso do trabalho. Desde a fragmentação até os primeiros corpos paridos com incerteza diante do procedimento de sua metodologia, que ao final, a mesma tornou-se de tamanha forma abrangente e multidisciplinar, de forma que as experimentações podem continuar a seguir independentes, mórficas, acasalando com demais formatos de mídias e métodos plásticos.

A construção dos corpos como camadas de cor, peles, ossos, e principalmente temas e possibilidades não propõe uma finalidade de seu entendimento, uma das principais propostas ao início do trabalho, do contrário, quanto mais se é explorado a construção e desconstrução do corpo, mais vê-se o quão impossível sua compreensão, o que, pessoalmente, não é de fato um fator negativo, mas muito pelo contrário. Sua impossibilidade de estabilidade somente atua mais no campo imagético, de forma que buscarei caminhar com este tema para demais estudos posteriores, tomando todo o proveito de que estes corpos possam exercer, como fui colocando no texto como “meus corpos”, eles não me pertencem no caráter indenitário, mas idealístico subjetivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRETT, David. *Jake and Dinos Chapman*. Royal Jelly Factory, 2007.
- BARROS, Lilian Ried Miller. *Cor no processo criativo – Um estudo sobre a Nauhaus e a teoria de Goethe*. Editora Senac, 2006.
- BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa, trad. José Saramago. Estampa, 1995.
- BRINK, Andrew. *Desire and Avoidand in Art*. Peter Lang Publishing , 2007.
- CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*, trad. Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edito, 1998.
- CALVINO, Italo. *Six Memos for the Next Millennium*, trad. Charles Eliot Norton Lectures, Vintage International,1993.
- COSTA, Maria Osada de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. Annablume, 1996.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um Defeito de Cor*. Editora Record, 2006.
- GUIMARÃES, Luciano. *Cor Como Informação*. Editora Annablume, 2001.
- JACKSON, Stevi. *Heterosexuality in Question*. SAGE, 1999.
- JEHA, Juilo. *Monstros e Monstruosidade na literatura*. Editora UFMG, 2007.
- MEDEIROS, Maria Beatriz. *Aisthesis: Estética, Educação e Comunidades*. Argos, 2005.
- NATHAN, Emily. *Jake and Dinos Chapman – SHOKE AND AWE*. Artnet, 2011.
- OLIVIER, Clarie. *Innovative Aritst Jennifer Poon*. EYES IN, 2012.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. SENAC SP, 1977.
- VALLELY, Paul. *The Brothers Grim: Jake and Dinos Chapman*. The Independent, 2000.
- WEITZ, Morris. *Problems in aesthetics: an introductory book of readings*. Macmillan, 1970.