

UW - 1997-2007

Caderno de Anotações Gerais

Especialização em Topografia

FERNANDA MAGALHÃES

Caderno ① - Único

Utilizado parte do caderno
Pequena parte.

Utilizá-lo p/ o

Mestre do Doutorado

CADERNO VERDE UNIÃO

UNICAMP - 2003 - 2007

Caderno de D. M. F. S. C. O. S.

Genios do Método

Fernando Magalhães ^{DOUTORADO}

~~Fotografia~~

Caderno
(2)

"Album de Anotações
Fotográficas"

CADERNO
ANOTAÇÕES
ARTISTA

FERNANDA
MAGALHÃES
1994 - 2003 - 2006

Universidade
UNICAMP
2007
DOUTORADO

1994 - 2007



Especialização
Foto. de L. → MARIA FERNANDA VILELA DE MAGALHÃES - 1997.

... A percepção é a
 ... Luz: intensidade, comprimento

apenas os meios técnicos
 a criação de imagens
 conhecidos como a pintura,
 gravura e outros sistemas
 e anteriores à fotografia.
 s propriedades aqui citadas
 do tipo de imagens.
 narrativa que pretendemos
 do encadeamento entre
 apresentadas que podem
 situações ou simulações
 nstitue-se num discurso.
 ão original de uma imagens
 a venha cumprindo também
 longo da história.

s da luz: ótica, química e
 percepção é o meio pelo
 imagens. A visão depende
 secos e extrínsecos. Os
 são os que dependem do
 de suas características
 xtrínsecos são dependentes
 físicas da luz e do que
 são fatores físicos.

sumo, o globo ocular é
 córnea, pela íris, pelo
 ína e pelo nervo ótico. A
 anterior do olho, a íris o
 trola a entrada de luz, o
 nte interna que associada à
 gem na retina. A retina é
 cérebro dentro do globo
 resultante de operações
 íccas e nervosas.

resolução olho à luz.
 i-dente / cõe / densidade de luz

Ocular e vice-versa, é ligada a ele pelo nervo
 ótico. É na retina que as imagens se formam.
 As células que formam a retina são os cones e
 bastonetes: os cones são sensíveis às cores e
 os bastonetes apenas à luz.

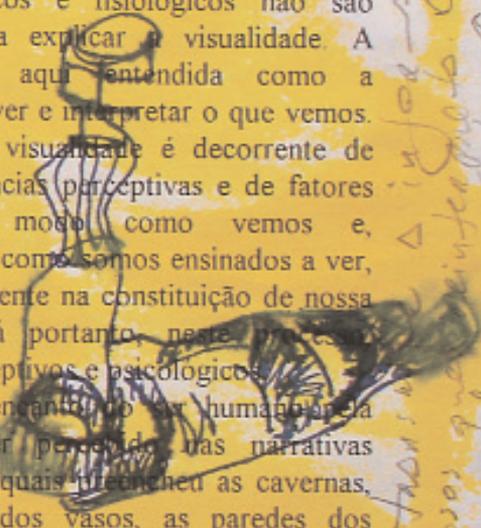
Para que possamos captar uma
 imagem é necessário que a luz incida e reflita
 com intensidade suficiente para estimular as
 células retinianas, possibilitando que assim
 ocorra a visão.

No entanto estes fatores e
 elementos físicos e fisiológicos não são
 suficientes para explicar a visualidade. A
 visualidade é aqui entendida como a
 capacidade de ver e interpretar o que vemos.
 Neste caso, a visualidade é decorrente de
 nossas experiências perceptivas e de fatores
 culturais. O modo como vemos e,
 principalmente, como somos ensinados a ver,
 influem diretamente na constituição de nossa
 visualidade. Há portanto, neste
 elementos perceptivos e psicológicos.

O entanto, o ser humano pela
 visão pode ser percebido nas narrativas
 visuais com as quais preenchem as cavernas,
 as superfícies dos vasos, as paredes dos
 templos e muitos outros suportes ao longo da
 história, principalmente, nesta civilização da
 imagem na qual vivemos.

Entretanto, a necessidade de
 produzir imagens de modo mais simples e
 rápidos do que com suas próprias mãos, fez
 com que o ser humano buscasse alternativas,
 que construísse equipamentos e inventasse

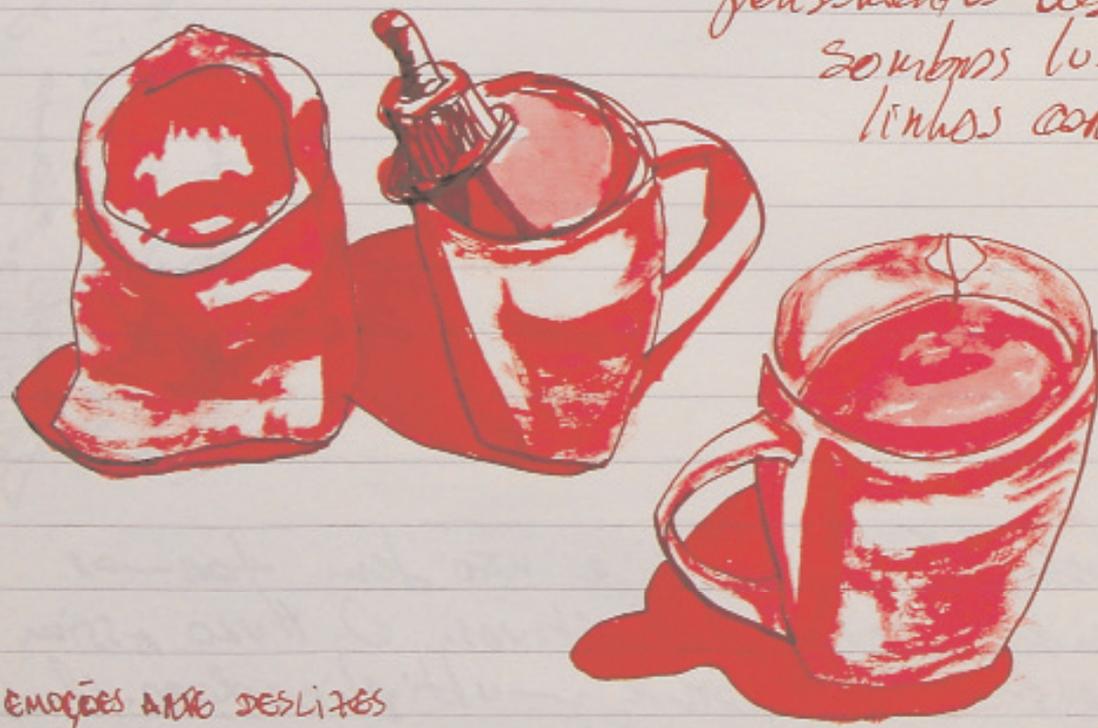
③ O olho não vê a imagem
 Ele decodifica a imagem
 e transmite como impulsos
 luminosos que o cérebro lê e
 interpreta.



40 O olho humano não vê a imagem através de pulsos
 luminosos que entra no olho e incide sobre o instrumento do visor.
 antes o mundo é o cérebro e o olho é o instrumento do visor.

ombros,
 adequada
 estraga
 quada p
 que esc
 s com se
 unidos :
 à melho
 ais as c
 a miu
 papel
 carvão
 tos uti
 os lít
 horas.
 al por s
 ortes e
 ricos e :
 platinc
 acilente
 em mã
 s das gr
 nós enc
 cromati
 utilizam
 fortes e
 semelh
 ra e da
 omum,
 s pigme
 ediment
 das foto
 diferer
 ido)
 gos ao r
 onito v

ENTÃO, POTAS DE ÁGUA E TINTAS ADOREI
 NA ESCRIVANINHA QUE TENHEI DO MEU PAI QUANDO
 AINDA CRIANÇA, DAQUISSA MINHA FORÇA QUE SE
 SOBREVIVE A QUALQUER TEXTO QUE SE DÊ QUE NÃO
 SE JAVO, MEU PROPRIO, A MINHA ESSÊNCIA. Estes
 escritos passados nestas memórias sobre as quais
 toma a escrever criando novas - camadas e ressignifi-
 cando estes idos, ditos verdades e referências, que
 se impõe a sua frente em determinadas situações
 e de reflexões e questões sobre estes steres
 ditens, nascem Anotações
 pensamentos desenhos
 sombras luzes faixas
 linhas cores



partes
 de
 conversações
 e diversões

o
 desenho
 em
 fluxos

EMOÇÕES ATRÁS DESLIZES
 REALIDADES

TRANS REVOLUÇÃO

entre o dia e a noite, usadas cravadas no peito
os ferimentos em anelados em conexão desconexa
que saltitam no tempo sem sentidos cronológicos
salpicam flashes inusitados palavras memórias
inusitados cenos um sonho, esta noite posso sonhei
do sonhar com meu pai. não tinha muito posso
do presente, em simplesmente um encontro.

Linka uma japonês no caso, em algo de amor não
sei se consigo, com ele, com quem, um corredor
as duas mulheres meu pai - em 1966 e um colorido
suave. Um caso, lençóis brancos, ele deitado,
possei a mão na sua pele, suas costas,

ele deitou, achei ele mais moço, bonito,
mais jovem, talvez como em sua juventude,
como vejo nos fotos - ele deitou de ~~costas~~
pedindo se eu posso as mãos em suas costas

e eu fui passando, sua pele usado, os
pintos, cada detalhe, fui reconhecendo,
cada parte onde antes eu desenhava, lembrei
deu criava passando a mão e desenhando
em suas costas, foi tão bom sentir aquele

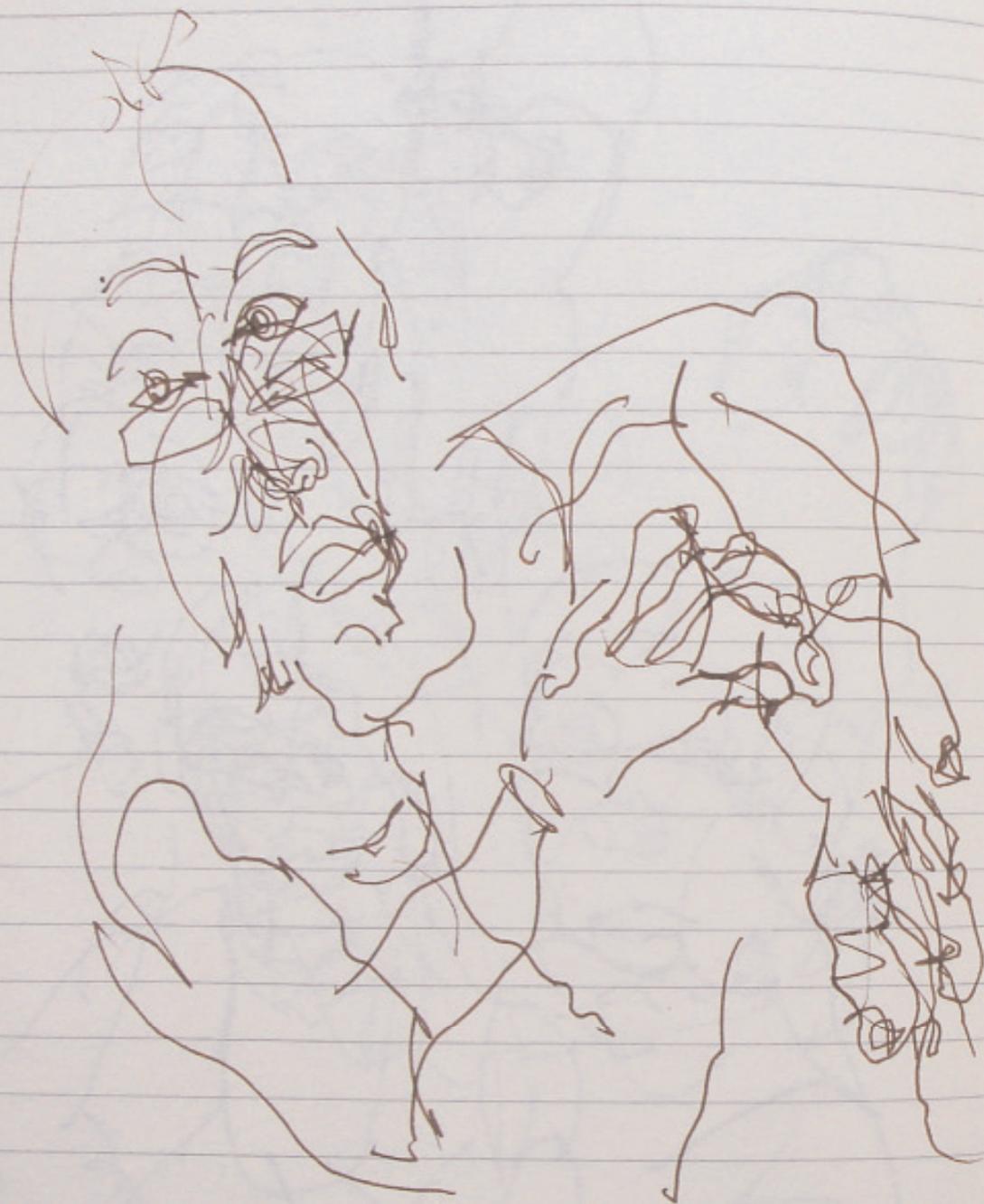
momento de encontrar meu pai, as inusitadas
memórias inusitadas nossos registros de vida conexão
vivi das personagens linkadas, em núcleos em conexão





09/05/94.
15:00h - Dub Isaac
Claro, cheguei
Atassado !!!
NATAÇÃO

Ksab 11 dez final muito
na praia do
Isaac



M. J. de





UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

DOUTORADO

**INSTITUTO DE ARTES
2008**

MARIA FERNANDA VILELA DE MAGALHÃES

**CORPO RE-CONSTRUÇÃO
AÇÃO RITUAL PERFORMANCE**

Este exemplar é a redação final da Tese defendida
pela Sra. Maria Fernanda Vilela de Magalhães e
aprovada pela Comissão Julgadora em 04/09/2008.

Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf

 Orientadora

Tese apresentada ao Programa de Doutorado em Artes da Universidade
Estadual de Campinas para a obtenção do Título de Doutora em Artes.

ORIENTADORA: LYGIA ARCURI ELUF

CAMPINAS
2008

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

M27c	<p>Magalhães, Maria Fernanda Vilela de. Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance. / Maria Fernanda Vilela de Magalhães. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.</p> <p>Orientador: Profª Drª. Lygia Arcuri Eluf. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Arte. 2. Fotografia. 3. Corpo. 4. Performance 5. Desenho. I. Eluf, Lygia Arcuri. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
------	--

Título em inglês: "Body Re-Construction Action Ritual Performance."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Arts ; Photography ; Body ; Performance ; Drawing.

Titulação: Doutor em Artes

Banca examinadora:

Profª. Drª. Lygia Arcuri Eluf
Profª. Drª. Regina Polo Muller
Profª. Drª. Luzia Margareth Rago
Profª. Drª. Regina Melin Cunha Vieira
Profª. Drª. Clarissa de Carvalho Alcântara
Profª. Drª. Verônica Fabrini Machado de Almeida (suplente)
Profª. Drª. Janete El Haouli (suplente)

Data da defesa: 04-09-2008

Programa de Pós-Graduação: Artes

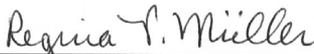
Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Maria Fernanda Vilela de Magalhães - RA 22725 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Presidente/Orientadora



Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Muller
Membro Titular



Profa. Dra. Luzia Margareth Rago
Membro Titular



Profa. Dra. Regina Melim Cunha Vieira
Membro Titular



Profa. Dra. Clarissa de Carvalho Alcantara
Membro Titular

corpo re-construção
ação ritual performance

dedico este trabalho

a minha *mãe Teré* pela vida e por seu imenso amor,
a meu *pai Vilela* pela arte,
a minha *irmã Terezinha*, por me mostrar os primeiros caminhos e
estar sempre ao meu lado
e a *Karen*, companheira de todas as horas.

agradeço

Especialmente à minha querida orientadora Lygia Eluf por acreditar em meu trabalho, pela confiança, apoio e compreensão em todos os momentos e por provocar em mim uma grande paixão pelo desenho e ainda, com muito carinho, a todos que participaram das performances; que trouxeram vida a este corpo e também aos que estiveram comigo a cada dia, cada procura, cada dificuldade e cada conquista nestes anos em que passei por este caminho de buscas, encontros e enfrentamentos e, principalmente, ao amor que todos compartilharam comigo e sem o qual eu não teria forças para chegar aqui:

Verônica Fabrini, Regina Muller, Daniela Kutschat, Paulo Mugayar Kühn, Tuneu, Margareth Rago, Regina Melin, Clarissa Alcântara, Leila Jeolás, Mary Del Priore, Ângela Magalhães, Nadja Peregrino, Fabio Judice, Paulo Reis, Marcos Losnak, Bete Yunomae, Cris Thomé, Isaac (Unicamp), Fábio Gatti, Karla Azeredo, Roni Lima, Paulo Faccio, Zu Macedo, Du Dias (in memoriam) Rudyard Couto, Luciano Pascoal, Fátima Carneiro, Graziela Diez, Cláudio Garcia, Miriam Debértolis, Edna Dias, Anderson Casagrande, Fabiana Moraes, Patricia Martins Custodio, Caroline de Cassia Bispo, Cristina Angelica dos Santos, Corpo, Paula Campos, Matilde Haas, Luana Tvardovskas, Janete El Haouli, Nenê Jeolás, Kiko Aranha, Débora Martins Ribeiro, Ricardo Resende, Kazuco Numata, João Júlio de Medeiros Neto (in memoriam), Giovana Milani Bedusque, Luiz Recaman, Liana Virdis, Sonia Medeiros, Maria José e Geraldo Negro.

A ALIA e ao Grupo Noisette.

E a Renato Cohen (in memoriam), que com um único encontro/aula contribuiu com dicas fundamentais para a concepção do trabalho.

mapa

RESUMO	14
PANORÂMICA	16
MERGULHO DO CORPO: Influências e formação	20
Raiz	23
Rizoma	30
Trans Revolução	73
FOTOGRAFIAS CONTAMINADAS	76
Pela fotografia	78
Performance - O corpo que dança	84
Desenho - Ação com o corpo	85
O corpo como inscrição no mundo	86
O corpo de plástico	97
CORPO RE-CONSTRUÇÃO AÇÃO RITUAL PERFORMANCE	102
<i>Trama</i>	104
Ação 1	110
Ação 2	120
Ação 3	132
Ação 4	144
Ação 5	168
Ação 6	176
Ação 7	194
Ação 8	202
Ação 9	216
LINHAS DE FUGA	230
REFERÊNCIAS	232

cúmplice leitor, que este tapete tranç



ado seja para você um tapete voador

waly salomão, 2003, p.19



MAGALHÃES, Maria Fernanda Vilela de. Body Re-Construction Action Ritual Performance. 2008. Thesis (Doctor's Degree in Arts) – Campinas State University.

ABSTRACT Body Re-Construction Action Ritual Performance is a creation project developed during Doctorate studies and is set up from nine performances accomplished across 2003-2008 and which resulted in a collection of images, videos and audios, edited for the realization of exhibitions, shows and publications, as well as for composing the website www.fernandamagalhaes.com.br and the book Body Re-Construction Action Ritual Performance. The thesis is an artist-book, printed as an object as well as published virtually in the form of a website. The thesis is an artist-thesis, tissue drawing, text-tissue-skin, surface. It comprises the constructions, drawings, paintings, photos and texts that compose this creation-thesis. The performances were realized with diverse groups and resulted in the records that compose the work. They are impressions/inscriptions of bodies on white sheets, photos, videos, sound sceneries, drawings and engravings. In the accomplishment of the exhibitions, part of this edited material was set up in installations that compose this body. Multimedia shows have also been realized. The exhibitions and presentations showed fragments of the works relative to each action accomplished in its specific events. The thesis-book and the website include parts of the notebooks produced during the construction process of the work, together with the records of the actions and the text written for-on-in-with-between the project-thesis. The publications are the work-multiplier-inform-fragment-rhizome-expansion-slip-outflow-transfiguration and intend to build a net of actions through the artist experience in the construction of a creation-thesis.

Key words: Arts. Photography. Body. Performance. Drawing.

MAGALHÃES, Maria Fernanda Vilela de. *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance*. 2008. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas.

RESUMO *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance* é um projeto de criação desenvolvido durante o Doutorado, que se constrói a partir de nove ações performáticas realizadas ao longo de 2003-2008 e que resultaram em um acervo de imagens, vídeos e áudios, editados para a realização de exposições, apresentações e publicações, além de comporem o site <http://www.fernanda-magalhaes.com.br> e o livro *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance*. O trabalho final para o doutorado como tese é um livro-de-artista, impresso como objeto e também publicado virtualmente, como site. A tese é uma tese-de-artista, desenho tecidual, texto-tecido-pele, superfície. Ali estão contidas construções, desenhos, pinturas, fotografias e textos que compõem esta criação-tese. As ações performáticas foram realizadas com grupos diversos e têm como resultado registros que constituem o trabalho. São impressões/inscrições dos corpos sobre lençóis brancos, fotografias, vídeos, paisagens sonoras, desenhos e gravuras. Na realização das exposições, parte deste material editado foi montado em instalações que compõem este corpo. Também foram realizadas apresentações multimídia. As exposições e as apresentações mostram fragmentos dos trabalhos referentes a cada ação realizada em seus eventos específicos. No livro-tese e no site estão presentes partes dos cadernos de anotações produzidos durante o processo de construção do trabalho, além dos registros das ações e do texto escrito no percurso para-sobre-no-com-entre o projeto-tese. As publicações são a obra-multiplicadora-informe-fragmento-rizoma-expansão-deslizamento-escoamento-transfiguração e pretendem construir uma rede de ações através da experiência de artista na construção de uma criação-tese.

Palavras-chave: Arte. Fotografia. Corpo. Performance. Desenho.

panorâ mica

[...] um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível [...] pois sem um conjunto de impossibilidades não se terá essa linha de fuga, essa saída que constitui a criação [...] É preciso escrever líquido ou gasoso, justamente porque a percepção e a opinião ordinária são sólidas, geométricas. [...] certamente não é compondo palavras, combinando frases, utilizando idéias que se faz um estilo. É preciso abrir as palavras, rachar as coisas, para que se liberem vetores que são os da terra. [...] todo criador é uma sombra [...]. A partir do momento em que se escreve, a sombra é primeira em relação ao corpo (DELEUZE, 1992, p. 167).

O projeto *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance* é um trabalho rizomático¹, múltiplo e em expansão, iniciado em 2003 e construído a partir de ações performáticas com a participação de grupos convidados. As performances realizadas por mim e pelos participantes compõem este corpo. São registros e conexões que se transformam, no trabalho, como partes *linkadas* e expandidas e que imprimem marcas, rastros de nossa passagem, como uma metáfora da vida. O grupo de performers cria corpos diversos e coletivos, construídos com diferentes mídias, em rede e maleáveis, que se estendem, podem se tocar e se multiplicar. O trabalho é composto pelas ações performáticas e também pelos seus registros, tais como lençóis impressos, fotografias, vídeos, desenhos, gravuras, paisagens sonoras e relatos, além do livro-tese e do site que são partes multiplicadoras, células que constituem e transformam a produção. Flexível, o trabalho não tem formas definidas ou definitivas. Ele está em construção contínua, neste tempo e espaço estendido.

Este texto estrutura-se a partir da minha experiência na realização de um trabalho artístico e das reflexões sobre esta vivência. A publicação busca criar linhas de fuga e conectar-se com os leitores/participantes/acessadores, criando assim uma rede em expansões rizomáticas.

1. O rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore - imagem, nem reprodução interna como a estrutura - árvore. O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga (DELEUZE; GUATARRI, 2007, p. 32-33).

O mundo tornou-se caos, mas o livro permanece sendo imagem do mundo, caosmo-radícula, em vez de cosmo-raiz. Estranha mistificação, esta do livro, que é tanto mais total quanto mais fragmentada (DELEUZE; GATTARI, 2007, p. 14).

O texto se divide em três blocos. No primeiro, trato das referências externas, das influências recebidas e de minha formação. No segundo núcleo, falo da minha construção como artista, os trabalhos e o percurso do pensamento que constrói meus projetos. O terceiro discorre sobre a pesquisa, produção e realização do projeto *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance*. São textos que se interconectam buscando abordar estas experiências na produção da arte.

O primeiro, **Mergulho do Corpo: Influências e Formação**, contém três ensaios, *Raiz*, *Rizoma* e *Trans Revolução* e apresenta os caminhos de minha formação como artista. *Raiz* aborda as referências de meu pai, meu primeiro professor de arte, um universo familiar que me proporcionou a base para percorrer esta minha trajetória como artista. Além dele, ainda contei com a presença de minha tia Carmelita, que teve importância nestes primeiros contatos com a produção artística. *Rizoma* aborda outras referências: artistas, fotógrafos, escritores, pesquisadores e filósofos com seus trabalhos e conceitos, presentes no percurso da construção do trabalho. *Trans Revolução* é uma síntese poética de minhas emoções sobre estas referências, escrito em meus cadernos de artista, entre desenhos e colagens, e transcrito aqui com a intenção de trazer um pouco de minhas anotações para o texto.

O segundo texto, **Fotografias Contaminadas**, é dividido em cinco ensaios. O primeiro, *Pelas fotografias* escrevo sobre o meio utilizado para a construção de minha poética e estabeleço relações entre ela e outras linguagens. Refiro-me a esta fotografia híbrida, perpassada por outras experimentações plásticas que permitem a construção de meus projetos até chegar em *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance*². O segundo, *Performance: O corpo que dança*, aborda como esta expressão está presente nos meus trabalhos, especialmente em *Corpo Re-Construção*, no qual assumo este movimento com o corpo como

2. Ao longo deste texto refiro-me a este projeto pela sua abreviação, *Corpo Re* ou *Corpo Re-Construção*.

constituente do trabalho. Em *Desenho: Ação com o corpo*, irei tratar do desenho na construção de meus trabalhos fotográficos, da criação do desenho no espaço com os movimentos do corpo, da dança e da performance, a partir dos registros das ações como as impressões em lençóis, fotografias, vídeos, desenhos, gravuras e paisagens sonoras: uma relação estabelecida entre-com as linguagens, que potencializa a obra proposta e agrega a ela novos significados. O *Corpo como inscrição no mundo* refere-se a algumas questões relacionadas ao corpo que levam às reflexões e à construção da obra. É através dos embates deste corpo, e a partir dele, que surgem as criações que se desenvolvem nas relações de gênero e da alteridade. O *Corpo de Plástico* trata das questões contemporâneas relacionadas ao corpo e a diversidade que perpassa toda a construção do projeto.

Finalmente, apresento **Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance**, buscando demonstrar como se estrutura e se desenvolve o projeto, os pensamentos e as ações que o constroem. Trama descreve a idéia do projeto. Os textos seguintes, as ações, de 1 a 9 buscam abordar cronologicamente, o desenrolar das performances, os participantes, os lugares, os registros realizados, alguns depoimentos e outros dados.

Em **Linhas de Fuga**, procuro traçar algumas reflexões sobre o trilhar deste percurso na busca pelo trabalho.

Além de meus textos, o livro conta ainda com desenhos e anotações realizados no Caderno Verde União, um dos muitos cadernos que produzi durante os anos de 2003 a 2008; além das fotografias e de outros registros das performances.

Cabe ainda ressaltar que no **site** se encontram os arquivos presentes no livro, além de outros que não estão impressos, e fragmentos dos arquivos em vídeo e as paisagens sonoras. O objetivo de sua construção é possibilitar o acesso e a multiplicação, assim como mostrar os registros multimídia do trabalho.

mergu
lhodo
corpo:³

Influências e Formação

3. O título Mergulho do Corpo é uma referência ao trabalho de Hélio Oiticica. Bólido-Caixa 22, Apropriação - Mergulho do Corpo, caixa-poema 4-1967 (SALOMÃO, 2003)



Antonio Vilela de Magalhães,
flagrado por Daniel Martinon
diante de sua mesa de trabalho
na década de 1980.

Raiz

Referências: pensamentos, sentidos, entusiasmos⁴.

*Fluxo base*⁵ por onde corre o leito do rio.

Meu pai, o jornalista ANTONIO VILELA DE MAGALHÃES (1925-1985), mais conhecido como Vilela, em frente à sua mesa de trabalho, com uma pilha de jornais. Era assim o seu dia-a-dia, a mesa cheia de papéis, fotografias, a máquina de escrever e ele com o cigarro entre os dedos do meio da mão, para poder, ao mesmo tempo, escrever seus textos e fumar. Seu sorriso simpático e sua cabeça repleta de idéias novas, de pensamentos interessantes, de poesia e de arte - o teatro, a cultura, o cinema, a fotografia e a memória. Assim era meu pai, jornalista, poeta, ator, fotógrafo, um artista multimídia. Foi através dele que me aproximei e me apaixonei pelas artes, em especial, pela fotografia.

Quando ele morou em São Paulo, no final da década de 1940 e começo de 1950, trabalhou na Editora Melhoramentos, fez curso de teatro na Escola de Artes Dramáticas (EAD) e ainda fazia poesia, fotografia, cinema e balé. Suas histórias, vivências, experiências e seu acervo fizeram parte de minha formação, influenciaram-me e permearam o meu dia-a-dia.

Os álbuns de fotografia, as projeções de *slide* e filmes, os livros de teatro, desenhos, artes visuais e literatura foram a minha escola visual e as minhas primeiras referências de forma, cor, volume, espaço, representação, estética e poética. Pensar livremente as imagens como eu as sentia. Estas referências são o sustento e a raiz de meus trabalhos.

4. Entusiasmo, palavra grega que quer dizer penetrado pelos deuses de muitas faces (SALOMÃO, 2003, p. 130). 5. Fluxo Base - Na bacia, sob a superfície, a água flui lateralmente através do solo e das partes mais profundas do aquífero, das regiões de maior elevação para as de menor elevação onde o canal do rio está localizado. Estes fluxos formam o que é chamado de **fluxo base** – que é o fluxo do canal durante os períodos secos. (BICE, D., 2001).

Em Londrina, meu pai teve várias livrarias e uma tipografia, motivo pelo qual veio morar no então promissor Norte do Paraná. Na primeira delas, a Livraria Alfa, foi onde também nasceu o Grupo Permanente de Teatro – GPT (MENDONÇA, 2006); na tipografia ele criou vários jornais que circularam pela cidade, como o *Seqüência* e o *Newsy*. Também trabalhou no jornal *Folha de Londrina* e na Universidade Estadual de Londrina.

Minha mãe, TEREZINHA LIMA VILELA DE MAGALHÃES (1939), é professora e dava aulas à noite, então, eu acompanhava meu pai em seus trabalhos noturnos e aquilo para mim era uma diversão. A tipografia se localizava na rua Mato Grosso, bem no centro da cidade de Londrina, e era um dos lugares que eu freqüentava. Eram vários barracões que desciam até o meio do quarteirão. Embaixo da escada, havia o laboratório fotográfico e no piso inferior ficava a grande guilhotina que, com sua lâmina afiada, cortava pilhas grandes de papel.

No fundo do último barracão, ficavam as mesas de tipos, as famílias todas, uma ao lado da outra, lindas, de madeira, com suas gavetas cheias de divisões, formando uma composição de linhas, cores, texturas e formas, com os tons da madeira em contraste com o cinza chumbo dos tipos.

Neste ambiente cheio de informações, outros sentidos agregavam-se, como os cheiros das tintas, dos ácidos, do papel e da cola. Também havia os tipógrafos, montando as páginas sobre as mesas ou trabalhando nas máquinas, com os quais eu me relacionava e aprendia brincando. Eu circulava por aqueles barracões escrevendo ou ajudando nas encadernações, cortando, colando ou observando os tipógrafos montarem os jornais. Lembro dos barulhos, do ritmo das máquinas, das furadeiras, prensas, armários, pedras-peso, livros, jornais, agendas, o balcão da entrada, a sala de aula do Tio Eli e do cômodo onde morava o Tio Marcial.

Às vezes, no caminho para a tipografia, meu pai comprava leite de saquinho e improvisava copos de papel com dobraduras. Aquilo era uma delícia, além de muito inusitado: beber leite num copo de papel feito na hora. Estas vivências eram momentos de prazer e encantamento e a

Nov. 1962



Nov. 1962



"Álbum Verde de Fotografia" montado por Antonio Vilela de Magalhães. Nas fotos estão Terezinha, mãe e filha; pai; tia Carmelita e tia Grace - nov. 62

fotografia nasceu ali. Conheci o laboratório fotográfico da tipografia aos seis anos de idade, ele era grande, pelo menos aos meus olhos, com sua luz vermelha, as bacias com químicas e o cheiro do ácido acético. Lembro com uma nitidez impressionante, que parece dissolver o enorme espaço entre as *distâncias atravessadas*⁶, de meu pai mexendo nas fotografias que surgiam nas bacias e daquelas imagens que me capturaram para sempre. Ainda sinto saltar dentro de mim aquela emoção e a certeza que tive naquele momento.

Encantada, falei ao meu pai que eu queria ser fotógrafa. Meu pai adorou meu entusiasmo e ganhei uma câmera *Polaroid*. Foi com ela que fiz minhas primeiras fotos. Ele me ensinou, fazia sugestões e leituras críticas sobre o que eu produzia, mostrava tudo usando a própria linguagem. Ele me estimulava e, ao mesmo tempo, levava-me a uma reflexão sobre a minha produção. Esta foi a referência mais importante para minha formação como artista. Suas produções, orientações e seu amor provocaram em mim uma paixão pela arte, que me acompanha e me leva a produzir todos os dias. Esta possibilidade das imagens surgirem do nada, emergirem da invisibilidade - como emergir do fundo de um rio, como as vibrações mais profundas encravadas em meu corpo - que transbordou como arte mais tarde em minha vida.

Ainda percorri com meu pai seus outros locais de trabalho, como a redação do jornal *Folha de Londrina* e a Universidade Estadual de Londrina.

No jornal eu brincava com as fotografias que se avolumavam em grandes recipientes de madeira espalhados pela redação, corria entre as mesas e conversava com os jornalistas que fechavam a edição, batucando

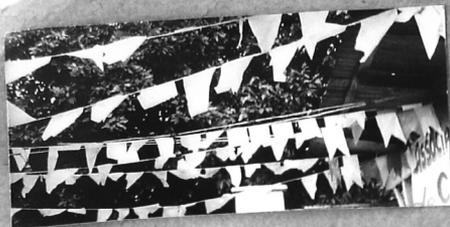
6. [...] sinto estremecer em mim qualquer coisa que se desloca, que desejaria elevar-se, qualquer coisa que teriam desancorado, a uma grande profundidade; não sei o que seja, mas aquilo sobe lentamente; sinto a resistência e ouço o rumor das distâncias atravessadas. Por certo, o que assim palpita no fundo de mim deve ser a imagem, a recordação visual que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até chegar a mim (PROUST, 2006, p. 72)..

em máquinas de escrever. Muitas vezes, observava a diagramação e brincava com as letras e as imagens. Também corria pela gráfica entre as impressoras offset e rolos de papel jornal.

Na Universidade Estadual de Londrina, atrás da mesa do meu pai, cheia de *slides*, fotos e jornais, eu desenhava e escrevia. Guardo as lembranças dos áudio-visuais que ele montava, com vários projetores de slides e fusões de imagens, num intrincado quebra-cabeça, com controles de projeções manuais, que hoje são tão facilmente realizados por programas de computador. Naquela época, estes eram desafios a serem enfrentados, tal a complexidade e a dificuldade de execução. Eu ficava fascinada com aquela engenharia. Lembro-me, ainda, dos pernilongos, das árvores sendo plantadas e dos burburinhos políticos que aconteciam, diariamente, enquanto meu pai trabalhava.

Dentro do espaço familiar também estávamos sempre envolvidos em pesquisas e produções. Nossas brincadeiras incluíam fazer cadernos de animação, pintar, construir casas de jornal no quintal, utilizar o grande gravador de rolo com o qual fazíamos experiências com nossas vozes, além de experiências com as filmadoras 16 mm e Super 8 de meu pai. Havia ainda as estantes da sala com livros de arte, catálogos e muita papelada, e o porão abarrotado de papéis velhos, revistas, restos da tipografia, fotografias, negativos, uma coleção de selos, além de anotações, cartas e outros achados. O caos do porão e os acúmulos levaram-me a expedições de salvamento dos tesouros daquele acervo. Este foi o caminho pelo qual me aproximei das artes, entre brincadeiras, interesses e produções diárias de experiências estéticas. Estive sempre em várias fronteiras, de identidades imprecisas, múltiplas e rizomáticas. Mas a fotografia perpassou tudo. Foi através dela que construí a minha poética.

Além de meu pai, mas ainda no universo familiar, uma tia esteve presente em minha formação para as artes. CARMELITA VILELA DE MAGALHÃES (1944-1970), artista, socióloga e professora, que atuou em Londrina entre os anos de 1967 até 1970, período no qual criou e



Página do "Álbum Verde de Fotografia" com fotos de tia Carmelita; a Quermesse; mãe, Fernanda e Terezinha e, Patrícia e Fernanda

manteve a *Pequenos Artistas - Escolinha de Artes de Londrina*, onde pude participar das atividades até os meus sete anos, época em que ela faleceu num trágico acidente. Sua escola ficava em um apartamento que era todo um ateliê. As crianças circulavam pelas salas, podendo experimentar tudo com liberdade, entre lápis, papel, tinta a óleo, guache, aquarela, tela, sucata, argila, cavalete, prensa, goiva, lata, couro, madeira, tecidos e tantos outros materiais. Ela conversava com as crianças perguntando, ouvindo, debatendo, sugerindo e sorrindo sempre. Aquela vivência contribuiu no meu contato com as expressões artísticas, com a produção e os pensamentos que constroem meu trabalho. A ação em expressar, pelas artes, com suas múltiplas possibilidades de construção, são caminhos encontrados nestes *ninhos*⁷, os quais percorro como artista.

7. Referência ao trabalho de Hélio Oiticica.

Rizoma

Fora do círculo familiar, tive outras experiências que reafirmaram o meu percurso. Escrevi contos infantis, fui correspondente mirim do jornal *Folha de Londrina*, fiz teatro, dancei balé clássico, moderno e jazz, toquei piano e violino, participei de um coro cênico⁸, fiz animação e cinema Super 8⁹.

Em Londrina, fui influenciada pelos movimentos culturais que agitavam a cidade, como os efervescentes eventos de teatro e de música.

Na década de 1980, participei dos festivais de arte e das semanas de fotografia da FUNARTE, nos quais encontrei campo fértil para as minhas pesquisas e indagações sobre a linguagem fotográfica e as expressões artísticas.

Muitos são os artistas, pensamentos e conceitos que contaminaram minha produção. Por vias diferentes, eles impregnaram o trabalho, localizando-se em tempos diversos. Algumas referências estão presentes desde a concepção do projeto, outras foram se agregando e permitindo o amadurecimento do trabalho. Houve aquelas que se estabeleceram por vias muito mais subjetivas, durante as ações; às vezes, um pensamento impregnava totalmente aquele momento, trazendo à ação um significado muito particular. Algumas contaminações, porém, só se revelaram depois, nos momentos de reflexão sobre a produção realizada, quando, então, muitos entendimentos se fazem mais claros e se pode perceber por onde corre o leito do rio.

São linhas conectadas, múltiplas, que se ligam em todas as direções e que se interligam entre si, criando uma rede que permite o trabalho. Não linhas simétricas e perpendiculares ou que se dividem, duplicando o mesmo formato anterior, mas sim, linhas descontínuas que se

8. Participei do Coro Cênico Faz de Canto, realizando diversas apresentações pelo país, entre elas, em 1985, na USP e Bienal de SP. **9.** Participei da ALCA - Associação Londrinense de Cineastas Amadores, onde realizamos uma série de filmes na década de 80.

expandem em direções diversas e se interligam nos entremeios. Estas linhas conectadas contribuem para a constituição do trabalho, assim como os fragmentos desta teia permitem que ele continue existindo e se reconectando, sem depender de um ponto principal que o mantenha. O trabalho existe como um todo e, também, nas suas ramificações rizomáticas, em suas linhas de fuga, em suas extensões e em tantas outras conexões possíveis. Como dizem Deleuze e Guatarri (2007, p. 18):

Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. [...] Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras. [...] Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito [...].

É através destas conexões que assumo, no trabalho, características múltiplas e em expansão, a falta de bordas e definições, fronteiras borradas e características flutuantes, como o ser contemporâneo, que se constitui sem identidades precisas e fronteiras determinadas, com suas múltiplas faces.

Tentar entender este processo é, de certa forma, um risco, pois achar que é possível perceber, controlar e determinar todas as influências pode causar uma coagulação do trabalho. Portanto, pretendo tocar em pontos que se revelam, sem, no entanto, pretender mapear totalmente a produção realizada ou me fechar nestas referências percebidas. A sistematização é uma redução do trabalho de criação. Penso ser possível mostrar e sistematizar fragmentos/citações presentes no trabalho e é isto que tento realizar neste capítulo, ou seja, dar indicações sobre as porosidades e as contaminações nele impregnadas.

Dentro deste processo de perceber o trabalho do outro e identificar como se conecta com o meu, acredito ser importante relatar o meu processo de entendimento da produção de outros artistas.

No percurso de minha formação, algumas inquietações levaram-me a questionamentos na relação do meu olhar com o trabalho do outro. Meu olhar sobre outras produções, muitas vezes, era radical e, durante muito tempo, questionei-me sobre esta falta de diálogo e relações, este isolamento e os silêncios que residem nestes momentos. O incômodo levou-me à procura e permitiu encontros múltiplos.

Olhar para o trabalho do outro, dispor-se, ter tempo para ver, sair do umbigo, isto eu aprendi dando aulas. Ver com profundidade, ver muito, olhar para o outro e interagir/misturar-se, doar-se, entregar-se. Estas são questões que contribuem para um amadurecimento necessário. Muitas vezes, a primeira impressão relaciona-se com as conexões pessoais, como um auto-reconhecimento no trabalho do outro, um olhar para si. Estes trabalhos que me dizem algo num primeiro olhar, por vezes, estão ligados às minhas referências, são linguagens que se aproximam da minha. Os trabalhos com os quais não me identifico, após uma reaproximação, podem surpreender e permitir a troca e o crescimento, trazendo a experiência da diferença. Alguns realmente nunca seduzem e as distâncias se reforçam, mas o mais importante neste processo é o amadurecimento que o olhar da alteridade permite.

Procuro trazer aqui várias destas referências, de áreas diversas, para a construção do projeto, incluindo alguns trabalhos os quais demorei muito a entender profundamente, e que só mais recentemente pude perceber o imenso significado que têm para mim. Alguns artistas com suas expressões estão presentes em meus trabalhos de forma clara e contundente, outros emergiram das memórias subterrâneas e foram se desvendando aos poucos.

No percurso de minhas produções, ainda outras importantes referências se agregaram, filósofos, pesquisadores, curadores e escritores presentes no processo de realização das ações e que levam a este Corpo Re-Construção.

Minha intenção não é discorrer longamente sobre o trabalho de cada um que cito a seguir, nem elucidar os conceitos e as buscas de suas obras, e sim expor as dobras, resgatar como cada trabalho me afetou e levou às construções que afloram neste projeto.

Também não busco esgotar todas as conexões, pois estas definições não existem, estas bordas são borradas, em modificações constantes, fluxos de movimento, em transmutação, em expansão, ao infinito de possibilidades.

Pretendo abordar alguns dos elementos e investigações que estão presentes em meus trabalhos, quer seja na utilização das técnicas, nas formas ou conceitos utilizados.

Em Londrina, na década de 1970, artistas como os músicos ARRIGO BARNABÉ (1951) e ITAMAR ASSUMPCÃO (1949-2003) influenciaram minha formação com suas propostas de vanguarda.

Como escreve Fábio Henriques Giorgio (2005, p. 16) em livro que narra o movimento da cidade e suas repercussões:

Antes de se tornarem figuras de proa da nova música produzida em São Paulo – que nascia econômica e esteticamente independente aos padrões de produção e divulgação das gravadoras multinacionais sob o mistificador rótulo de Vanguarda Paulista -, em meados de 1981, Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção perambularam e tramaram pelas terras vermelhas do norte-paranaense. Foi em palcos londrinenses, entre participações em festivais universitários e shows coletivos, que ambos marcaram suas estréias.

A minha adolescência foi permeada pelos festivais universitários ou por shows como Na Boca do Bode, realizado em Londrina em 1973, reunindo, no palco, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Robinson Borba, Edvaldo Viecelli, A. C. Tonelli, Neuza Pinheiro e outros, numa cena movida pelo impulso criativo e por um forte caráter performático e contestador, mesmo em meio às dificuldades impostas pelo regime militar. Muitos desses artistas migrariam para São Paulo em busca de novos desafios e fariam história na chamada Vanguarda Musical Paulista na virada dos anos 80.

Como Giorgio (2005, p.16-17) relata:

Nem bem chegava o verão de 1973, um grupo formado por mais de quinze jovens [...] que despontavam na própria cena londrinense, resolve desafiar suas amadoras possibilidades e expectativas numa ousada proposta: promover um espetáculo pioneiro em terras vermelhas [...] Na Boca do Bode surge assim [...] Três noites com casa cheia. Três noites que transformariam a fisionomia cultural da cidade. [...] Arrigo Barnabé entraria em cena escancarando monstro mutante a tiracolo, “o inimigo número 1” a exibir suas presas. Fatídico nove de março de 73, inaugural versão/aparição de Clara Crocodilo.

A efervescência cultural da cidade permitiu contatos múltiplos, em minha trajetória, que agregaram referências importantes do universo das artes. Muitos artistas surgiram em Londrina ou estiveram por aqui devido à repressão política. A cidade aglutinou uma geração de artistas e intelectuais. Giorgio (2005, p. 21) ainda afirma:

O que se pretende aqui é destacar o nascimento de uma cena muito particular com o show Na Boca do Bode – primeiro espetáculo musical que reuniu composições de Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Robson Borba, entre outros – e ainda o papel fomentador e difusor dos Festivais Universitários. O ambiente cultural da cidade como influenciador e influenciado por esses criadores. A primeira geração de compositores locais, o êxodo para São Paulo, e uma maior abertura em termos de oportunidade e reconhecimento. Um cenário “regional” que acabaria repercutindo direta e indiretamente, na expressão musical da capital paulista.

Este movimento permitiu que muitos eventos, encontros, grupos e publicações se realizassem fomentando a cultura local com expressividade nacional. E Giorgio continua:

Meio de catalisação, aglutinação e resistência, os festivais universitários – idealizados como concurso de artes – agitaram Londrina mais intensamente de 1968 a 1973, quando a ex-capital mundial do café [...] passava a exercer, ainda regionalmente, considerável ascendência cultural. Com programação diversificada, contemplando o criativo, sobretudo, os

festivais fizeram da cidade “laboratório-artístico”, de sua crescente ebulição potência e estímulo, ajudando a escoar o trabalho de músicos, escritores, fotógrafos, ilustradores, escultores, dramaturgos, atores... ; a cena local irradiando – necessário estágio de preparação e nutrição antes do vôo migratório Gueto-Estado-País afora (p. 16).

Na década de 1980, buscando complementar minha formação, participei de cursos e festivais por todo o país e foi também através destes eventos que conheci alguns artistas e pesquisadores que se tornaram referências importantes dentro da trajetória de meus trabalhos, além do contato com outras produções, nacionais e internacionais, o que forma uma rede à qual me sinto conectada, parte deste rizoma, em expansão.

ANGELA MAGALHÃES (1954) e NADJA FONSÊCA PEREGRINO (1949), pesquisadoras da fotografia, têm relevante presença na construção de meus trabalhos. Conheci Angela e Nadja na década de 1980 através das Semanas Nacionais de Fotografia coordenadas por elas e realizadas pela FUNARTE. Nossa relação se estreitou também a partir da minha atuação no Museu Histórico de Londrina Pe. Carlos Weiss, que pertence à Universidade Estadual de Londrina, através do apoio institucional da FUNARTE para projetos que propus e desenvolvi durante 11 anos com o acervo de fotografia do Museu. Estas duas pontes permitiram o meu aprimoramento como fotógrafa, tanto profissionalmente, ligada à preservação e sistematização de acervos fotográficos, quanto no meu trabalho pessoal como artista. Ângela e Nadja sempre foram grandes estimuladoras, além de atuarem também como críticas, trazendo um importante *feedback* aos trabalhos em desenvolvimento. Participei de exposições e publicações realizadas pelas duas e, entre tantas produções, uma das mais recentes é o livro *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Elas estão presentes na construção de *Corpo Re*, com a participação na *Ação 6*. Nadja imprimiu parte de seu corpo e Ângela deixou registrado o seu olhar sobre a ação com um vídeo digital. Muitas são as aproximações que estabeleço com estas pensadoras da fotografia. As marcas destas mulheres estão cravadas na memória e



Angela Magalhães e Nadja Peregrino
com Fernanda Magalhães na
exposição "A Estalagem das Almas" –
Espaço UFF de Fotografia, Centro de
Artes UFF, Niterói, RJ, 2007.

integram esta teia, esta rede que possibilita aproximações que vão além das simples relações descritas e formam novos campos de relações vitais.

Foi através destas relações estabelecidas que pude me conectar com alguns fotógrafos, e suas produções, que contribuem e influenciam meus trabalhos.

Do dadaísta LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY (1895-1946) carrego minhas primeiras impressões ao vislumbrar suas colagens fotográficas com intervenções e desenhos. Seus trabalhos mostram composições nas quais a fotografia está inserida em detalhes, com espaços, linhas, formas, sombras e sobreposições, um desenho-colagem que utiliza a fotografia como um dos seus elementos gráficos. Moholy-Nagy produz imagens em que a representação fotográfica não está vinculada à representação da realidade, mas é utilizada como elemento de construção a partir das subjetividades do artista. *Pontos de Correspondência*, como diz Deleuze. O trabalho de Moholy-Nagy tem ressonâncias em mim.

Transgredir a fotografia concebida como imagem intocável, sacralizada por ser considerada registro do “real”, riscando, manchando e borrando as cópias e os preciosos negativos - matrizes que conservam estes reflexos impregnados do momento de captura - permite romper com esta carga que a fotografia carregou por muito tempo e que restringiu suas infinitas possibilidades de criação, impedindo uma ampla pesquisa através da qual ela pudesse se agregar como mais uma linguagem plástica. Estas resistências em utilizar a fotografia como suporte de criação, em desvincular o registro do seu referencial primeiro como verdade, levaram aos questionamentos inevitáveis e às rupturas empreendidas por diversos artistas. Entre os fotógrafos brasileiros estão JOSÉ OITICICA FILHO (1906-1964) e GERALDO DE BARROS (1923-1998), que causaram uma importante ruptura na fotografia brasileira e permitiram a expansão desta linguagem através da quebra com as imposições e com conceitos fechados.

Como diz Deleuze (1992, p.167): [...] “a criação se faz em gargalos de estrangulamento [...] Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível”.

Dentro destas impossibilidades emerge uma fotografia híbrida, suporte de linguagem, inserida no movimento das artes e que adiante iria se evidenciar como uma linguagem recorrente entre os artistas contemporâneos e um dos parâmetros das artes visuais.

José Oiticica Filho surgiu como referência em minha formação através de suas produções, tanto pelas construções, quanto pelos constantes questionamentos, pesquisas e desconstruções que realizou em sua obra. Ele foi cientista de formação e dali nasceu seu interesse pela fotografia. Seu campo de pesquisa e experimentações foi transformando a produção e Oiticica Filho passou por várias fases, da fotografia científica especializada, ao fotoclubismo enveredando pela pintura, inicialmente sobre os fotogramas que produzia e, depois, como pintura investigativa. Nas pesquisas dentro do laboratório fotográfico utilizou composições geométricas, linhas, formas, texturas e sobreposições, criando jogos de luz e sombra. Ele buscava abstrair o referencial fotográfico nas imagens que criava, retirando os elementos que proporcionam a profundidade e a tridimensionalidade das fotografias. Como diz Paulo Herkenhoff (1983, p.15-16):

José Oiticica Filho desenvolve um atonalismo (marcado pela ausência de cinzas) e assume a cópia fotográfica enquanto superfície bidimensional (sem a idéia de perspectiva resultante da figuração)

Geraldo de Barros também faz parte destas referências pelas inovações e experimentações com as diferentes linguagens visuais que utiliza como postura de resistência a esta fotografia realista e desconectada das outras construções plásticas. Barros afirma que os trabalhos que realiza são composições, independentes dos assuntos escolhidos, e que seus guias são o ritmo, o contraponto e a harmonia plástica. Ele produz fotografias, com montagens, sobreposições, intervenções nos negativos, desenhos e efeitos de laboratório, e as utiliza como meio para as investigações. Sua preocupação não se concentra em



Exposição José Oiticica Filho: Fotografia e Invenção (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2008).

utilizar a fotografia para representar os momentos vividos e sim como mais um elemento de linguagem. Herkenhoff localiza Geraldo de Barros e sua produção:

Geraldo de Barros, artista inquieto, seria um dos signatários do Manifesto Ruptura¹⁰ em 1952 e talvez tenha sido o primeiro artista brasileiro a compreender que a fotografia, com suas características específicas, integra o campo das artes plásticas e não é mera tributária da pintura (HERKENHOFF, 1983, p. 16).

Tanto Geraldo de Barros como José Oiticica Filho impulsionam a fotografia de autor rompendo com a tradição pictorialista, predominante até os anos 40, e disseminada pelos Foto Clubes, inaugurando a fotografia criativa brasileira.

Como aponta Herkenhoff (1983, p. 19), a produção de José Oiticica Filho,

precedida das Fotoformas de Geraldo de Barros, representa o momento em que a fotografia esteve mais sintonizada e integrada a um projeto geral da cultura no país. A fotografia concreta de Oiticica revela-se contemporânea a todo o movimento construtivo (Concretismo e Neoconcretismo em artes plásticas, poesia concreta, Bossa Nova, etc.).

10. "Em 1952 começaram os primeiros indícios do movimento concreto no Brasil. [...] o grupo Ruptura, formado por pintores e escultores [...] paulistas: Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Kazmer Fejer, Haar, Sacilotto e Wladyslaw. [...] O grupo Ruptura iniciava uma reação, no campo das artes plásticas, a toda uma vertente subjetivista representada pela pintura figurativista de caráter expressionista. Ao mesmo tempo, o grupo reagia à tendência abstracionista, à concepção "hedonista da arte abstrata", nas palavras de Waldemar Cordeiro, baseada na criação pictórica anárquica, sem sentido visual e lógico (tintas jogadas na tela aleatoriamente). Assim, em nome de uma intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes, de grandes possibilidades de desenvolvimento prático", o ideal plástico do Ruptura privilegiava a organização do espaço, a estruturação das formas e da cores, desvinculadas de conteúdos extra-pictóricos. O que interessava ao artista concreto, como observou o crítico Mário Pedrosa, era a "[...] exteriorização precisa da própria visualidade, uma objetividade formal que aspira o momento em que a própria mão poderá ser substituída na confecção do quadro". [...] a pintura concreta propunha uma nova visualidade que, orientada em princípios geométricos organizados segundo critérios de Gestalt (Teoria Geral da Forma), proporcionasse ao espectador, uma fruição objetiva [...] os artistas fundadores do grupo Ruptura atuaram, ao lado dos poetas concretos, na pesquisa de novas linguagem e formas de expressão". (Acessado em 07 de janeiro de 2008. <http://www.artbr.com.br/casa/>).

Foi a partir destas referências, impregnadas em meus trabalhos, e participando dos eventos de arte e fotografia a partir da década de 1980, que pude estabelecer importantes relações com artistas e fotógrafos contemporâneos e compreender meus próprios processos de criação.

Durante minhas participações nos festivais de arte e nas semanas nacionais de fotografia, me aproximei da artista ROSÂNGELA RENNÓ (1962). O meu interesse pelos trabalhos de Rennó estabeleceu-se a partir de 1987, quando a conheci no XIX Festival de Inverno de São João Del Rey, organizado pela Universidade Federal de Minas Gerais. Estivemos participando da Oficina Fotografia Experimental - Processos Alternativos. Rennó, desde o princípio, impressionou-me com suas idéias, projetos e trabalhos. Estive inúmeras vezes com ela depois desta ocasião. Primeiro, durante minhas viagens a Belo Horizonte, enquanto ela ainda morava naquela cidade e depois também no Rio de Janeiro, cidade que escolheu para fixar sua residência e ateliê. Por diversas vezes, estabelecemos importantes conexões em falas informais e também em eventos para os quais trouxemos Rosângela a Londrina, nos aproximando mais de sua poética. Entre seus trabalhos destaco: *Mulheres Iluminadas*, *Humorais*, *Cicatriz*, *Vulgo*, *Espelho Diário* e *A Última Foto*. Suas articulações constroem um trabalho no qual a fotografia é o meio e a linguagem em discussão, mas não exatamente a produção de Rosângela. Ela busca em arquivos fotográficos o material de suas construções e, a partir daí, articula pensamentos e conexões críticas a respeito da identidade contemporânea, da amnésia e outras tantas questões presentes em sua obra.

O trabalho *Espelho diário* (vídeo e instalação, 121', 2001) foi gerado a partir de uma coleção de textos jornalísticos publicados por jornais do Brasil e de outros países e colecionados, ao longo de alguns anos, pela artista. São textos sobre mulheres que atendem por seu nome, Rosângela. São 133 registros sobre diversas mulheres que, por algum motivo, acabaram nas páginas dos jornais. Mães, colunáveis, namoradas de políticos, mortas, seqüestradas, delegadas, donas de casa, noivas,



Terezinha mãe, Rosângela Rennó e Nadja Peregrino na VI Semana de Arte de Londrina - Possíveis Imagens: Fotografia Contemporânea, 2000.

vizinhas, empresárias, leitoras, funcionárias, artistas, entre outras. Os artigos foram reescritos na forma de monólogos íntimos e interpretados pela artista que encarna estes seus duplos compondo uma narrativa sobre estas diversas Rosângelas, produzindo um pseudodocumentário. Vejo aqui uma aproximação com as encenações de Cindy Sherman, um auto-retrato que não espelha a identidade da artista. Rosangela atua como *performer*, assumindo as personagens destas múltiplas mulheres, que têm o nome como única semelhança com a artista.

Já em seu mais recente trabalho, *A última foto*, ela traz à cena a discussão sobre o fim da fotografia analógica. Para isso, convoca outros fotógrafos a fazerem uma fotografia do Cristo Redentor com máquinas analógicas de sua coleção. Depois de realizadas as fotografias, ela pinta as lentes, lacrando a possibilidade destas máquinas produzirem quaisquer outras imagens. Assim, outras questões também estão em pauta neste trabalho, além da questão da morte da fotografia tradicional. Rennó nos faz pensar sobre a excessiva produção de fotografias do Cristo Redentor, imagem-clichê já tão amplamente realizada por todos aqueles que passam pela cidade do Rio de Janeiro, fato que leva a esta *antiimagem*. A fotografia do Cristo é uma representação que já não surpreende mais, levando a um desinteresse, uma imagem que se identifica tão rapidamente que não é mais vista, imagem levada à exaustão pela sua excessiva produção. A partir daí, nos deparamos novamente com a questão da amnésia coletiva, desta cegueira causada pelo abarrotamento de imagens realizadas e arquivadas. Rennó vai além, trazendo a questão da autoria e da alteridade, recorrente em suas produções, já que é o outro que toma a imagem e a ela cabe a concepção da idéia, a articulação do projeto, a edição e a montagem do trabalho.

Como diz Paulo Herkenhoff (*apud* RENNÓ, 1998, p. 190) no texto de apresentação do livro da artista: “O que caracteriz essa produção de Rosângela Rennó é a compreensão de que o compromisso está na forma de atuar e de organizar a obra.”

As questões levantadas por Rennó estão inseridas em uma perspectiva contemporânea de criação, com elementos que se

entrecruzam, como gênero, identidade e tantas outras indagações que, por fim, implicam a performance da artista frente à própria obra de arte.

A fotógrafa e artista americana CINDY SHERMAN (1954) também realiza um trabalho no qual a produção das fotografias revela um momento performativo. A encenação faz parte das imagens produzidas por ela e o registro faz parte da ação. Sherman realiza auto-retratos, que abordam problemas de gênero e questões da identidade. Seus trabalhos ultrapassam o resultado final, instigam e levam o público à busca pelo reconhecimento daquela cena.

Para produzir seus trabalhos, Sherman se transforma em diferentes personagens fictícios, entre participantes de supostas cenas de filmes ou de contos de fadas. Estes personagens são criações exclusivas da artista, produzidas a partir de seus próprios retratos. Sherman constrói os cenários e os personagens com maquiagens e extensões de corpos, como próteses e máscaras. Ela se transfigura e posa para sua câmera fotográfica.

São representações e encarnações destes personagens inventados a partir de uma suposta referência. Um auto-retrato que não é bem um auto-retrato, já que a autora não busca demonstrar sua própria identidade e suas subjetividades, não busca representar a própria Cindy Sherman.

O que ela faz é tentar convencer o público que estas seriam cópias de cenas de um filme de segunda categoria da indústria do cinema, utilizando imagens clichês tão bem simuladas que realmente se tem a convicção que seriam cópias de filmes existentes. Os personagens, sempre travestidos sobre o seu próprio corpo, são farsas. Aquilo que parece cópia da cópia na verdade é uma invenção caricaturada.

Onde Cindy Sherman quer nos levar? Ela nos transporta a uma ilusão de outro momento simulado, através de um só corpo, uma imagem que falseia em tudo e mostra, evidenciando o falseamento, através das aparentes e alegóricas próteses e maquiagens, as extensões deste corpo e suas múltiplas transformações.

Outra importante relação que estabeleci durante as minhas

pesquisas foi com o artista e fotógrafo EVGEN BAVCAR¹¹ (1946). No final da década de 1990 conheci seu trabalho, através de suas produções e das discussões provocadas por elas. Bavcar evidencia o debate sobre as questões da cegueira, não só aquela ligada à visão retiniana, mas sim, e principalmente, a esta cegueira contemporânea que nos toma a todos, pelo excesso de imagens oferecidas, divulgadas e impostas que abarrotam o mundo contemporâneo.

Estes questionamentos me interessam, já que trato em meus trabalhos das questões da aparência, do corpo e destas imagens superexpostas que contaminam nossos olhares e produzem uma homogeneidade de modelos impostos e assimilados. Esta terrível poluição visual que nos torna cegos e passivos, consumistas dos padrões de beleza e de corpos, leva a uma falta de substrato e a este vazio-ococo que reverbera entre todos nós.

Foi a partir destas reflexões e depois de conhecer o trabalho de Bavcar que, em 2002, propus e desenvolvi o projeto *A Expressão Fotográfica e os Cegos*, em parceria com a jornalista e escritora Karen Debértolis, aprovado pelo PROMIC – Programa Municipal de Incentivo à Cultura de Londrina, e com o apoio do ILITC – Instituto Londrinense de Instrução e Trabalho para Cegos. Durante um ano, Karen e eu trabalhamos com vinte alunos cegos e realizamos com eles um curso de fotografia, com orientações para que eles fotografassem suas casas, famílias, viagens, amigos e o dia-a-dia de cada um. Este material foi importante fonte de debates e pesquisas realizadas com os integrantes do grupo. Ao final deste ano também produzimos um evento e trouxemos Bavcar para Londrina, além de outros pesquisadores, filósofos e curadores, como Aduino Novaes, Ricardo Resende e Paulo Reis.

11. Evgen Bavcar, fotógrafo esloveno, radicado em Paris e cego desde os 12 anos, vem levantando questões sobre a visualidade e o imaginário a partir de sua experiência como fotógrafo cego, além de refletir a partir de seu trabalho.



Aluna lê, em braille, a descrição da fotografia na exposição "Vistas Táteis" dos participantes do projeto "A Exposição Fotográfica e os Cegos" durante o evento I Encontro Maringaense Arte sem Barreiras, 2004.



Evgen Bavcar fotografando em Londrina, 2002

Os debates, além de uma exposição do material dos alunos e das fotografias de Bavcar, um ciclo de vídeos e lançamentos de livros, permitiram um importante momento de encontro e reflexões sobre a visualidade, a cegueira e sobre o excesso de imagens que contaminam nossos olhares. Nesta ocasião, Karen e eu realizamos uma longa entrevista com Bavcar, registrada em vídeo por Luciano Pascoal, e publicada posteriormente na Revista Coyote (MAGALHÃES; DEBÉRTOLIS, 2003). A exposição dos participantes do projeto tem sido mostrada em outras ocasiões, trazendo sempre à tona as questões da imagem e o excesso de valorização que se dá à aparência.

Após este trabalho, continuei aprofundando minhas pesquisas neste campo, estando com Bavcar em outros momentos, como em 1994, no Rio de Janeiro, quando o acompanhei para fotografar o Jardim Botânico. Este encontro resultou em outro artigo publicado, *O Corpo Performático de Eugen Bavcar* (MAGALHÃES, 2004). As pesquisas neste campo de investigação continuam e contribuem na base do pensamento e das questões que sustentam meu trabalho.

Muito vem se pensando sobre as cegueiras contemporâneas, que vão além da cegueira física. O excesso de imagens em nossa sociedade nos leva a um estresse visual, causando uma cegueira coletiva. Com tantas possibilidades do “ver”, nada mais é visto. Este anestesiamiento dos olhares é causado pelo excesso de imagens clichês que abarrotam o mundo e nos tornam, a todos, cegos de alguma forma.

Segundo Nelson Brissac (2000, p. 38-39):

a cegueira é uma das mais marcantes condições contemporâneas. Por inúmeras razões, a começar pela avalanche de imagens a que somos submetidos e, certamente, quando há muito a ver, nada se pode ver. Nós nos defrontamos com essa opacidade criada por uma saturação infernal de imagens e de coisas que nos são dadas a ver.

Sobre esta poluição exagerada e violenta, Susan Sontag (2004, p. 34) também diz:

A necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos, hoje, estão viciados. As sociedades industriais transformam seus cidadãos em dependentes de imagens; é a mais irresistível forma de poluição mental.

Bavcar e os fotógrafos cegos rompem com esta excessiva valorização da visualidade em detrimento das outras percepções. Eles realizam suas fotografias com todo seu corpo e permitem uma aproximação do mundo visível e do invisível, do visual e do tátil. Eles fotografam de dentro do mundo, através de suas percepções e sensações, resgatando assim este contato que o olho não pode proporcionar. Estas experiências se tornam fundamentais neste mundo povoado de ilusões, onde a experiência passa a ser, em grande parte, visual.

Brissac (2000, p. 40-41) diz:

O Bavcar tira fotos do meio, de dentro, não de fora. Ele não se afasta para ver as coisas, ao contrário, ele está mergulhado nas coisas. [...] ao fazer apelo a outros sentidos ele desloca a posição central que a nossa cultura, tradicionalmente, institui como posição na percepção que é a ótica. [...] Ora, o que Bavcar faz ao apelar para outros sentidos é quebrar este privilégio. Ele multiplica os pontos de vista.

Este excesso de imagens, esta poluição visual que nos torna todos cegos evidencia a posição de videntes que sempre esteve atrelada aos cegos, pois aqueles que já não podem mais olhar fisicamente este mundo podem, entretanto, olhar com os olhos de dentro, os olhos das percepções, muito mais aguçados e sensíveis, elevando estes a um lugar de muito mais sensibilidades e clarividências. Ao final nos perguntamos: quem é cego e quem é vidente nesta nossa sociedade contemporânea?

Brissac ainda afirma:

O último ponto é o grau de vidência que o cego é capaz de ter. [...] Nós nos deslocamos, portanto, da visibilidade para a legibilidade do mundo. E para ler o mundo nós temos de fazer apelo à nossa memória, à nossa

imaginação, à nossa capacidade de invenção e à nossa capacidade de percepção. O que tem Eugen Bavcar de fundamental como lição é poder indicar essa capacidade de vidência que a fotografia tem, ou seja, essa capacidade de ver o invisível (p. 43-44).

Assim, pensando na importância destas questões para uma sociedade fragmentada que sofre com tantas violências, entre elas esta contaminação visual, e levantando a questão de uma *Ecologia das Imagens*, trago estas reflexões para as produções de meus projetos.

Cito aqui um fragmento do texto que Bavcar escreveu em 2003 sobre o projeto *A Expressão Fotográfica e os Cegos*.

O Contra-Olhar: O trabalho que Fernanda Magalhães conduz com os deficientes visuais do Instituto dos Cegos de Londrina representa uma seqüência corajosa e uma nova aplicação pedagógica e artística do direito à imagem para todos. [...] um diálogo de olhares nasceu através deste gesto histórico. Como pude constatar através de seu testemunho e de todos aqueles a quem ela restituiu o olhar fotográfico. Graças a esta atitude, os cegos podem, pela primeira vez na história, criar um contra-olhar e sair da passividade insuportável daqueles que são vistos incessantemente, sem poder olhar para eles mesmos. [...] Devolver seu olhar ao outro significa existir e estar em posição de responder à questão daquele que vê você. O olhar, na realidade, não existe sem o diálogo entre aquele que olha e vê você, e o outro que olha também, mas que não vos vê a partir do mesmo registro de percepção. [...] Assim nós entramos na perspectiva de nossa relação com os espectadores passivos e, durante muitos séculos, impotentes para responder ao olhar do outro. O nascimento do contra-olhar poderá, talvez, mudar esta mentalidade reducionista que, desde muito tempo, se recusou a crer na existência do olhar do outro e em particular daquele do cego. O trabalho pioneiro de Fernanda Magalhães nos prova que uma outra sensibilidade, e a resistência às idéias adquiridas e aos lugares-comuns na interpretação da diferença, é possível (BAVCAR, 2003).

Estas idéias estão presentes na base da construção dos trabalhos assim como as fotografias de JOEL PETER WITKIN (1939), que me fascinaram e horrorizaram e que estão cravadas em meu imaginário.

Witkin utiliza em suas composições corpos diversos, como de modelos vivos ou cadáveres. São corpos de fetos, hermafroditas, anões, mulheres gordas, disformes, com anomalias e marcas, que ele mistura com símbolos sadomasoquistas, ícones religiosos, fragmentos de cadáveres de seres humanos e animais. Todas estas imagens são trabalhadas, desde a sua concepção, com a realização de esboços, passando pela procura dos modelos, cenários e objetos de cena, depois as longas sessões de estúdio para a tomada das fotografias e, por fim, o processamento meticuloso deste material em laboratório preto e branco, onde realiza interferências nos negativos.

Seu trabalho autoral é calcado nos temas da dor e da morte a partir das referências clássicas da pintura. Witkin utiliza a fotografia como meio para suas construções que, com cenas totalmente construídas a partir dos clássicos da pintura, mostram a violência estabelecida sobre os corpos na contemporaneidade. Conheci seu trabalho mais profundamente a partir de 1993, enquanto pesquisava fotografias de mulheres gordas nuas. Encontrei uma extensa utilização destes corpos em suas composições.

Meu trabalho se conecta com as produções de Witkin em vários pontos. São momentos performativos que possibilitam a produção de sua obra e que se iniciam na concepção da imagem, passam pela produção dos modelos e cenários, pela hora do *click* fotográfico, no processamento em laboratório até a edição e a produção final das fotografias. O que o público vê é uma imagem que logo remete a um momento anterior. Como Sherman, suas fotografias levam a uma recriação da produção pelo público que as vê. Os cadáveres e os fragmentos de corpos, além dos cenários que constroem suas imagens, chocam e espantam, e cada fotografia que Witkin produz possibilita a criação de inúmeras novas narrativas, recriadas a cada nova fruição. Toda

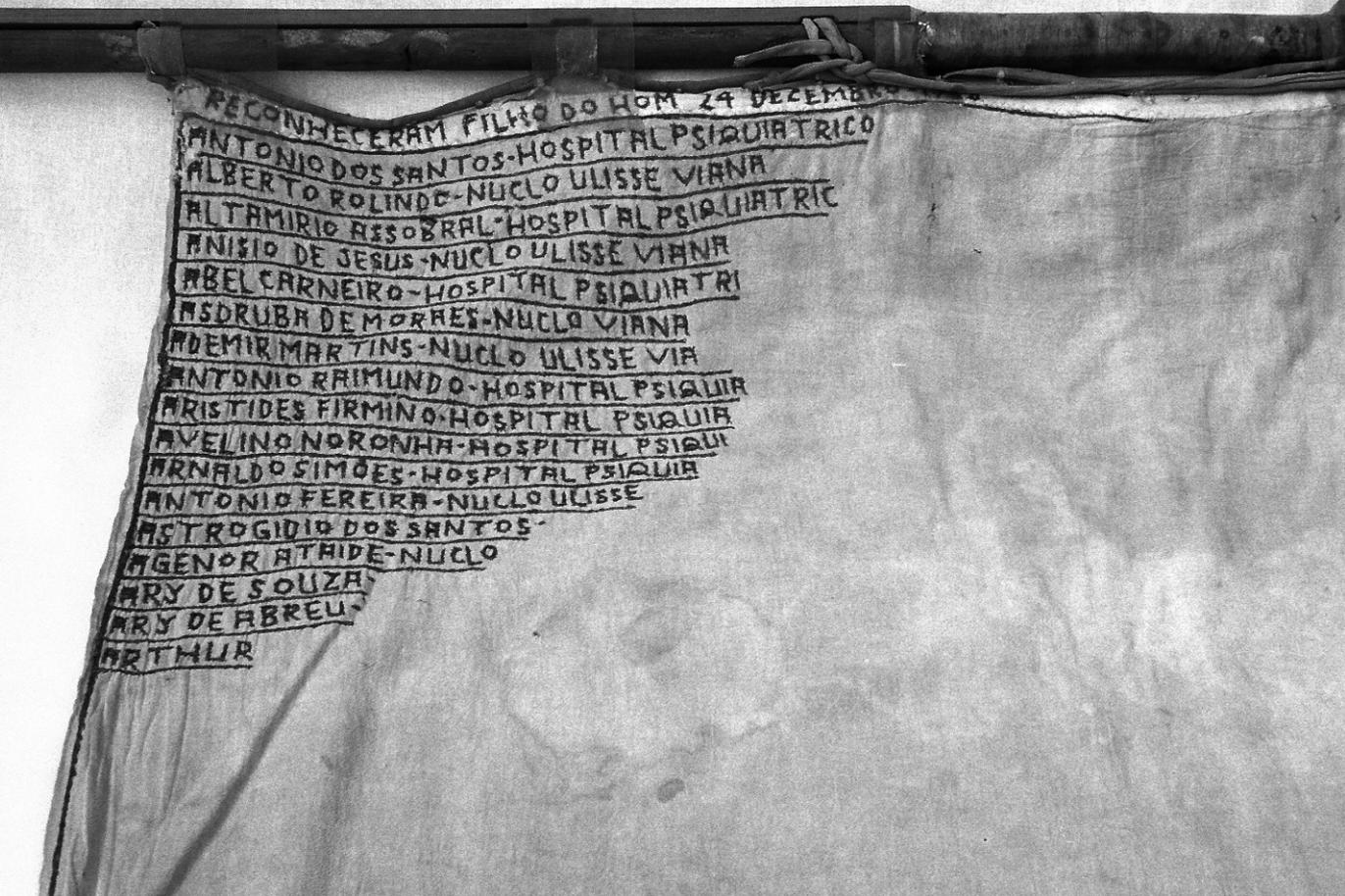
uma forma de realização que vai muito além do momento da tomada da fotografia estão presentes em suas produções. Um trabalho carregado de significados e referências e no qual o próprio processo também é parte constitutiva.

Outra importante referência são os trabalhos de ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO¹² (1909-1989). Sempre me impressionaram seus objetos e performances. Em 2002, tive a oportunidade de ficar, por cinco dias, trabalhando no Museu Nise da Silveira, localizado na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Fotografei as obras deste artista e estive num contato muito próximo com suas peças. Nesta preciosa oportunidade me identifiquei com seus procedimentos de acúmulo de objetos e ressignificações.

Para Bispo, tudo funcionava como um ritual de passagem: as palavras, a duplicação do mundo e de seu dia-a-dia, as descrições, suas performances com o manto, sua nave – a cama cenário de Romeu e Julieta -, as pessoas com quem ele convivia, aqueles que visitavam sua cela, o pedido de senha para entrar, toda uma encenação de vida. Estes eram momentos de transcendência, em que o rito fazia parte da produção. Bispo produzia trancando-se solitário, sem nenhum contato e praticamente jejuando, em transes produtivos. O resultado é um grande acervo de objetos e escritos que narram sua própria trajetória e a daqueles com quem Bispo tinha contato.

Figura ao lado.
Detalhe do "Manto da Anunciação" (avesso)
de Arthur Bispo do Rosário, 2002.

12. Arthur Bispo do Rosário, artista plástico, brasileiro, considerado louco, foi internado na Colônia Juliano Moreira em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, onde produziu um impressionante trabalho. Bispo foi marinheiro e empregado de uma tradicional família carioca e em 1938 anunciou que era um enviado de Deus, sendo internado e passando a produzir objetos com diversos tipos de materiais oriundos do lixo e da sucata. Entre os temas, destacam-se navios, estandartes, faixas de missas e objetos domésticos. A sua obra mais conhecida é o Manto da Apresentação, que Bispo deveria vestir no dia do Juízo Final. Os objetos recolhidos dos restos da sociedade de consumo foram reutilizados com preocupações estéticas, retirando da instituição manicomial subsídios para elaborar sua obra.



"Estandarte" (detalhe) de Arthur Bispo do Rosário, 2002.

Seu acervo, suas encenações, o grande acúmulo de objetos do dia-a-dia transformados, a partir destes transe e dos comandos divinos, em objetos com intenções de transcendência, permitiram uma grande produção desvinculada de qualquer compromisso com o mercado das artes, das galerias, dos espaços de exposição ou de cristalização das artes. Bispo se viu livre de qualquer amarra e até mesmo das noções de sanidade, ética e moral, podendo assim dar vazão a este processo de invenção de si, criando uma metodologia própria e um trabalho intenso.

Como cita Beatriz Scigliano Carneiro (2004, p. 296):

A obra plástica funciona como registro de si, “o registro da minha passagem sobre a terra”, para citar Arthur Bispo do Rosário referindo-se à sua incessante atividade. Com a obra toda reunida, mantém-se a possibilidade de uma conversa constante com o caminho percorrido. Mais do que registro, é o próprio movimento da construção de si.

Outro artista impregnado em meu imaginário é Picasso. Em 2003, estive na Espanha e fui ao Museu Nacional Centro de Arte Moderna e Contemporânea Reina Sofia, em Madrid, para ver *Guernica* e outros trabalhos de PABLO PICASSO (1881-1973). Quando me postei frente a *Guernica* e seus desenhos preparatórios, uma forte emoção subiu à tona, nem mesmo sei de que profundidades e, aos poucos, tomou conta de todo meu corpo, levando-me a lágrimas abundantes, em fluxos quentes. Foi um espanto para mim, aquele ‘vexame’ ali no Museu. Tive que ir ao banheiro para me recompor, aquelas emoções desenfreadas, à flor da pele, não faziam sentido, afinal eu sempre vi Picasso em livros, revistas e catálogos da biblioteca de meu pai e seus trabalhos já eram conhecidos, vistos, revistos e debatidos. Àquele momento de emoção se sucederam outros. Quando voltei para a sala de exposição, as lágrimas brotaram novamente e percebi como esta arte respirava dentro de mim, pulsava em meu sangue. Naquele instante compreendi a presença de Picasso.

Ficou claro o quanto sua obra estava entranhada e tão próxima. Quando se está muito perto de algo é muito difícil ver o todo, como

abraçar alguém, o olhar fica desfocado e não é possível ver, mas somente sentir com o corpo. Este olhar erótico, sobre o qual Bavcar nos fala, o olhar com o corpo, o olhar da proximidade e não da distância, era esta a minha proximidade com as obras de Picasso. Sobre este olhar Bavcar diz: *Poder-se-ia defini-lo como o olhar chegado, ou encostado, aquele que não provoca ainda a separação inelutável entre o sujeito e o objeto do conhecimento* (BAVCAR, 2000, p. 18).

Assim, Picasso estava totalmente impregnado em minha trajetória e em meu corpo, mas não era possível perceber isto à distância. Foi necessário este ‘corpo-a-corpo’, este encontro de pele com sua obra para que minhas lágrimas manifestassem a intensa emoção que estava em meu corpo.

Também o FLUXUS¹³ e alguns artistas fluxistas me acompanharam de forma indireta. Percebia aqueles trabalhos e aos poucos meus contatos

13. Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais, Fluxus foi: “Menos que um estilo, um conjunto de procedimentos, um grupo específico ou uma coleção de objetos, Fluxus traduz uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia etc. Seu nascimento oficial está ligado ao Festival Internacional de Música Nova, em Wiesbaden, Alemanha, 1962 e a George Maciunas (1931-1978), artista lituano radicado nos Estados Unidos, que batiza o movimento com uma palavra de origem latina, que significa fluxo, movimento, escoamento. [...] De feito internacional, interdisciplinar e plural do ponto de vista das artes, Fluxus mobiliza artistas na França [...]; Estados Unidos [...]; Japão [...]; países nórdicos [...] e Alemanha [...]. As músicas de J. Cage e N. June Paik, comprometidas com a exploração de sons e ruídos tirados do cotidiano, têm lugar central na definição da atitude artística de Fluxus. Trata-se de romper as barreiras entre arte/não-arte, dirigindo a criação artística às coisas do mundo [...] Além da música experimental, as principais fontes do movimento podem ser encontradas num certo espírito anárquico de contestação que caracterizou o dadaísmo [...] As performances e happenings, amplamente realizados pelos artistas ligados a Fluxus, remetem ainda a uma vigorosa tendência da arte norte-americana de finais dos anos 50, por exemplo, aos trabalhos de Robert Rauschenberg (1925) ligados ao teatro e à dança, às esculturas junk de D. Smith e Richard Peter Stankiewicz (1922-1983), feitas a partir da combinação de refugos e materiais descartáveis, e aos eventos de Allan Kaprow (1927), aluno de Cage em cursos em que o compositor combinava idéias de Duchamp e Artaud com a filosofia zen-budista. As realizações Fluxus justapõem não apenas objetos mas também sons, movimentos e luzes, num apelo simultâneo aos diversos sentidos: visão, olfato, audição, tato. Nelas, o espectador é convocado a participar dos espetáculos experimentais, em geral, descontínuos, sem foco definido, não-verbais e sem seqüência previamente estabelecida. [...] As performances conhecem inflexões distintas, podendo adquirir tom minimalista ou acento mais teatral e provocador. [...], a ênfase nas ações que conferem sentidos aos objetos e o uso de sons e ruídos de todos os tipos [...] Integrantes do Fluxus estiveram presentes na 17ª Bienal Internacional de São Paulo (1983) que teve uma ala dedicada à exposição de obras e documentos do grupo”.

(http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3652).

foram se estreitando com os artistas, suas obras e ações performáticas. São diversas expressões que se aglutinam gerando obras no momento da ação, sem estruturas pré-estabelecidas. Vi trabalhos de artistas fluxistas na 17ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1983. De forma fragmentada, e por outras vias, fui conhecendo estes artistas e toda esta produção foi se agregando aos pensamentos que construíam meus trabalhos. Em 2006 visitei a exposição *Fluxus na Alemanha 1962-1994*, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, Paraná. Esta exposição me remeteu a procedimentos e questões presentes em *Corpo Re*. Senti-me totalmente conectada. Em apontamentos em meus cadernos de anotações, em 27 de abril de 2006 escrevi: “impregnada desde que nasci por fluxus”. Esta constatação está clara. Fluxus acontece por volta do ano que nasci, 1962, e suas manifestações afetaram minhas produções.

O Fluxus vem, por contato direto, como conexão-sequência, ao dadaísmo. Os artistas fluxistas se nomeavam neo-dadaístas. Aqui pontos de convergência, linhas de fuga que se interconectam: os dadaístas, Moholy Nagi, Geraldo de Barros, José Oiticica Filho, Fluxus, Hélio Oiticica, Lygia Clark.

As conexões de LYGIA CLARK (1920 - 1988) e HÉLIO OITICICA (1937 - 1980) se estabelecem como *links* de expansão, linhas de fuga. Lygia com seus objetos relacionais, as ações coletivas, o corpo e as sensações, a experiência como parte do processo e a arte entranhada com sua vida. Também Hélio não estabelece limite entre vida e arte carregando para suas experiências ações do seu dia-a-dia, *mundo-abrigo*, *Bólides*, *Ninhos*, *Parangolés*.

Segundo Beatriz S. Carneiro (2004, p. 296), tanto Hélio quanto Lygia

construíram a si mesmos como obra de arte, tal como sugeriu Foucault. Seus objetos e propostas artísticas, - ou introjetando o mundo, ou se expandindo, ou inventando espaços, ou lidando com as pessoas, ou tudo isso simultaneamente – consistiram em estratégias de construção de vida, de construção de si mesmo dentro do coletivo.



"Auto-Retrato" realizado durante visita a Exposição "Do Objeto ao Acontecimento: nós somos o molde, a você cabe o sopro" de Lygia Clark, com o trabalho "Óculos", que conta com jogos de lentes espelhadas as quais refletem os olhos num entrecruzamento de olhares. Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2006.

O coletivo que propunha construções anárquicas, a partir das experiências que ambos realizavam em suas vidas, com aqueles com os quais estavam em contato, desde os alunos de Lygia, amigos, artistas e interessados em suas experiências aos amigos de Hélio, o pessoal do morro, da Escola de Samba Mangueira, e aqueles de quem Hélio se aproximava no percurso de sua trajetória. Como diz ainda Carneiro (2004, p. 272):

Tanto Hélio, quanto Lygia atualizaram numa prática heterotópica as questões mais incisivas do anarquismo, especialmente aquelas ligadas ao estabelecimento de uma ética por parte de indivíduos. A experimentação pode ser coletiva, compartilhada, sem nunca perder a dimensão de que o indivíduo é o único que pode optar pelo experimentar pelo exercício livre. Hélio dialogou com o avô José Oiticica. Instaurou com seus amigos comunidades provisórias movidas por uma convivência ética, cujos valores decorriam da experimentação, expandindo-se pelas possibilidades abertas em seus espaços.

A vida-obra construída por eles também está conectada com outros artistas, como John Cage e Arthur Bispo do Rosário, partes do rizoma, mapa no qual me sinto integrada, afetação possível a partir dos contatos com estas experiências/vivências/invenções de vida.

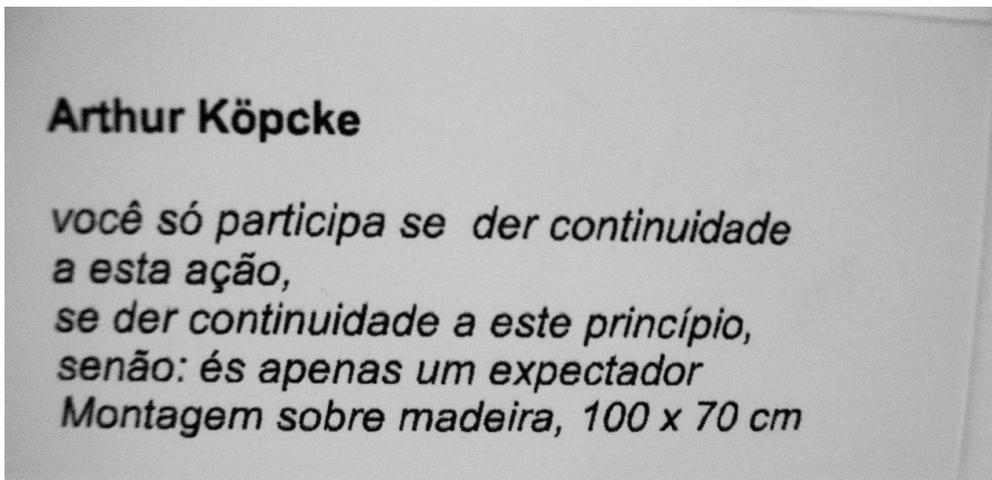
Cage e Hélio Oiticica se encontraram no Rio de Janeiro, como escreve o próprio Hélio para sua interlocutora Lygia, texto citado no livro de Wally Salomão (2003, p. 77):

[...] 'a manifestação do Aterro [...] chamou-se APOCALIPOPÓTESE [...] compareceu nesta manifestação o músico americano John Cage [...] John Cage, um dos inventores pioneiros da música Pop ou 'acidental' [...] John Cage assistiu porque estava de passagem pelo Brasil'. Cage até inventou um repente espirituoso que o Hélio gostava de repetir [...].

É perfeitamente convergente este encontro entre John Cage e Hélio Oiticica, que tinham conexões nos trabalhos pelas rupturas empreendidas e pelas posturas perante a arte e suas invenções. Estes artistas que se entrecruzam, entre momentos vividos e ressonâncias de outras experiências, possibilitam uma rede de conexões.



"Äuto-Retrato" em frente a instalação do artista Joe Jones



Legenda de trabalho do artista Arthue Köpcke

Fotografias tiradas durante visita a exposição "Fluxus na Alemanha 1962-1994" - promovida pelo Instituto Goethe de Curitiba, no Museu Oscar Niemeyer, 2006



"Auto-Retrato" na exposição "Fluxus na Alemanha 1962-1994" Curitiba, 2006

Como nos diz Carneiro sobre Hélio Oiticica e Lygia Clark: “As atitudes dos dois artistas não se complementam, mas apresentam entradas e caminhos diversos de inventar estilos de existência, modos de viver” (CARNEIRO, 2004, p. 273).

Vou estabelecendo conexões entre estes artistas e pensando em outras possíveis aproximações, linhas de fuga, como a relação de troca estabelecida entre os artistas Hélio Oiticica e Waly Salomão, a aproximação entre os Parangolés de Hélio Oiticica com o Manto da Apresentação de Arthur Bispo do Rosário, além de outros trabalhos e artistas que se entrelaçam como Yves Klein, Joseph Beuys, Orlan, Cindy Sherman, Rosângela Rennó, Márcia X., Joyce Tenneson, Diane Arbus, Joel Peter Witkin, Jan Saudeck, Evgen Bavcar e Haruo Ohara. Relações interconectadas, rizoma em constante fluxo.

Estas conexões, e outras, com os artistas e suas obras foram se expandindo e contaminando meu percurso. São afetações-contatos-*links*-aproximações-entrelaçamentos que formam esta teia vida que me permite, por exemplo, estar construindo hoje esta obra-tese. Interconexões que se iniciam nas prateleiras das estantes de meu pai, percorrem o porão de casa cheio de papéis, a tipografia e, captando os sinais de *fluxus*, adentram pelo *mundo-abrigo*, estabelecendo canais, vias de acesso.

Beatriz Carneiro (2004, p. 272) comenta sobre Lygia Clark:

Se o que se faz contesta o poder, isso já nem importa mais como motivo da ação, o que interessa é realizar o que tem que ser feito em atenção às condições efetivas e às escolhas éticas. Nesta heterotopia, entram as técnicas de si, a dobra da força do fora, voltadas para a invenção de valores. “Urge ter coragem”, dizia Lygia, de abandonar as certezas, a identidade bem colocada, para seguir as evidências das experimentações.

Deixar-me embalar por estas obras e por estes artistas é buscar sintonias e tensões que penetram nos trabalhos. As propostas de Wally Salomão de transcrição do texto tomam proporções, contaminando também as outras produções com linguagens híbridas. Assim estes

artistas fazem parte desta teia-rede-rizoma-tecido e permeiam toda esta construção da obra-tese, seja nos trabalhos, nas ações ou nos textos.

Ainda acredito ser importante falar de outras artistas e escritoras implicadas neste percurso. São três mulheres: SUSAN SONTAG (1933-2004), VIRGÍNIA WOOLF (1882-1941) e MARCIA X. (1959-2005).

Os textos de SUSAN SONTAG estão entre minhas leituras constantes, desde a década de 1980. Pesquiso/leio seus textos, atraída pelas suas reflexões. Acredito ser fundamental questionar sobre o que, e para que, estamos produzindo imagens, como uma atitude política, para evitar as repetições constantes e os excessos a que somos impelidos e estimulados todo tempo. Suas observações sobre o grande acúmulo de imagens e as cegueiras coletivas causadas pelo excesso de poluição visual também me levaram a aproximação com os trabalhos de Evgen Bavcar e minhas investigações sobre fotografia e cegueira. Estas questões se conectam com minha produção, visto que, na concepção dos trabalhos, levanto problemas relacionados à supervalorização da aparência e da visualidade em detrimento dos outros sentidos. Problemas que levam ao projeto *Corpo Re-Construção*, construído a partir das relações de contato e das trocas efetivas com outros corpos. Alteridades, duplos, dobras. Sontag está sempre presente, como atitude que constrói os trabalhos e os pensamentos que os carregam.

Já a minha aproximação com os textos de Woolf ocorreu enquanto eu cursava uma disciplina no Departamento de História da UNICAMP com a professora doutora Margareth Rago. Os textos refletem sobre as questões de gênero.

Nesta mesma época eu produzia as performances do projeto *Corpo Re* e realizei a Ação 3, contaminada por seus escritos, dando um sentido a esta ação e a intitulando de *Uma ação pensando em Virgínia Woolf*. Uma das alunas participantes, Paula Dalgarrondo, falou sobre imprimir seu nariz e os significados dados a esta impressão. Sua fala me remeteu imediatamente aos textos de Woolf, conexões que estabeleci enquanto Paula falava e os textos de Woolf não me saíam da cabeça. Posteriormente

à ação, uma dessas fotos se transformou em um dos trabalhos, manipulada com uma frase de Woolf. Este trabalho levou à construção de um outro objeto, uma pequena caixa de acrílico¹⁴ contendo fotografias 3X4 de mulheres que têm algo a dizer. O trabalho surgiu enquanto eu escrevia sobre gênero, tomada pelos textos de Virgínia Woolf, que me atingiram para sempre, e do encontro entre uma caixinha de acrílico, com a qual me deparei novamente em uma noite de arrumações nas gavetas, e a fotografia de Débora Martins, uma querida amiga, que declarou se achar horrível naquela imagem. A fotografia em preto e branco mostra a expressão de uma mulher forte e que tem algo a dizer e pedi a ela a fotografia. Remexendo nestes pequenos objetos e pensando no texto, surgiu o trabalho que leva como título a mesma frase de Woolf que constrói o trabalho: “As mulheres tendo encontrado suas vozes têm algo a dizer” (WOOLF, 1997, p. 40).

Existe um sentido para estas fotografias estarem todas contidas naquele espaço fechado, guardadas em uma caixa com tampa, não como um túmulo ou algo escuro, mas uma caixa transparente através da qual se pode ver. São mulheres que têm algo a dizer contidas em uma caixa transparente, aparentes mas intocáveis. Diz do aprisionamento das mulheres e da conquista de liberdade. Mesmo que contidas, excluídas, elas encontram as suas vozes e têm algo a dizer. A caixa de acrílico me remete a um outro trecho dos textos de Woolf (2004, p.11) que diz:

a dureza do presente pareceu desvanecer-se suavemente; o corpo dava a impressão de estar contido num miraculoso armário de vidro que nenhum som conseguia atravessar; e a mente, liberta de todo contato com a realidade.

14. A caixinha é uma antiga embalagem de um adaptador antialérgico para brincos.

A caixinha é uma referência a este “miraculoso armário de vidro” onde o corpo contido encontra a liberdade da mente, livre da realidade dura e opressora que se desvanece suavemente. É como estar em um espaço outro, um espaço seu, um miraculoso armário, onde a mente é liberta de qualquer amarra. Quando Virgínia escreve este trecho ela está referindo-se à exclusão da mulher dos espaços do saber, espaços onde somente os homens poderiam estar. Ela então tem a sensação de seu corpo estar contido neste miraculoso armário de vidro onde nenhum som pode chegar e é neste espaço de exclusão e silêncio que ela encontra a liberdade de sua mente a qual ninguém, homem algum, pode impedir. Excluída, ainda assim ela pode. Deixando aflorar seus pensamentos ela se liberta das imposições e encontra sua voz, dizendo o que pensa, expressando seus sentimentos. Um espaço conquistado, pela sua expressão, a escrita, e transparente, onde tudo fica visível e claro.

Com estas mulheres, que têm muito a dizer, conecto aqui Marcia X.. Conheci seu trabalho e performances durante nossa participação no Panorama da Arte Brasileira 2001, no MAM-SP. Assisti e fotografei suas performances e tivemos a oportunidade de trocar algumas idéias. Márcia X. era uma mulher que tinha muito a dizer, e disse com suas performances, trabalhos e seu próprio corpo.

Ricardo Basbaum (2003), em texto crítico sobre a artista, escreve:

Se Márcia X. soube transmutar-se e desdobrar os caminhos de seu trabalho a partir desses choques, é porque manteve aguda atenção ao fio de linguagem de tudo que tem inventado, sempre com um olho aberto às camadas de intensificação do atual e do presente, ciente dos contornos das situações, circuitos, meios, coisas, comportamentos – em suas linbas de fuga, linbas de sombra do não-dito ou do articulado à meia-voz.

Em 2006 fui convidada para participar do Seminário Internacional Paradigmas para as Artes Visuais do Séc XXI, evento que aconteceu no Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro. Enquanto nos preparávamos para o evento, trocando *e-mails* e fechando detalhes com a produção, houve a polêmica sobre o trabalho de Márcia X.



Performance
"Pancake" de Marcia X
na abertura da
exposição "Panorama
da Arte Brasileira
2001", Museu de Arte
Moderna de São Paulo
- MAM SP- 2001



Acontecia no CCBB RJ a mostra *Erótica – Os Sentidos na Arte*, coletiva na qual uma das obras participantes era o trabalho-instalação *Desenhando em Terços* de Márcia X. A polêmica se estabeleceu pela censura ao trabalho que mostrava dois terços que desenhavam a forma de dois pênis dispostos um sobre o outro. A obra foi retirada da mostra por causa das pressões da organização católica Opus Christi, além de grupos religiosos que ameaçavam encerrar suas contas e promover um boicote ao Banco do Brasil.

Luana Tvardovskas, mestre em História pela UNICAMP, em pesquisa para sua dissertação, escreve sobre as obras desta artista: “Márcia X. produz diversas performances e instalações onde, com humor, critica o discurso falocêntrico e propõe novas fulgurações para a sexualidade” (TVARDOVSKAS, 2007, p. 2-3).

Este humor crítico de Márcia X. provoca reações acirradas e, por muitas vezes, foi assim com suas ações. Márcia X., estava sempre desafiando e afetando o público com suas performances. Até mesmo a mudança de seu sobrenome, passando a utilizar o X., relaciona-se a uma polêmica criada entre seu nome e de sua homônima, a estilista Marcia Pinheiro, e a uma posição tomada pela artista, trocar o seu sobrenome por um X cheio de significações.

A retirada do trabalho do CCBB RJ gerou manifestações de artistas, galeristas e curadores contra a censura imposta à obra e ganhou repercussões internacionais.

Tvardovskas (2007, p. 5) destaca sobre a artista:

Márcia X. desenvolveu, desde a década de 1980 até sua morte precoce, performances e instalações, questionando o estatuto da arte e do artista na sociedade, do corpo e da sexualidade, da normalidade e da perversão.

Após este incidente polêmico e conflituoso, os coordenadores do evento Seminário Internacional Paradigmas para as Artes Visuais do Séc XXI, que aconteceria nos auditórios do CCBB RJ, e os artistas participantes se posicionaram, cada qual realizando a sua manifestação contrária às atitudes tomadas pelo CCBB. Como forma de protesto

chamei a performance - Ação 6, que realizei durante o evento, de *Uma ação pensando em Márcia X*. Anunciei minha postura aos participantes da ação e no início de minha apresentação no CCBB.

Assim estas ações performáticas realizadas para constituir *Corpo Re-Construção* estão constituídas de trabalhos diversos, além das contaminações de outras obras, artistas, ações e pensamentos, escapes imaginários, fluxos inventivos, impregnando estas ações que não pretendem uma obra sólida, uma definição fechada e nem fronteiras fixas, mas sim ser fluída, informe e volátil.

Tvardovskas diz:

Márcia X, Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó reagem sagazmente ao excesso de preocupação com o corpo, com a beleza e com a saúde, numa atitude ética e artística composta por suas histórias individuais e por conexões diversas com artistas de outros tempos, ou seja, por inter-relações com a arte contemporânea nacional e internacional (p. 4).

Como última referência, trago GILLES DELEUZE (1925-1995), filósofo francês, que me permitiu situar esta tese-obra a partir de seus conceitos: rizoma, linhas de fuga e devires. Foi através destes conceitos que encontrei a possibilidade de falar do trabalho sem fechá-lo em definições estanques, de pensar em territórios e desterritorializações, de construir e ao mesmo tempo entender as linhas de fuga como possibilidades de fluidez, de desmontagem e remontagem, de aceitar o trabalho vivo, em movimentações constantes, sem estancar num único ponto como final e sim entendê-lo em seus meios, em seus fluxos, como se constitui a vida, afinal.

Sobre Deleuze, a revista Digital Colabor@, em texto-homenagem ao autor, aponta:

Gilles Deleuze esteve vinculado aos denominados movimentos pós-estruturalistas [...] Suas teorias acerca da diferença e da singularidade nos desafiam a pensar em temas como rizoma, ontologia da experiência, a teoria do que fazemos, a virtualidade e a atualidade. [...] Deleuze atualizou idéias como as de devir, acontecimentos, singularidades, enfim conceitos

que nos impelem a transformar a nós mesmos, incitando-nos a produzir espaços de criação e de produção de acontecimentos-outras. [...] Acima de tudo, Deleuze nos convida a experimentar junto com ele suas idéias [...]. Trata-se de uma filosofia do acontecimento, uma filosofia da multiplicidade, cujas bases rompem com a filosofia do sujeito, da consciência. [...]. Como nos deixamos afetar e atravessamos a produção desses conceitos, dessas idéias-experimentação. Nesse ponto Deleuze nos instiga ao dizer, “não acredito naqueles que dizem ‘faça isso’; acredito naqueles que dizem ‘faça comigo’, enfim”. [...] Falar de Deleuze é exercer, de antemão, algumas escolhas, saber que se estará operando em dobras, resultantes, efeitos e promotoras de outras dobras (HOMENAGEM... 2004).

Deleuze entrou em minhas produções aos poucos. Fui percebendo, em meio à construção do projeto e das ações propostas, as proximidades com os conceitos criados por ele, como seu pensamento traduzia o que eu buscava dizer do trabalho, como seus conceitos me permitiam situar minha produção ao mesmo tempo que possibilitavam um campo aberto a outras tantas possibilidades.

Corpo Re é uma proposta realizada com grupos participantes, heterogêneos, conectados pelo trabalho com suas formas flexíveis em constante construção, sem definições estanques, sem um tronco principal, com linhas de fuga, em rede, com a participação de pessoas e trabalhos que se agregam e é constituído por linguagens híbridas, diversas e abertas às novas proposições.

Deleuze e Guatarri (2007, p. 16-17) dizem:

Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta de um artista ou de um operador; mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. [...] chamemo-los a trama. [...] Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma [...] Existem somente linhas. [...] As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras.

O trabalho pode ser montado, apresentado, publicado e exibido em espaços diversos e em ocasiões e com edições diferenciadas, podendo ser constituído a partir dos espaços e das peculiaridades do momento. Assim, este projeto não tem uma forma definida e nem definitiva, sendo possível mostrá-lo por suas linhas de fuga e suas rupturas, estruturas que se desterritorializam e que retomam, se reconectando todo o tempo e em todo espaço.

Como refletem Deleuze e Guatarri (*idem*, p. 18): “Como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros?”.

Assim o trabalho funciona como um mapa em sua estrutura rizomática, com participações que também se expandem em linhas de fuga. O processo de construção e reconstrução constante acontece com a participação dos convidados, com a falta de controle sobre todos os participantes e trabalhos realizados¹⁵ e dos desdobramentos em outros eventos além daqueles propostos por mim. Em relação a algumas ressonâncias eu tenho notícia e acesso, em relação a outras, não.

De novo Deleuze e Guatarri (*idem*, p. 22) afirmam:

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgão, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente.

Assim busco expressar por canais diversos estes campos poéticos de meu trabalho, abrindo para as percepções e experimentações que o constituem.

15. Não detenho a lista de todos os participantes. Em algumas ocasiões foram feitas listas de presenças, em outras ocasiões as pessoas se aproximaram para participar e não foi possível obter este controle. Muitos trabalhos foram realizados e levados embora pelos artistas, alguns eu fotografei, outros detenho na memória e alguns outros nem mesmo vi.

ARTEPOÉTICAESTÉTICAÉTICAREPRESENTAÇÃO DANÇAPLÁSTICAMOVIMEN
TOAÇÃO FOTOGRAFIA PERFORMANCECORPO DESENHODADAÍSMOFLUXUS
BODYARTRIZOMAGÊNEROFEMINISMPOLÍTICADIVERSIDADEGRAFIAPERF
ORMAÇÃO DANTIAÉIDAMOVIMARTEPOÉTÍSMOFLUXTAÇÃO DASENHOESTÉ
TIDADASTICAMOVIMORMANCECORDESENADICAESTÉREFOPLÁSVIMENOF
OGRARIZOFIARTÉIÉARTEREDADIVERLÁSVIMEDANFOTOMANCECORDESEN
DADAUXURIZOGÊFEPOLÍDIVERPOÉCAREAÇÃO CORPOPLÁMOGRAPERCOR
ARTEDEDAÍSLUXNHODARRIVERAFOTOMARTE

**AS CONEXÕES EMOÇÕES
DA ARTE EM SEU
ESTADO ESSÊNCIA**

transrevolução

Entre o dia e a noite, espadas cravadas no peito, os pensamentos saltitam no tempo sem sentidos cronológicos. Salpicam flashes imagens pessoas palavras memórias imagens cenas um sonho. Noite passada sonhei ao amanhecer com meu pai. Não tinha morte passado presente, era simplesmente um encontro.

De modo que é o processo criativo total que é ativado impedindo o fetichismo coagulador da obra feita. [...] do postulado de Paul Klee: "atingir o coração das coisas" [...] intermitência descontínua. [...] O estado de ganga bruta. Nacos de textos, migalhas de memória sobejos de nadas. Biografemas. Na captura de sinais do elemento Hélio, para respirar (SALOMÃO, 2003, p. 17).

O exercício proposto e aceito aqui, na costura de textos, copiados, transcritos, modificados, adulterados, de hélíooitica walysalomão, a partir do livro no qual Salomão (2003) propõe e eu me disponho a inserções aleatórias e modificações absurdas que vou citando, construindo com intenção de transcrição intertextual de linguagens híbridas, efêmeras e voláteis, com possibilidades ou não de multiplicação. A aluna Lisa, que desenha com seu sangue em tecido branco, é conexão com HO, WS e Cage. Sinto-me um link, elo, parte, fusão, onde o desenho, construção destas interconexões rizomáticas, vai se desdobrando. Afinidades eletivas em redes inimagináveis ou sequer planejadas. São vidas que se tocam.

Hélio Oiticica José Oiticica Filho Wally Salomão Antonio Vilela de Magalhães Gerald de Barros Hernani Donato Karen Debértolis Lygia Clark Lygia Eluf Angela Magalhães Regina Melin Márcia X Arthur Bispo do Rosário Jan Saudeck Bete Yunomae Eadweard James Muybridge Regina Müller Haruo Ohara Rubens Mano Joyce Tenneson José Juliani Joel Peter Witkin Michel Foucault Janete El Hao uli Virgínia Woolf Orlan Carmelita Vilela Magalhães Marcel Proust Marcos Losnak Nadja Peregrino Gilles Deleuze Clarissa Alcantara Roland Barthes Renato Cohen Susan Sontag Félix Guattari John Cage Diane Arbus Cris Thomé Pablo Picasso Cindy Sherman Evgen Bavcar László Moholy Nagy Rosângela Rennó Duane Michals Yves Klein José Vilela de Magalhães Arrigo Barnabé Tamar Assunção

ATELIER, LENDO O LIVRO E PLIX FLIX FLUX PIPOCAM SALTITAM, ENTRE AS PALAVRAS
EMOÇÕES ENTENDIMENTOS
CONEXÕES MERGULHOS IMAGENS POESIA A ARTE
O CORPO A CASA, VIDA.
ESTES ENCONTROS SÃO HÚMUS PARA A “DESCOAGULAÇÃO” E FLUXOBASE
TRANSUBSTANCIAÇÃO, TROCAR DE PELE

Vi, absorvi, questioneei, revi, produzi e, após tantas experimentações, desenvolvi estas referências em minhas construções fotográficas. Algumas sempre claras, outras foram surgindo aos poucos e, certamente, existem outras que não percebo, mas que estão no fundo do rio para submergirem a qualquer hora.

ou não.

Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados
(DELEUZE; GATTARI, 2007, v.1, p. 11).

fotogr

conta

minad

as

afias

Pela fotografia

Imagens. Pensar livremente a fotografia, como eu a sentia e via. Sempre pensei fotografia como arte, nunca a considerei somente como um registro da realidade.

A máquina *Polaroid* foi a minha primeira câmera, depois dela tive uma câmera *Reflex* sem fotômetro. Entender a luz para fotografar, no “olhômetro”, levou-me a inúmeras investigações e aprendizagens através da prática. As aberturas de diafragma, as velocidades do obturador, as diversas lentes e os resultados como foco, nitidez, forma, cor, composição, sombras, borrões e contrastes, foram desafios compreendidos a partir das experiências e de seus resultados.

Fotografar com uma câmera simples, na qual não havia um recurso para medir a luz, era romper o culto às máquinas fotográficas superpotentes, assim como uma quebra dos paradigmas estabelecidos pela necessidade de precisão. Foi um caminho para chegar a modos inusitados de produção, contando com o acaso. A falta de controle, a flexibilidade e a impossibilidade de repetir uma imagem casual permitiam trabalhos em constante mudança e construção. As experiências davam-se na hora da realização da fotografia ou no laboratório fotográfico, através do uso de solarizações, montagens, cortes, viragens em sépia, em cobre, em ouro e platina, além dos fotolitos, filmes infravermelhos e as reversões, ou depois ainda, sobre a cópia fotográfica com interferências em suas superfícies.

Cresci fazendo e pensando a fotografia. Desta forma sempre a entendi com liberdade em suas construções, sem ter que restringi-la a uma forma de representação do real, como uma simples reprodução técnica, apesar de esta sombra sempre pairar sobre ela.

Quando saí da produção íntima, caseira, para o mundo, as expressões - fotografia e as outras artes - eram divididas. Nunca me enquadrei totalmente no perfil de fotógrafa e nem de pintora, desenhista

ou gravadora. O que eu fazia eram experimentações. Sempre utilizei elementos de linguagem como parte de minhas investigações, como meio de expressão pessoal. Os riscos, borrões, manipulações, pinturas e escritas sobre a fotografia ou sobre o negativo eram pesquisas cotidianas. Também utilizei outros suportes e outras formas de impressão da imagem fotográfica como: *Polaroid*¹⁶, *Pinhole*¹⁷, *Cianótipo*¹⁸, *Goma Bicromatada*, *Calótipo*, *Marrom Van Dick*, *Janótipo*¹⁹, as diversas técnicas de gravura além das reproduções térmicas, como a reprografia e as fotocópias. Transitava entre as expressões. Para as artes plásticas, como a pintura e o desenho, meu trabalho era muito tecnológico, para a fotografia, ele era contaminado. Minhas imagens já eram híbridas, minha busca por uma linguagem própria levou-me a muitos procedimentos associados.

O que mais me interessa na fotografia são as múltiplas possibilidades de criação. Ainda que eu conheça a fundo as técnicas e a linguagem, ainda assim, sempre há o que experimentar, outras possibilidades de construção, outros caminhos a percorrer. Como numa progressão geométrica, quanto mais conheço, mais possibilidades encontro nela, uma curva exponencial. Este sempre foi o ponto de sedução da linguagem fotográfica. Na minha concepção a fotografia não se encerra no acabamento da cópia, pois existem sempre outras alterações as quais podem ser feitas e que permitem a incorporação de outras significações. Abordo a fotografia como a poética central de meus trabalhos, mas estes procedimentos estendem-se, também, às outras expressões, principalmente quando estas se articulam em construções híbridas, permitindo ir além da própria linguagem.

16. *Polaroid* - fotografia positiva direta. **17.** *Pinhole* - Câmera fotográfica construída artesanalmente com caixas ou latas, onde o diafragma é um buraco de alfinete. **18.** *Cianótipo*, *Goma Bicromatada*, *Calótipo*, *Marrom Van Dick* - técnicas de fotografia utilizadas no século XIX. Realiza-se a mistura de químicas com gomas e emulsiona-se o papel com o material foto-sensível para realizar cópias fotográficas a partir do contato com o negativo. Em geral, estas sensibilizações são realizadas à luz do sol e sua revelação acontece com vários banhos de água. Técnicas de fazer fotografias artesanalmente. Processos históricos. **19.** *Janótipo*: Técnica inventada por um grupo de fotógrafos em 1988 em um curso sobre as técnicas do século XIX, realizado durante o Festival de Inverno da UFMG em São João Del Rey. Consiste na mistura das técnicas goma bicromatada e cianótipo. O nome *Janótipo* é uma homenagem a um dos fotógrafos do grupo que realizou a mistura e a primeira impressão, Jean Guimarães. Além de Jean, faziam parte deste grupo, Rosângela Rennó, Rochelle Costi, Rogério Ghomes e Fernanda Magalhães.

Algumas séries constituem-se de fotografias sem interferências, como *Border*. Outras nascem de recortes, colagens ou pinturas sobre as fotografias, como *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*. No caso de *Fotos em Conserva*, as fotografias são transformadas em objetos-cenários e abordam questões como o espaço e a aparência. Tudo depende do sentido dado à obra. São muitas as possibilidades de construção a partir da imagem fotográfica: pintar, colar, montar, desenhar ou construir sobre-entre-com ela.

Trato as fotografias como imagens múltiplas e livres para que existam em seus percursos fluidos, efêmeros e multiplicadores. Imagens que se constroem e reconstroem indefinidamente. Penso num resultado que pode ir muito além do instante fotografado e pode ocorrer sobre uma mesa onde as imagens em construção passam por várias transformações.

Utilizo, na fotografia, referências visuais de áreas diversas, incorporando a ela procedimentos plásticos, como colagens, interferências, anotações, desenhos, pinturas e retoques direto nas cópias ou sobre os negativos, além das manipulações realizadas nos laboratórios fotográficos. Estes procedimentos foram utilizados por diversos artistas que afetaram meus trabalhos. Assim, construí a minha poética, conectada com o que acontecia pelo mundo, pela antena de meu pai e, depois, pelas minhas próprias investigações.

Quando as expressões fundem-se, passam a ser parte do mesmo trabalho, perdendo, assim, os significados de suas diferenças essenciais de produção. Para mim, tudo é fotografia, fotografia entendida como linguagem expandida, incluindo aí movimentos com o corpo, cinema, desenho e outras expressões. Entendo isto como a forma de pensar e produzir o meu trabalho, como penso e faço arte.



Border (1997)



Fotos em Conserva
(2000-2008)



Performance: o corpo que dança

Utilizo meu corpo como parte do trabalho, como postura política, assumindo as mudanças deste corpo e a sua presença no mundo.

No início, as ações performáticas eram solitárias, aconteciam na construção do trabalho, sem público presente, um evento privado entre quatro paredes. As sessões para fotografar, as posturas do corpo e as ações com as modelos deixavam perceber uma forma de ação pelo corpo. Aos poucos fui assumindo estas performances no dia-a-dia, nos encontros, nas entrevistas e nas exposições. A partir do entendimento e da constatação que meu trabalho era performático, assumi e trouxe estas ações para dentro dele. Também, esta foi uma forma encontrada para voltar à dança, que foi uma expressão importante e que ficou estancada por muitos anos.

Durante o ano de 2002, Karen Debértolis e eu realizamos o projeto *Impressões da Memória*, constituído de ações performativas. Karen pintava meu corpo que era impresso sobre lençóis brancos, com formas e palavras, compondo poemas visuais. Também o corpo pintado era fotogra-fado em seus detalhes criando a série *Impressões da Memória – Fotografias do Corpo*. Este trabalho foi exibido em diversas exposições durante o ano de 2003 e, sem dúvida, é a experiência principal que leva à construção do projeto *Corpo Re-Construção*.

Este corpo que constrói o trabalho também foi o que me levou a sofrimentos sucessivos, devido ao preconceito em relação à sua forma, pois, afinal, sou uma mulher gorda. Estas dores da exclusão levaram-me a desistir das expressões pela dança ou pelo teatro, as quais também integraram minha formação. Expor através do corpo ficou represado. Um corpo fora do padrão deve ser contido, assim, a certa altura da vida, parei de encenar e de dançar. Esta contenção extravasou-se pelo trabalho fotográfico, através do corpo, em suas performances. O auto-retrato e as autobiografias vieram à tona.

A performance surgiu como necessidade de expressar pelo corpo, buscando deixar transbordar minhas faces submersas. Extravasar é assumir esta linguagem como arte e como vida. As dores transformaram-se pelo trabalho. A performance é uma forma de voltar a dançar, trazendo as transformações do meu corpo que, liberto de amarras, busca, no outro e na ação da troca, a sua própria reconstrução.

Desenho: ação com o corpo

Tenho necessidades vitais diárias de desenhar. Para mim, os desenhos são fotografias digitalizadas pela mão. Desenho como fotografo, como faço fotografias. Vejo as sombras, os volumes, a cor e a luz. Penso o desenho como matriz, como negativo. Ele pode estar na minha cabeça, no papel, no recorte, na fotografia, no computador e faço dele o que eu sinto necessidade e desejo. Penso na matriz para ser reproduzida, *escaneada*, *encenada*, impressa em papel fotográfico, tecido, adesivo, vidro, acrílico, projetada, *blogada*, líquida, comestível ou, ou, ou, ou - rizomas *deleuzianos* - múltiplas possibilidades.

Os desenhos soltos, sem a fotografia, surgiram após meu ingresso no programa de mestrado na UNICAMP. Os contatos com Lygia Eluf, alguns professores do Instituto de Artes, as colegas da pós e os grupos de pesquisa - *arte na universidade* e *a_matilha*²⁰ despertaram-me para o desenho, que aflorou com mais força, após posar, como modelo, na disciplina²¹ que Lygia ministrava. Foi fundamental assistir às aulas posando, observar do ponto de vista da modelo e, depois, ver os desenhos realizados. Também participei de algumas aulas, propondo exercícios e, enquanto me preparava desenhando, fui provocada por uma paixão submersa que se tornou ávida e intensa. A descoberta de que eu já desenhava e a constatação de pensamentos teóricos que eu tinha a respeito de desenhar pela fotografia firmaram-se com clareza.

Nunca produzi tanto, nunca fui tão intensa, tão plena, tão verdadeira, tão eu, cruamente. O amor e a arte me salvam a cada dia. Vivo cada momento com intensidade em seu percurso e sinto esta intensidade através da arte. Fluxo. Desenhos, vídeos, fotografias. Memórias arquivadas, fotos processo. Tensões, atenções. Todos os dias me impregnam. Envolvida pelas sensações, vivo meu percurso.

20. Arte na Universidade e a_matilha são grupos de pesquisa coordenados por Lygia Eluf no Instituto de Artes da UNICAMP e que se realizaram entre os anos de 2003 a 2007. 21. Desenho de Observação: a figura humana.

O corpo como inscrição no mundo

O corpo da mulher gorda, meu próprio corpo, negado e excluído, foi o impulso para a construção das diversas séries de trabalhos que desenvolvi a partir do ano de 1993, quando morei no Rio de Janeiro, fazendo um curso na Universidade Federal Fluminense.

O curso foi o estímulo: fotografias, trocas, discussões e experiências visuais provocaram o desejo de produção e permitiram as múltiplas possibilidades de criação. Mas foi a cidade que despertou as inquietações que me levaram aos trabalhos. No RJ, o calor excessivo e a praia são elementos determinantes das roupas leves utilizadas por todos. Poucos tecidos e corpos à mostra em todos os lugares. Não é somente nas areias que a população se despe dos tecidos pesados; dentro dos ônibus, metrô e nas ruas é recorrente observar trajes econômicos e frescos. Todos os corpos se mostram, ainda que estejam fora dos padrões dominantes.

Sobre os trabalhos, Margareth Rago e Luana Tvardovskas escrevem: “vale notar que essa série visa denunciar, de modo ácido, aspectos da cultura urbana ocidental, no que tange às rígidas exigências do corpo e da higiene” (RAGO; TVARDOVSKAS, 2007, p.7)²².

Esta democracia do corpo é um contraponto a outro aspecto presente, o excesso de valorização do corpo malhado, o culto ao corpo “sarado”. Entre corpos idealizados e todos os outros exibidos diariamente, e em meio aos sofrimentos com o meu corpo contido, neste embate corporal diário, em decorrência destas constatações, aflições, questionamentos e apontamentos, surgiu a primeira série intitulada *Auto Retrato no RJ* e, logo em seguida, *Auto Retrato, nus no RJ* e *Auto Retrato em pxb*.

22. Margareth Rago é professora titular do Depto. de História da UNICAMP e Luana Tvardovskas é mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da UNICAMP.



Auto-retrato no RJ (1993)

Ainda segundo Rago e Tvardovskas (2007, p. 6):

A série de fotografias manipuladas, Auto Retrato, nus no RJ, apresenta partes do corpo da artista que são recortes de fotografias tiradas por ela mesma em seu apartamento, conjugadas com passagens de ônibus, recortes de jornais e outros papéis de uso cotidiano. O impacto dessas imagens decorre das veladuras produzidas pela colagem de lenços de papel sobre as partes do corpo como seios e nádegas, o que sugere a dificuldade em expor e em olhar para o próprio corpo gordo. Esse enfrentamento ocorreu, segundo a própria artista, inspirado pela superexposição de corpos belos e sarados, típica nas praias do Rio. Confrontada com a exigência mais dura de ser magra e sedutora, Fernanda ousa mostrar um corpo que “ninguém quer ver” e transformar também sua própria visão sobre si.

Estas séries de trabalhos levaram à construção do projeto *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*²³. O projeto engloba diversas séries de trabalhos desenvolvidos ao longo destes 15 anos de produção e aborda o corpo a partir de referências pessoais, estendendo-se ao corpo do outro, em especial, o das mulheres. São fotografias, auto-retratos, desenhos, colagens, textos, paisagens sonoras, instalações e performances que constroem um encadeamento de ações políticas e reflexivas sobre o corpo. Os trabalhos mostram corpos de mulheres gordas e outros corpos diversos que sofrem pela não aceitação da diferença. A busca é por novas representações que possam questionar os padrões vigentes impostos em nossa sociedade. São imagens, relatos orais e escritos, vídeos, objetos e várias representações a partir das memórias destas mulheres.

Desde o princípio dos trabalhos com as abordagens ao corpo da mulher gorda, produzo encontros e mantenho, num fluxo variável que acompanha as produções, grupos de *Mulheres Gordas*. O objetivo é dar suporte à pesquisa e aos trabalhos que realizo. São momentos de bate-papos, discussões e entrevistas para registrar as memórias destas

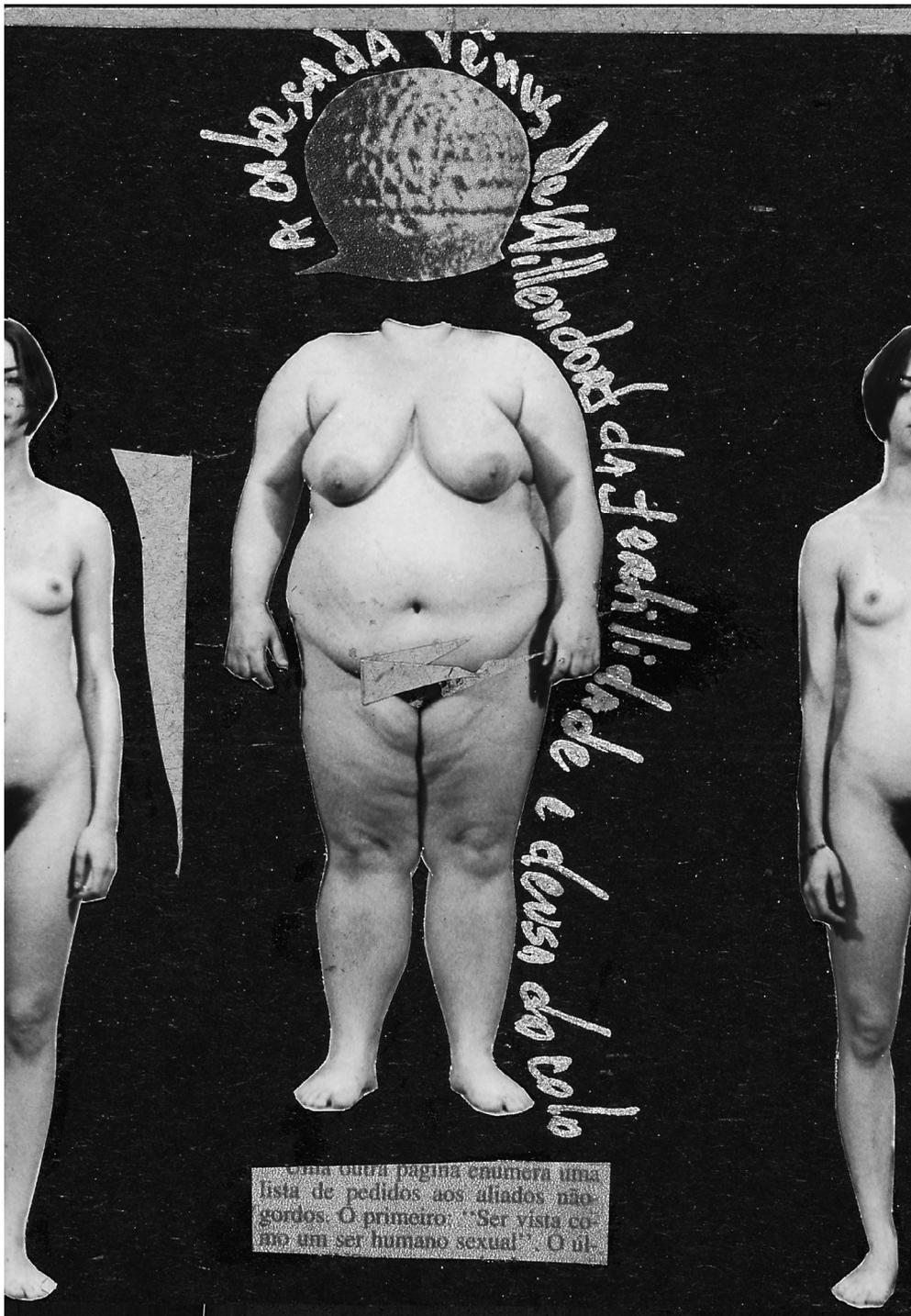
23. Projeto que recebeu o VIII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, 1995, FUNARTE e Ministério da Cultura.

mulheres. Este material é utilizado na construção dos trabalhos realizados que revelam e expõem as múltiplas faces destas mulheres. Nestes encontros, os registros podem ser realizados através de diferentes mídias, como desenhos, fotografias, colagens, pinturas, vídeos, relatos orais ou escritos. As participantes são flutuantes, pessoas envolvidas e implicadas com meu trabalho. Estes encontros sempre levam a outros e vêm acontecendo ao longo destes anos, formando um grande arquivo das memórias destas mulheres. Este material é suporte e referência para a produção do meu trabalho. As *Mulheres Gordas* também estão presentes em *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance* através da participação na Ação 8 e de alguns relatos citados no texto.

Cito a seguir fragmento do relato de Paula Campos que pode acrescentar reflexões importantes na construção dos meus trabalhos.

Coisas de dizer para Fernanda. Sempre fui gorda. Gordíssima. Transbordante. [...] Carne branca e flácida arrebatando a pele. Sucessão de acúmulos, montinhos, dobras. [...] Aceitei como se aceitam as fatalidades oraculares. O corpo era uma evidência. O espelho, sistematicamente voltado para mim, dizia do aleijão, da imutabilidade das formas que me constituíam. Estanquei. [...] No entanto, do cerne da profusão de células gordurosas, do núcleo do acúmulo adiposo, qualquer coisa vital – força de enxurrada – estalavam olbos curiosos e abertos. Olbos de cobiça, desejosos, ambiciosos por vida. Eu inteira pulsava. [...] Silenciei. A proteção era não existir. Não falar. Não incomodar. [...] Pedir desculpas por estar. Agradecer por permitirem. Olbos baixos em reconhecimento por não terem me exposto, por não gritarem, não rirem, não fazerem círculos em torno de mim (CAMPOS, 2007).

São corpos fragmentados que, recortados, manipulados, impressos, reconstituídos e *linkados* com outros corpos, textos, cores e formas, instigam e afetam o observador. Uma busca por romper esta lógica dominante da aparência expondo feridas, sentimentos e corporalidades.



A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia (1997)

Rago e Tvardovskas (2007, p. 14) afirmam:

Fernanda compreende o corpo na atualidade, em sua experiência de fragmentação e dilaceramento, repleto de contaminações que constantemente o invadem e o modificam. Além disso, atenta para a busca incessante por uma superação e perfeição máximas, através de fórmulas artificiais que desejariam a aquisição de uma experiência de eternidade.

Nestes trabalhos, incorporo as tabelas médicas de classificação, as fronteiras do corpo, a relação com o mundo, com o outro e com as diferenças, expressando as sensações do meu corpo, os sofrimentos e as vivências, através das pesquisas realizadas e do arquivo de textos e imagens recolhidos ao longo dos anos.

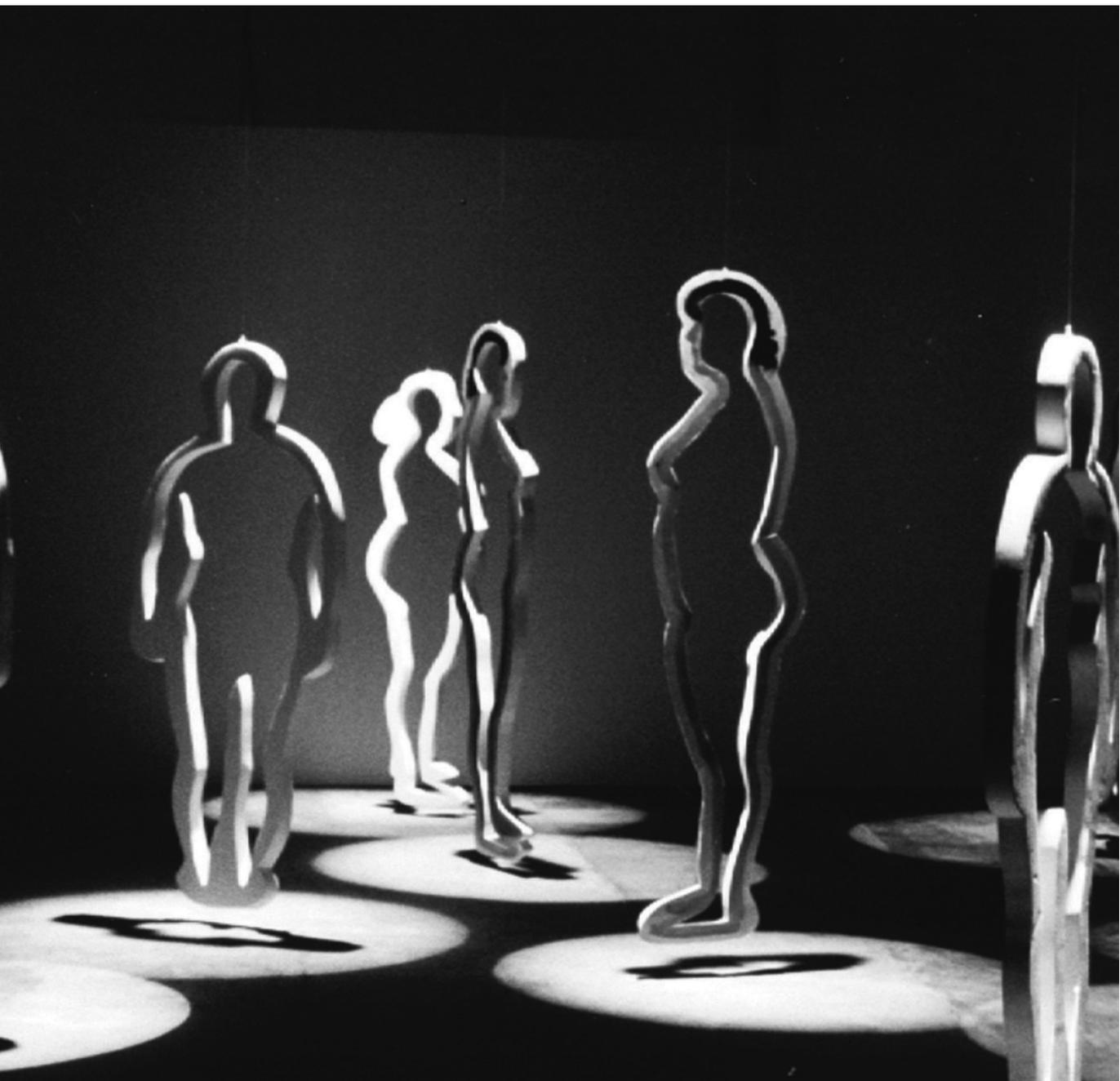
Rago e Tvardovskas novamente contribuem:

O auto-retrato de Magalhães também se conecta, por seu caráter acéfalo, aos comentários de Eliane Robert Moraes a respeito das interrogações da arte sobre a figura humana.²⁴[...] O que dizer do acéfalo em Magalhães? Esconder o próprio rosto pode também ser uma maneira de provocar outros olhares, afirmando, por exemplo, que o problema não é individual, mas coletivo. Ou avançando, pode ser pensado também como uma crítica à tendência homogeneizadora, que faz do corpo gordo a identidade através da qual a pessoa é unicamente identificada e, portanto, classificada por padrões exteriores a ela; logo, empobrecida e preterida (p. 9-10).

Esse material reunido é a fonte para a construção das representações. O trabalho engloba, ainda, minhas ações com meu corpo, como falas, posturas, palestras, debates e performances.

Segundo Rago e Tvardovskas:

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



Classificações Científicas da Obesidade (1997)

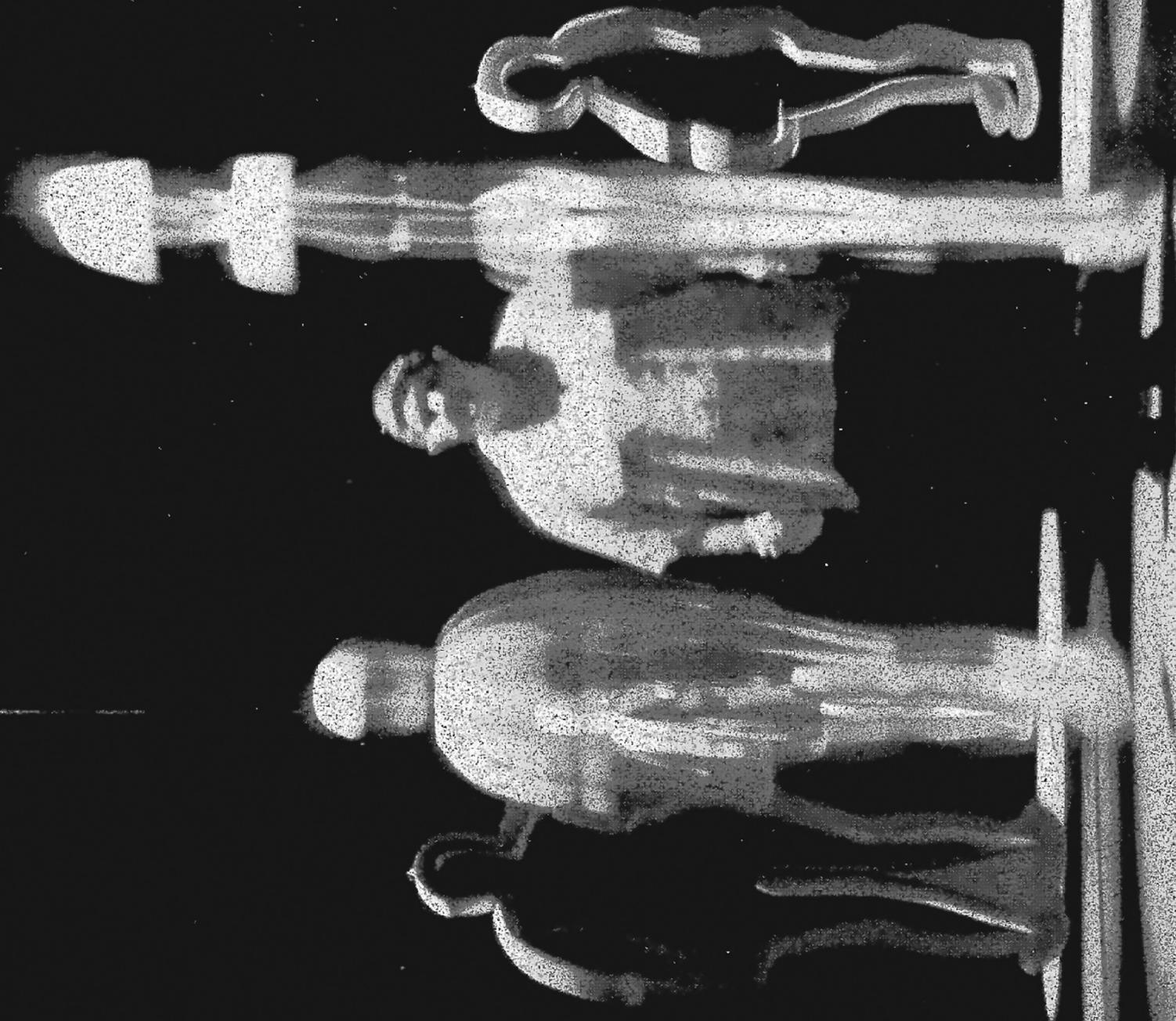
Políticos e feministas, esses trabalhos artísticos denunciam e rejeitam as classificações pretensamente científicas e bastante normativas, que aprisionam o corpo feminino e pretendem assujeitá-lo aos padrões de beleza estabelecidos. Nesse mote, sua criação é acompanhada de um intenso trabalho sobre si, principalmente pela positivação de elementos de sua subjetividade e das imagens sobre o corpo da mulher gorda, sobre seu próprio corpo. Mais do que isso, através de sua produção, a artista participa criticamente dos debates que se abrem atualmente, também no Brasil, para discutir difíceis problemas sociais e individuais, como a obesidade, a anorexia e a auto-estima (p. 2).

O trabalho é parte do dia-a-dia: um desenrolar de ações que se constroem por meio de conversas, leituras e observações. Surge de momentos rápidos e inesperados. Algo que desaparece como fumaça e deixa seu cheiro no ar. Por vezes, um olhar que nos mede de cima a baixo causa uma inquietação. Não há como descrever o buraco de um olhar. Agir, escrever, colar, fotografar, recortar, pintar um corpo, fazer uma performance... São possibilidades para suportar o negrume, a falta, o oco, o vazio, a indiferença, o desrespeito, a desconfiança, a negação, a exclusão e o preconceito.

Novamente Rago e Tvardovskas apontam:

Suas críticas à sociedade, principalmente à rigidez das normas que recaem sobre o corpo da mulher, apresentam-se ora ácidas, abertamente questionadoras do poder médico e das classificações científicas da obesidade, ora mais intimistas, sugerindo segredos nos detalhes. São referências à sua vida cotidiana, à sua experiência e subjetividade, às revoltas e vontade de subverter as normas rígidas que visam formatar as identidades. São críticas às polarizações masculino/feminino, juventude/velhice, saudável/doente, belo/feio, que retomam o antigo argumento da naturalização dos corpos, remetendo ao biológico, à evolução, aos corpos como superfície pré-discursiva, pondo em ação categorias sociais que criam os corpos em bases identitárias²⁵(p.13).

25. SWAIN, Tânia Navarro, Velha? Eu? Auto-retrato de uma feminista. Labrys, Estudos Feministas, n. 4, ago./dez. 2003. <http://www.unb.br/ih/his/gefem>



WENE JEOLAS

Classificações Científicas da Obesidade (1967)

O corpo de plástico

Na cultura contemporânea, a supremacia do olhar e da visualidade prevalece sobre os outros sentidos. O mundo está abarrotado de imagens que mostram corpos idealizados, padronizados, bonitos, leves e jovens. Corpos perfeitos, sem rugas nem doenças, com próteses e brilhos. Nossos olhares estão contaminados por essa poluição visual, uma espécie de terrorismo global, em que se deseja um corpo impossível, inatingível, idealizado, retocado e plastificado. Os corpos de carne, sangue, ossos, água e gordura são substituídos, cada dia mais, por outros formados por hormônios, suplementos alimentares, anabolizantes, silicones, *chips* internos, fios de ouro e próteses. Corpos construídos e que são sinônimos de beleza, força e saúde. Somados às cirurgias plásticas e às modificações, os corpos passam a ser superpotências, quase super-homens ou super-mulheres. Novas inserções substituem nossas carnes e mentes e são capazes de transformar até nossa essência mais íntima.

Essa excessiva valorização da aparência escraviza e torna os corpos prisioneiros de modelos impostos, levando às doenças, como bulimias e anorexias, em constante crescimento. Os desejos manipulados, os olhares contaminados; corpos aprisionados dentro de seus próprios sonhos de eternidade e perfeição. Cada vez mais, homens-máquinas, isolados e solitários. Corpos de plástico que já não se permitem o toque e que buscam ser auto-suficientes, sem necessidade do outro, como se isto fosse uma fragilidade humana a ser descartada.

O ser contemporâneo - eu, você, nós - aqui e agora, fragmentados, dilacerados, solitários, sem amor, envolvidos em nossas lutas individuais. Seres que devem ser perfeitos, rigidamente constituídos, sem possibilidades de falhas, doenças, envelhecimento, sofrimentos ou dor. Os corpos devem ser leves, ágeis, rápidos e felizes. Havemos de ser corpos inodoros, adestrados, rastreados, sem sabor, sem suor e nem tato. Nenhum esforço, nenhuma sujeira, tudo absolutamente limpo,

higiênico. Toques digitais. Não mais tocar a terra nem os bichos, nem o ferro, nem o caule da árvore ou o outro ser humano. Tudo distante, sem misturas, limpo e descontaminado. Os espaços individuais reservados sem o risco da mistura com o outro. Tudo plastificado, sem nenhum contato possível. Fragmentos solitários que procuram ser, novamente, um corpo e não partes dilaceradas que sofrem e morrem pela falta do acaso. Corpos rígidos que esperam por uma vertigem, um caos que se instale e cause uma colisão ou uma explosão, um movimento de expansão e contração que possibilite uma reconstrução.

As relações de corpo são tão múltiplas, tão diversas que hoje não é possível pensar somente de uma forma dialética. Trans²⁶, pan²⁷, multi, mix²⁸, rede, conexões, construções a partir de fragmentos de nossos seres esfacelados em milhões de possibilidades, nenhuma única.

Pensar estanque em homem e mulher ficou pouco, não significativo. Pensar em gêneros e sobre as óticas da diversidade e nas questões da diferença é entender e aceitar o ser contemporâneo como ele se constitui. O não respeito ao outro como ser diverso leva-nos a posturas preconceituosas, sem compreender que todas as construções são possíveis. Sua vastidão está além do que nossas percepções podem captar. Por que resistimos tanto às diferenças e ao desconhecido?

Virgínia Woolf, em 1929, percebe que a diferença está muito além de uma relação de um homem e uma mulher ou de algo que se constitua neste padrão. Ela diz que dois sexos são insuficientes. Seus pensamentos coincidem com o que hoje se discute sobre diversidade. Ela entende que a vastidão do mundo compreende muito mais diferenças e variedades do que podemos perceber e questiona sobre o dever da educação em revelar e fortalecer estas diferenças. Woolf (1997, p. 109) diz:

26. Trans – movimento para além de (FERREIRA, 1999, p. 1396). 27. Pan ou pam – tudo, todos (*idem*, p. 1023). 28. Mix – tradução do inglês – misturar(se); to mix (with) relacionar-se com alguém/algo; mixed – mistura, misto, sortido (DICIONÁRIO Oxford... 2000, p 506).



Impressões da Memória - Fotografias do Corpo (2002)

Seria mil vezes lastimável se as mulheres escrevessem como homens, ou se parecessem com os homens, pois se dois sexos são bem insuficientes, considerando-se a vastidão e a variedade do mundo, como nos arranjaríamos com apenas um? Não deveria a educação revelar e fortalecer as diferenças e não as similaridades? Pois atribuímos às semelhanças um valor exagerado.

Podemos pensar a diversidade na transexualidade ou nos transgêneros: sujeitos que transitam por referências instáveis e que assumem seus desejos mais íntimos, vivendo estas experiências em seus corpos performáticos, na busca por suas outras faces submersas.

As teorias *Queer* contribuem, possibilitando-nos, hoje, pensar um corpo com estruturas flexíveis, sem rigidez em suas definições. Como diz Guacira Lopes Louro: “A teoria Queer permite pensar a ambigüidade, a multiplicidade e a fluidez das identidades sexuais e de gênero, mas, além disso, também sugere novas formas de pensar a cultura, o conhecimento, o poder e a educação” (LOURO, 2004, p. 47).

Entender estas diversidades e multiplicidades permite-nos uma liberdade de pensamento para a construção de corpos híbridos, mais conectados com seus desejos e prazeres, em suas performances diárias.

Todas estas questões estão impressas nos trabalhos que desenvolvi. Questões que vão além das linguagens e encontram um modo de expressão através da arte.

Na seqüência destas reflexões e na cadência das séries realizadas, apresento *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance*.



Impressões da Memória (2002)

corpor
e-construção

ação ritu
al perfor
mance

Trama

Mas ela (a pele) é apenas uma superfície de registro dos sinais da aparência. Romper sua superfície jamais permitiria que se visse o que há por detrás, já que a própria pele é um existir que se dá a ler, a ver e a tocar. Em vez de considerá-la como uma superfície intermediária entre o de fora e o de dentro, parece que, no dia-a-dia, ela é mais uma superfície de auto-inscrição, como um texto, mas um texto particular, pois seria o único a produzir odores, sons e a incitar o tocar (JEUDY, 2002, p. 84).

O projeto *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance* surge em 2003, logo após meu ingresso no programa de mestrado em artes na UNICAMP, quando descobri que tinha um câncer de útero. Isto provocou uma transformação brusca em minha vida e em meu corpo. O trabalho surgiu nesta fase de transformação e colapso total. Um corpo transmutado com cortes, invasões e mudanças em sua forma e essência. A pele, a cicatriz, os efeitos colaterais, a radioterapia, as queimaduras, o sofrimento, tudo leva a mudanças e instabilidades. O trabalho surge como a necessidade que temos do outro na reconstrução do nosso próprio corpo e que se faz necessária na busca deste corpo pela vida. A procura por uma rede de forças, uma teia que possibilite a vida para o nosso frágil e efêmero corpo.

O sofrimento deste corpo já tão dilacerado, pelos preconceitos e exclusões anteriores, foi invadido, de forma arbitrária, pela doença. No meio do caos, no fundo da dor e na entrega deste corpo em estado de tensão, surge a produção das ações que compõem *Corpo Re*. O trabalho emerge como possibilidade de sobrevivência através da arte, numa ideia de que as relações podem trazer força e amor, possibilitando vida e expansão. Arte e vida conectadas. A força da ação se estabelece através das relações com o outro que atua na expansão do trabalho.

Neste processo de descontrolado da vida presente e da morte vislumbrada, a produção tornou-se essencial na busca do corpo pela vida

e, assim, se concretizou a partir destes sentimentos, do amor ao horror, faces que se apresentaram como luzes e sombras profundas e que impregnaram o trabalho.

Corpo Re é um corpo que se reconstrói de migalhas, é vida após a morte, no momento em que deixa de ser uma ação individual, como nas séries anteriores, e passa a ser uma obra coletiva e pública. O trabalho valoriza a troca com o outro, a diversidade e as possibilidades do corpo, permitindo assim novas construções. Trata-se de um ritual de transformação através da transcendência da arte, já que é através dela que rompemos barreiras e transcendemos a realidade, criando outras múltiplas faces, novas sensações e percepções. Assim, as ações realizadas possibilitam a reconstrução de um novo corpo, a partir dos fragmentos solitários de cada um de nós. Corpos unidos em rede que se encontram buscando novas possibilidades de existência. Corpos múltiplos, únicos e possíveis a cada ação, que existem a partir do encontro e da troca com outros corpos.

O corpo como inscrição no mundo. Uma ação que busca sua própria reconstrução pensando na fragmentação dos seres contemporâneos. Seres solitários, individuais, isolados, entre guerras de bombas e guerras de nervos, dilacerados, com as referências e as contaminações que invadem os cérebros, os pensamentos, as entranhas e as células mais íntimas. Corpos que buscam um encontro, uma troca, uma expansão e a vida.

Neste trabalho, também penso na atuação do corpo como ação política: um corpo que se coloca e que atua causando uma modificação através de seus posicionamentos; um corpo que se funde em tantos outros para ocupar seu espaço no mundo, deixando suas marcas, seu pensamento, suas reivindicações, posicionando-se e reconstruindo-se.

A ação inicia-se com uma conversa com os convidados, expondo o projeto e seus objetivos, detalhando as ações que estão para se realizar e ouvindo cada participante sobre as suas intenções nesta construção. Depois começo, com o apoio de uma assistente, sendo entintada e

realizando a impressão de parte de meu corpo sobre o lençol. Em seguida, estes primeiros fragmentos começam a compor uma imagem com as impressões das partes dos corpos das pessoas que participam da ação. As imagens sugerem novos corpos reconstruídos a partir dos fragmentos impressos sobre os lençóis. Cada participante disponibiliza parte de seu corpo para ser pintado e é convidado a realizar também outros registros. Várias performances acontecem, simultaneamente, para a construção do Corpo Re. Outros registros destes corpos são feitos por meio de fotografias, vídeos, desenhos, pinturas, gravuras, paisagens sonoras e relatos realizados pelos participantes. Todos os registros são parte constitutiva do trabalho, no qual também estão presentes outras ações casuais, sobre as quais não se tem controle, conhecimento ou domínio, como as mudanças climáticas, as tintas derramadas, os borrões e outros inúmeros incidentes que acontecem no transcorrer da ação.

O trabalho realiza-se, também, em seus desdobramentos, como em instalações, exposições, publicações e palestras. É a partir de sua multiplicação que este corpo existe e tem vida.

Os lençóis escolhidos como meio para a construção deste trabalho representam, para mim, o fluxo da vida e o sono como uma metáfora da morte. É através destas impressões nos lençóis que aparecem os registros de nossos rastros, como as marcas deixadas pelos nossos corpos ao amanhecer. A idéia surgiu a partir das lembranças dos desenhos que eu e minha irmã fazíamos nas costas de meu pai e que ficavam impressos nos lençóis após uma noite de sono. O suor de seu corpo transferia a tinta para os lençóis brancos e, ao despertar, os desenhos estavam registrados nos tecidos brancos, interferências nossas no corpo de meu pai, deixando à mostra as nossas relações de afeto e amor. O toque, o contato, a confiança e o carinho estão depositados na ação, e o registro das vivências, emoções e momentos compartilhados estão naquelas impressões.

Estas emoções trazidas para a ação propõem este momento especial, em que as pessoas são convocadas a uma entrega, a doação de si mesmas

e de partes de seus corpos, como matrizes para as impressões. Os registros de seus corpos, através do contato com a tinta, o pincel e a mão que toca, pintando e imprimindo, constroem o trabalho. A soma destes fragmentos de corpos e destas emoções compõem este ritual. São sentimentos misturados, confusos e antagônicos: curiosidade, timidez, vergonha, desejo, carinho, confiança, encantamento, doação e tantos outros. Esses sentimentos surgem espontaneamente durante a ação e são relatados pelos participantes.

Transcrevo, a seguir, alguns desses relatos realizados ao longo das ações para mostrar um pouco do que acontece no momento.

Quero doar meu peito, pois estou entrando de peito aberto.

Vou doar o meu pescoço para não me sentir sufocada.

Quero escrever humano animal, para falar de nossa condição boje.

Vou doar meu pé que é a minha raiz.

Tive que me encarar. Reflexo do corpo e da alma, o lençol é um espelho.

Em geral, as pessoas aproximam-se do trabalho com alguma curiosidade e hesitação, mas, no decorrer da ação, elas vão se soltando e aos poucos se oferecendo, numa espécie de catarse, até que a animação toma conta de todos. Isso ocorreu em todas as performances, com diferentes fluxos de intensidade, mas sempre com total adesão dos participantes. Todos se empolgam trocando de ações e contribuindo de diversas formas. Esta vibração na construção do trabalho traz a ele vida.

O corpo como linguagem e suporte é ponto nevrálgico que se conecta, tecendo uma rede que se estende e se multiplica indefinidamente, um corpo-arte que atua possibilitando novos circuitos, provocando novos rizomas em expansão. Corpos que se encontram, tocam-se e trocam, permitindo outros desdobramentos, afinidades eletivas, novas faces que se apresentam. Este corpo que perde órgãos e ganha marcas, expande-se em outras significações, impostas e assimiladas, provocando novas construções. Um corpo de fronteiras instáveis transmuta-se ao assumir outras formas, um novo corpo, um

corpo estranho (LOURO, 2007). A mudança gera novas fronteiras e conexões.

Pretendo, com este trabalho, buscar estas infinitas construções, o caos e a desordem neste mundo rígido que pede socorro. Penso na minha produção como forma de sobrevivência. Afogada nas relações devoradoras do dia-a-dia e frente à lucidez da vida e da morte, eu penso a arte como única possibilidade de vida. Assim, o trabalho é resultado direto de minha ação como artista, não só em minha produção artística, mas também no cotidiano. Uma ação política de vida.

Corpo e arte, arte e gênero, relações que se entrecruzam. Penso nas tensões que permitem novos corpos em expansão. Procuo por estas *fronteiras borradas*, onde os limites não estão claros, por estas permeabilidades que invadem as diferentes linguagens, possibilitando combinações e contaminações que levam às expansões rizomáticas fundamentais nas minhas construções. É, portanto, a partir destas relações que o trabalho vai sendo construído e constituído: relações entre corpos, rituais e momentos performáticos que possibilitam a troca e a transformação através da arte.

Os trabalhos que compõem *Corpo Re* relacionam-se, afetam-se e se interconectam pelas linguagens, criando, assim, um campo de forças e a construção de um único projeto, um corpo composto de seus diversos fragmentos e faces, muitas vezes, submersas. O corpo como linguagem e suas intertextualidades.

Este é um projeto com características flutuantes, sem formas definidas e sem rigidez. Apresento um *corpo* possível, embora o trabalho permita outras possibilidades de leituras e montagens. Descrevo, a seguir, em ordem cronológica, as nove ações realizadas entre 2003 e 2008, e a relação dos registros que foram produzidos.

braço abraço que possibilita um novo corpo / corpo re-constru

compon
um no
vo cor
po so
ssível
um cor
po se
o erece
se con
se enres
ta se od
se a a cao
assi torna
possível um novo
corpo a partir do
novo proposto
de trans orgão
substancial que
o corpo solitário
se trans orgão em
corpo público
corpo político
corpo com ação
e trans orgão
corpo participante
corpo que quis ser
corpo coletivo
uma trans orgão
do corpo uma busca
para transcendência
dos corpos
um corpo
que se forma
a partir dos
dores dos fragmen
mentos dos
corpos solitários
desacordos
fragmentos
despedaçados
seres estragados
do remendo de a
dor que buscam n
no outro sua
re-construção
corpos que fazem
parte da vida
corpos objetos
excluídos

ação 1

Instituto de Arte, UNICAMP, Campinas
13 de novembro de 2003

FOTOGRAFIAS Autoria coletiva

Morte em vida

A primeira ação foi apresentada no encerramento da disciplina *Arte e Sociedade*, na UNICAMP, desenvolvida pelos professores Renato Cohen e Daniela Kutschat, integrando uma performance em grupo que incluía fragmentos de ações de todas as participantes. Chamei minha ação de *Morte em Vida*. A performance aconteceu após o inesperado falecimento de Renato, que causou uma grande comoção em todos os envolvidos no processo da disciplina. Nesta ação, foram realizados registros em vídeo, fotografias e seis lençóis brancos entintados com fragmentos dos corpos e palavras impressas.

Para esta performance, Renato Cohen nos propôs uma montagem pensando em *Intertextos*²⁹. O grupo foi composto por Daniela Pinotti Maluf, Mara Leal, Luciana Lyra e eu. A partir desta proposta e do projeto em desenvolvimento por cada uma para o mestrado, elaboramos um

29. Para além da completude e da polifonia de vozes interpretativas que se fazem escutar, o que caracteriza um texto também é o fato de ser um tecido repleto de não-ditos, que necessita do auxílio do leitor para complementar e dizer esses não-ditos. Trata-se, na verdade, de um grande tecido **intertextual** de significação. Sob essa perspectiva, o texto passa a ser visto como o local onde as várias linguagens se articulam, se interpenetram e colidem, composto por uma série de fragmentos, códigos e linguagens provenientes de outros textos. Ao permitir/esperar que seja re-lido, re-escrito e re-interpretado, abre-se ao diálogo e atualiza-se constantemente, transformado-se em um território plural e multifacetado, em que autores, leitores e demais textos que o precederam, interajam entre si. Polifonia de vozes que se fazem escutar: explícitas e tácitas. [...] A questão da **intertextualidade** ou, dito de outra forma, do permanente diálogo de uma obra literária (KESKE, 2005).

roteiro. A idéia foi reunir as propostas, inserindo citações de textos e trabalhos de autores relacionados às pesquisas, criando intertextos. Os trabalhos levaram-nos ao tema Morte. As pesquisas, de cada uma, contribuíram na concepção do trabalho: de Mara sobre o diretor teatral George Tabori³⁰ que aborda constantemente a morte; a minha com a performance elaborada para Corpo Re a partir do projeto *Impressões da Memória*³¹; o jogo de xadrez com mulheres nuas encapuzadas é referência a Marcel Duchamp³², sugerida por Daniela, e a performance com os lamentos faz parte das investigações de Luciana, que tem seu foco nas danças e nos cantos regionais do nordeste.

O roteiro da ação foi previamente elaborado com os detalhes básicos, como objetos de cena e materiais utilizados, mas o desenvolvimento da performance deu-se no próprio momento da ação, sem ensaios prévios, desde a instalação à apresentação. A instalação era formada por um corredor com seis lençóis, três de cada lado. Os lençóis das extremidades eram de algodão branco e os do meio da passagem eram de organza, para se obter uma maior transparência. Ao fundo deste corredor, uma televisão e, na entrada, uma mesa com duas cadeiras e um jogo de xadrez. O corredor representava a passagem que todos fazemos na vida e as impressões dos corpos, deixadas nos lençóis, representavam as marcas que deixamos ao amanhecer. No início do corredor, havia duas participantes jogando xadrez na mesa e, no final, havia uma televisão que exibia um vídeo no qual Tabori falava sobre a morte. A sala escura era iluminada no chão e pela luz da televisão ao fundo. Por fora do corredor, espalhadas pelo chão, por onde circulavam as pessoas, havia pétalas de flores e recortes de jornais, cópias de textos e imagens que se referiam à morte.

30. George Tabori (1914-2007), nascido em Budapeste, foi um dos principais dramaturgos contemporâneos da língua alemã. De origem judaica, seu pai morreu em Auschwitz. O teatro de Tabori ajuda a elaborar o passado nazista. Autor de mais de 50 peças, além de quatro romances, inúmeros contos e peças radiofônicas. **31.** Trabalho desenvolvido em 2002, em parceria com a escritora Karen Debértolis, através do PROMIC - Lei de Incentivo a Cultura de Londrina. São impressões de poemas visuais sobre lençóis brancos a partir de palavras e fragmentos do corpo. **32.** Marcel Duchamp nasceu em Blainville-Crevon, em 28 de julho de 1887 e morreu em Neuilly-sur-Seine, em 2 de outubro de 1968. Foi um dos precursores da arte conceitual e introduziu a idéia de *ready made* como objeto de arte.

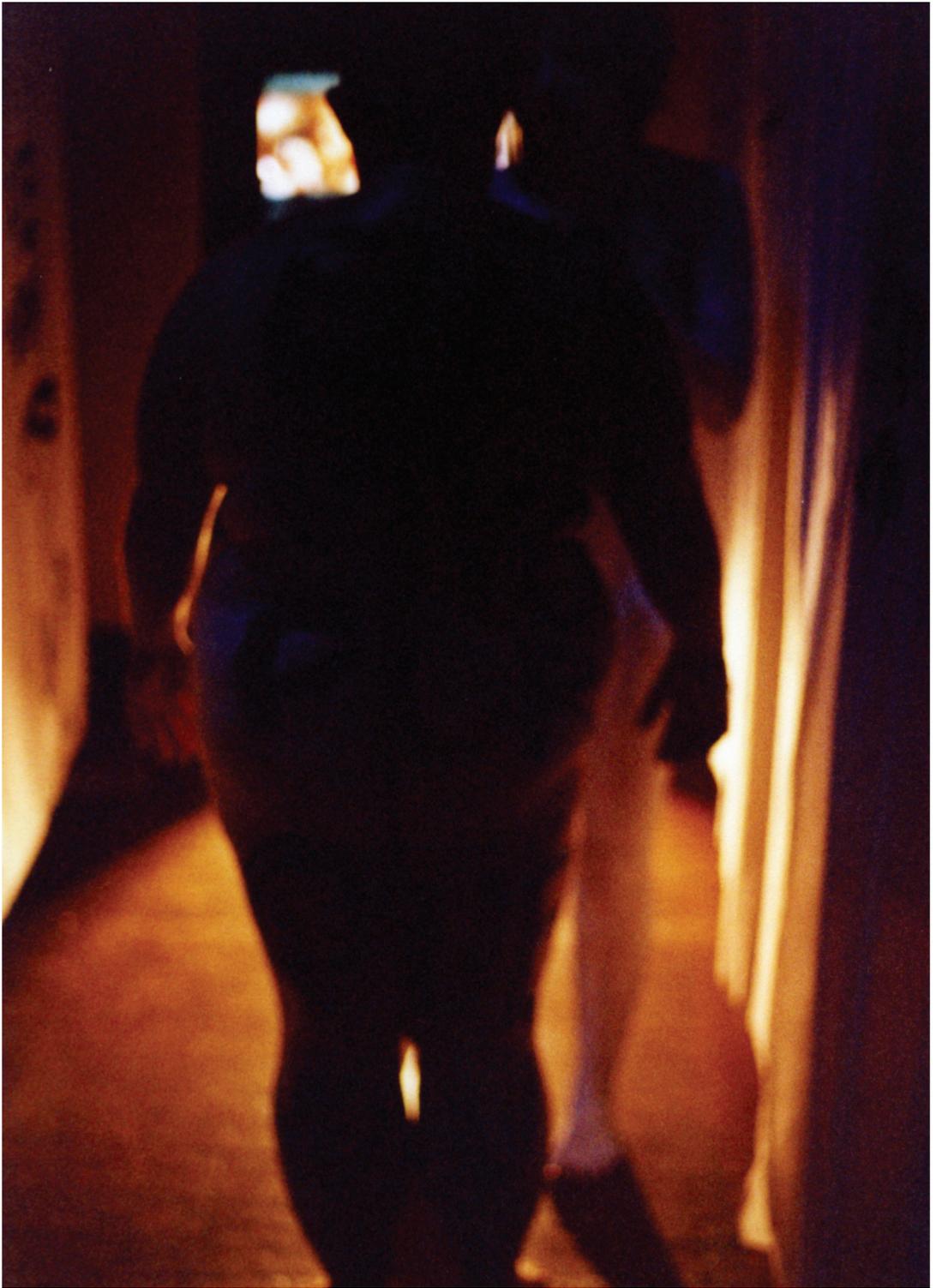
A ação iniciou-se com Luciana entrando na sala nua, com o corpo pintado de branco, cantarolando uma melodia lenta, cheia de lamentos. Daniela e Mara estavam jogando xadrez e eu lia trechos de textos sobre morte, vida e arte. Também se ouvia a voz de Tabori, vinda da televisão. Luciana aproximou-se da mesa de xadrez e convidou Daniela a fazer sua passagem. Ocupei seu lugar na mesa e passei a jogar xadrez. Daniela posicionou-se na entrada do corredor, despiu-se e foi entintada em algumas partes de seu corpo. O corpo foi impresso nos lençóis e, no final do corredor, ela recebeu um capuz preto e voltou à mesa de xadrez, convidando Mara a fazer sua passagem, sentando-se em seu lugar e permanecendo imóvel. Mara realizou sua passagem, falando da morte de sua avó e cantarolando cantigas de sua infância. Ela também foi pintada, imprimiu partes de seu corpo nos lençóis, foi encapuzada e retornou à mesa de xadrez, convidando-me para a minha passagem pelo corredor. Realizei minha caminhada em silêncio, registrei meu corpo e, encapuzada, voltei à mesa de xadrez. Neste momento, a fala de Tabori chegou ao fim, ouvindo-se apenas o chiado da televisão e, na tela, os chuviscos, apagaram-se as luzes e encerrou-se a performance.

Após a elaboração do roteiro e durante a preparação do material para a apresentação, Renato Cohen faleceu. Recortando matérias sobre morte nos jornais, para utilizá-las na performance, encontrei a morte de Renato anunciada. O impacto causado por sua morte e o modo como tudo aconteceu reforçou ainda mais a sensação da efemeridade do corpo. O trabalho elaborado falava da morte e ela rondava aqueles dias. Apesar de tudo, decidimos concretizar a apresentação. Foi um rito de passagem para todos que participaram da performance e para os que assistiam a apresentação. As marcas estavam registradas. Após a ação, fizemos um encerramento com um debate sobre o trabalho.

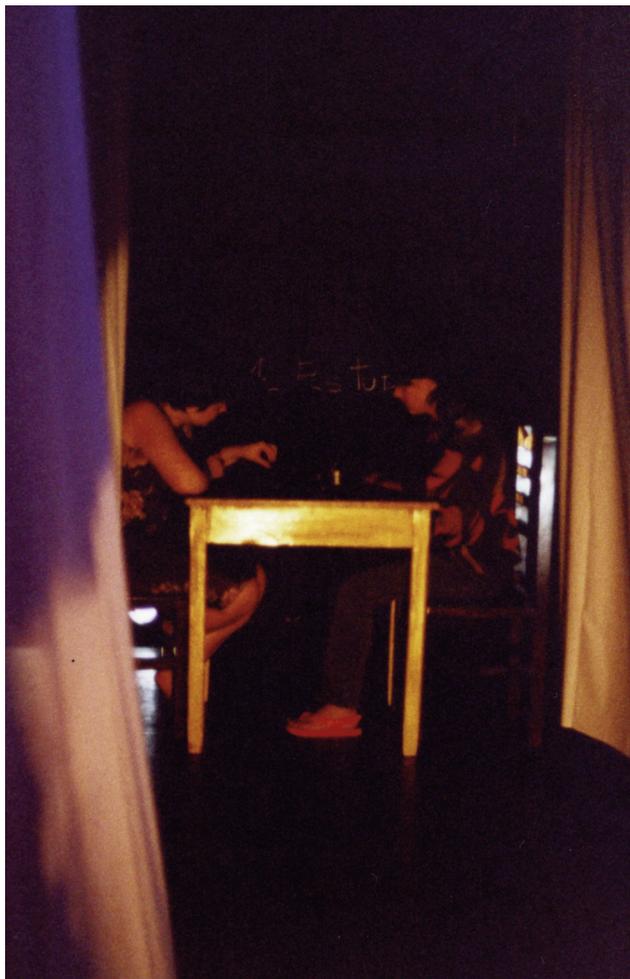














ação 2

UNICAMP, Campinas
03 de dezembro de 2003

O corpo

FOTOGRAFIAS Isaac (UNICAMP)

e o sagrado

O projeto **Corpo Re** estruturou-se na disciplina *Dança: O corpo e o sagrado*, com a professora Regina Müller, também na UNICAMP. Fiz a proposta para que todos os alunos da disciplina participassem e a performance realizou-se a partir de um roteiro de ações. Esta performance deu forma ao trabalho.

Foi a partir desta disciplina que idealizei o trabalho, porém acabei aplicando parte da proposta primeiro para a disciplina de Cohen. Foram sucessões de acontecimentos que possibilitaram este tipo de movimentação, conjunturas de datas e encontros. Este caminho percorrido na construção do trabalho permitiu uma experimentação coletiva na Ação 1, o que resultou em amadurecimento da idéia a partir do confronto entre a experiência, os resultados esperados e o amadurecimento da proposta para a Ação 2.

Na disciplina de Regina, pude aplicar a idéia em sua totalidade, acrescida da primeira experiência. Vários fatores estão agregados a esta performance, incluindo toda a carga de emoções que envolveram a morte de Renato Cohen. Um momento único, de resgate de vida após a morte, metáfora aplicada à minha condição, de quem havia acabado de voltar de um confronto terrível com a doença, portanto, um confronto com a morte iminente, a disciplina de Renato, outro momento único, e a sua subsequente morte, tudo provocou a produção do trabalho.

Com Renato tive apenas um encontro, um momento muito esperado e breve. Fiz a matrícula em sua disciplina ainda no processo da minha doença esperando logo voltar. Queria muito conhecer Cohen, mas somente no meio do semestre pude voltar à disciplina. Eu me sentia voltando à tona, confusa, tentando me inteirar e integrar ao ritmo do dia-a-dia, mas com a experiência viva do sofrimento e da morte presentes ainda nas lembranças e medos dentro de mim. A manhã foi muito produtiva, pudemos organizar o meu encaixe em um grupo já formado, discutir sobre o trabalho, ouvir algumas considerações e assistir a algumas performances de alunos, com considerações de Renato e do grupo todo no final das ações. No dia seguinte ele ainda encaminhou a todos textos para as preparações dos trabalhos. Aquela foi uma experiência única que deu uma dimensão à experiência da vida e da arte. A vida pulsava ali.

Assim, quando propus a ação performática na disciplina de Regina, a performance havia tomado outras proporções e entendimentos. A ação foi intensa, cheia de significados e aconteceu plenamente. Todos os participantes compartilharam deste momento e destas emoções que atingiram a todos. Um momento de transcendência, um ritual, rastros de nossa passagem efêmera pela vida.

Da ação resultou, como registro, um lençol impresso no qual se vê a imagem de um corpo de frente e um corpo de costas, além de registros em vídeo e fotografias. Após a ação, num banho coletivo, todos se ajudaram a esfregar os corpos para a retirada da tinta. Depois do banho, realizamos um debate sobre a ação e seus resultados.

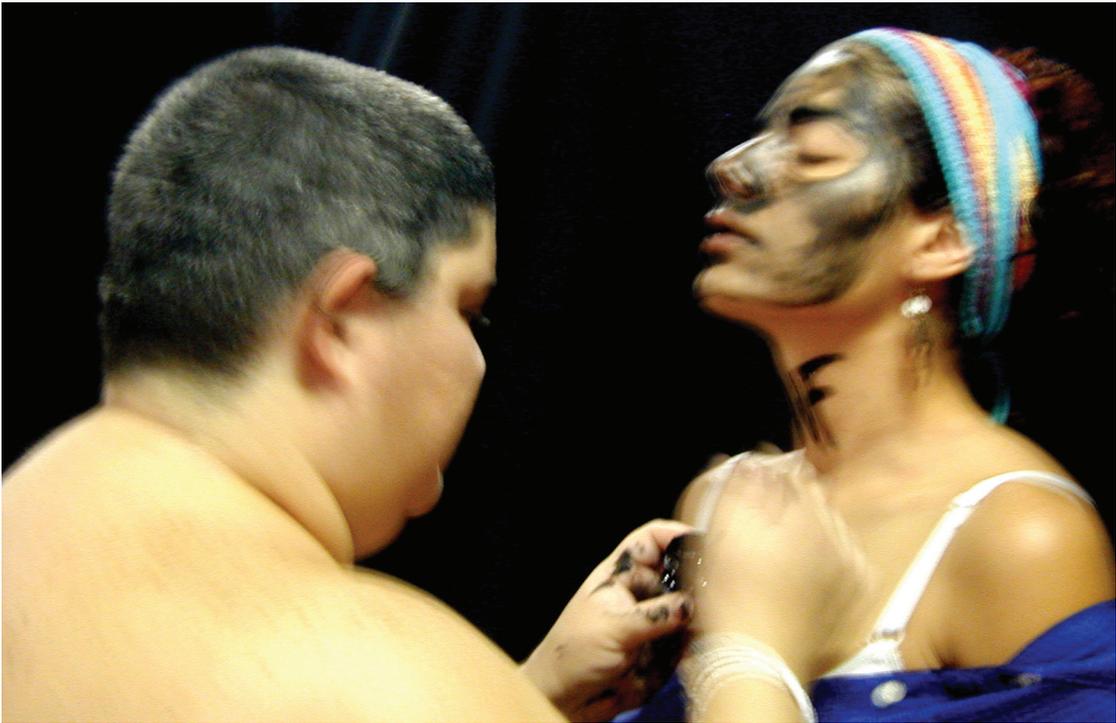


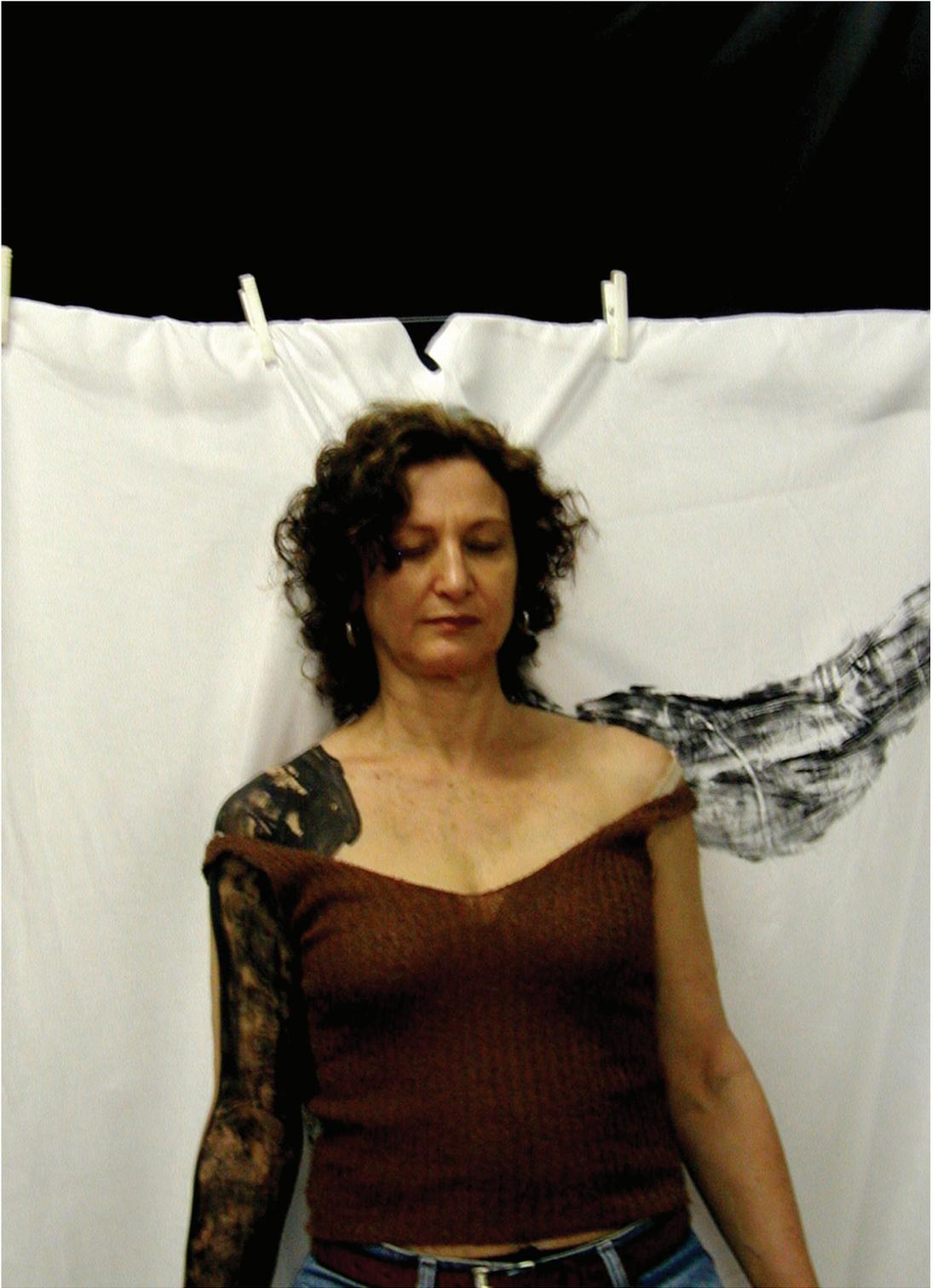
SUFAGO





















ação3
A figura humana

UNICAMP, Campinas, 07 de maio de 2004

FOTOGRAFIAS Autoria coletiva

Esta ação desenvolveu-se na disciplina *Desenho de Observação: a figura humana* do curso de graduação em Artes Plásticas, a convite da professora Lygia Eluf. A proposta era desenvolver a ação para o exercício de desenho com modelo vivo. A participação dos alunos foi efetiva, não só como integrantes da performance, imprimindo partes de seus corpos, mas, também, registrando a ação com desenhos e fotografias. Deixei sobre a mesa uma máquina fotográfica e muitos participantes fotografaram a ação.

Uma das atividades propostas por Lygia para ocorrer antes da performance e da sessão de desenhos foi a apresentação e a discussão do filme *The Pillow Book*³³, de Peter Greenaway, a partir da apresentação da pesquisa de mestrado de Emi Koide.

O filme relaciona-se, através de diversas aproximações, com o projeto **Corpo Re**, pois narra a história de uma menina que recebe, de seu pai, inscrições de textos em seu corpo em todos os seus aniversários. Em sua vida adulta, a personagem irá procurar homens que mantenham esta tradição. Em suas buscas ela mesma irá passar a escrever livros sobre corpos de homens diversos, criando treze livros-corpos, e mantendo, assim, as atividades do pai escritor. É inevitável a aproximação do trabalho com o filme de Greenaway, como a história que inaugura o trabalho **Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance**. Como já contei anteriormente, são as lembranças daquela brincadeira que eu e minha irmã fazíamos desenhando nas costas de meu pai que fizeram surgir a ideia para a série *Impressões da Memória* (2002) e para *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance* (2003-2008).

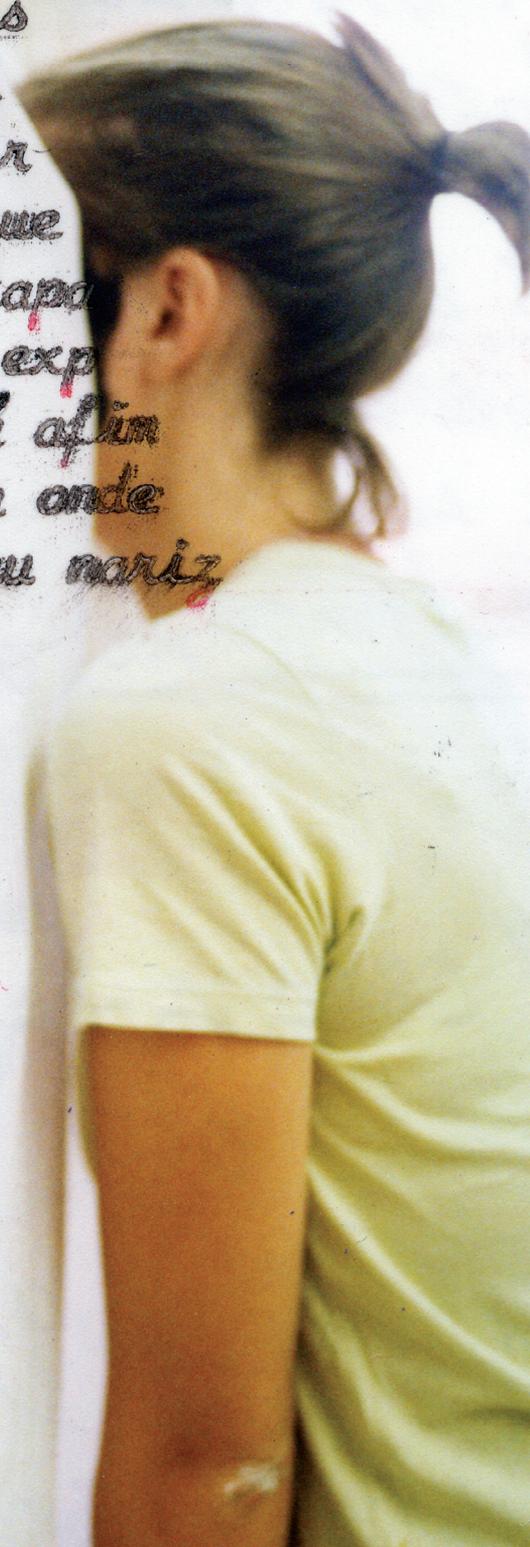
Após o filme e uma breve discussão, passamos para a realização da performance e, ao final, fizemos uma conversa sobre a ação. Os registros dessa ação são desenhos, fotografias e um lençol impresso.

33. O Livro de Cabeceira (1996) de Peter Greenaway é um filme inspirado no livro homônimo de Makura no Sôshi que trata do diário de uma cortesã japonesa. O filme conta a história de Nagiko Kiohara, a filha de um escritor, que aprende com o pai a apreciar a tradição da pintura sobre o corpo. Nagiko irá criar, ao longo da história, livros sobre corpos de homens diversos, os livros-corpos.





corpo-re-co
nstrução UN
KAMP aula
Luzia com o
2º ano artes
grad e aqui
Fex imprime r
osto aluna que
dá a cara a tapa
se estampa se exp
oe porque tá afim
de ir para onde
aponta o seu nariz



um corpo modificada substancialmente, um corpo complexo formado de fragmentos de cada participante parte, um corpo politico - busca no outro reconstruindo tornando-se um deles, substancialmente (ao receber o ka'a em seu corpo)

PESSOAS GATICAS

UMA AÇÃO EM VIRGINIA

WOLF pensando as questoes femininas

"... as mulheres tendo encontrado suas vozes, tem algo a dizer"...

(WOOLF, Virginia, p.40)

Um toque feminino na iccao)... "ela ainda tem muitos fantasmas com que lutar, muitos preconceitos para superar..."

"... meu caderno de anotações, que o esboço do professor zangado fora feito com raiva. A raiva se apressara de meu lapis, enquanto eu sonhava.... quando o professor insistia com ênfase demais na inferioridade das-mulheres, nao estava preocupado com a inferioridade delas, mas com sua própria superioridade." (p.40e44, 1928, Woolf, Virginia, Um Teto todo seu)

corpo re-constituição = proposta de ação/ritual/performance = ação em grupo = apresentação da ação = convite para participação - instruções - organização - oferecer corpo para impressão-pintura dos fragmentos dos corpos - impressão nos lençóis = sacralizando estes corpos participantes e criando a partir deles um só corpo, suas marcas e pensamentos, posicionando-se e reconstruindo-se a partir de fragmentos deste corpos contemporâneos dilacerados



PESSOAS GATICAS

UMA AÇÃO COM SEU CORPO



de iudeis iordavidao principio fim



corpos dilacerados
estruçalhados de dor

dores da

do vazio da
vazio

alma que chora grita
viva

comprectano
marcaspolit

avoz que precisa abertur
distantes galaxias
mas de solidao

solidao

VIDA

icas disponito
deputo abento

Céu Céu d. Céu d.
C. Céu de Céu d.
INFERNO Céu
Céu de Céu d. Céu d.
Céu d. Céu d. Céu d.

Formando um corpo a partir dos corpos contemporâ
corpo re-construção ação ritual perform

TV
diário
de cabeceira
greenay

Ly

o d. lacerados corpos que buscam no



mance proposta para o segundo ano art



da Lúcia com impressão fragmento dos corpos no

outro a sua reconstruc^{ão} 2004



adriano

FABIO GATTI

Diversidade sexual

Realização das performances: 31 de julho e 01 de agosto de 2004

Exposição: 11 a 15 de agosto de 2004- Londrina

Esta performance foi realizada dentro do evento *Mix Brasil – Festival da Diversidade Sexual* - Edição Londrina, organizado e produzido pela Associação Londrinense Interdisciplinar de AIDS - ALIA e contou com a participação de cerca de 50 pessoas ligadas ao evento, a maioria portadores do vírus HIV.

Nesta ação, havia a necessidade de cuidados especiais, principalmente pela condição de saúde da maioria dos participantes. Por essa razão, utilizamos, como proteção, um óleo corporal para ser aplicado na pele antes da tinta. Este cuidado foi incorporado nas ações posteriores. Também foi previsto um grupo de apoio para ajudar nos banhos.

Artistas, alunos, professores, o pessoal do Atelier de Fotografia³⁴ e da Oficina de Artes Visuais³⁵ foram convidados para participar da ação.

34. O Atelier de Fotografia é um espaço que reúne fotógrafos interessados em pesquisas na área de fotografia, em meu ateliê de trabalho, desde 1997. **35.** A Oficina de Artes Visuais, em Londrina, foi um espaço que reunia artistas e interessados nos debates e na produção das artes visuais, especialmente a gravura e o desenho, coordenado pelo artista plástico Cláudio Garcia, e que encerrou suas atividades no final de 2007.

A professora, doutora e pesquisadora da área de música da Universidade Estadual de Londrina, Fátima Carneiro dos Santos, realizou uma paisagem sonora a partir das ações dos dois dias. Ela acompanhou os momentos de produção fazendo um passeio, com seu gravador, pelo meio das pessoas, no banho coletivo e nos outros momentos da performance. Após a ação, Fátima finalizou seu trabalho em um estúdio, editando o material e construindo *31 minutos de Fragmentos de Paisagem Sonora*.

Fátima apresentou um artigo sobre a composição da paisagem sonora, realizada durante as performances, em 2006, durante o evento XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música – ANPPOM, em Brasília. Os desdobramentos realizados por outros artistas são linhas de fuga que remetem a outras, permitindo a expansão do rizoma, multiplicidades.

Em seu texto Fátima relata:

Ao chegar, no primeiro dia, ao local onde ocorreria a ação performática, a maioria dos participantes já havia chegado. Formou-se uma roda e Fernanda leu um texto, apresentando a idéia do trabalho e dando algumas informações do que poderia acontecer daquele momento em diante. Munida de meu MD, fone de ouvido e microfone, iniciava as gravações logo que ela se apresentava ao grupo. Cada participante também se apresentava, contando o porquê de estar ali e falando sobre qual parte de seu corpo seria doado. Depoimentos emocionados, brincalhões, curiosos foram se revelando, e, pouco a pouco, as pessoas foram se despindo de sua timidez. Quando questionada, respondi que doaria minha escuta e continuei gravando: falas, risadas, silêncios, músicas que tocavam num aparelho de som, vozes sussurradas, ruídos externos, latidos de cachorros, som de carro, avião, água saindo da torneira e também do chuveiro, quando algumas pessoas iam se lavar para tirar o excesso de tinta do corpo. No segundo dia o processo não foi muito diferente, mas, pelo simples fato de ser um outro grupo, uma outra paisagem sonora emergiu.

Após dois dias de gravação, estava de posse de um rico material sonoro que foi exaustivamente escutado, até que alguns momentos das paisagens sonoras começaram a 'saltar aos olhos'. [...] A imagem que me veio, no momento em que escutava o material, foi a de um 'tecido' sonoro, composto por vários fragmentos, costurados entre si, que remetia à escuta dos dois dias de gravação. [...] Mas mais do que uma simples costura entre um e outro fragmento, um jogo

entre forças sonoras se estabeleceu ao longo do processo de criação. [...] foi utilizada uma técnica composicional bastante simples e transparente, mas que permitiu a atualização de um jogo sonoro dado num plano de composição. Esse jogo desvelou não apenas uma narração de situações sonoras ocorridas nas performances, mas também uma paisagem-música, que, ao mesmo tempo que possibilitava uma escuta contextualizada, tornando audível o relacionamento entre o som e sua fonte, informando ao ouvinte a situação temporal e espacial da paisagem sonora original, possibilitava também outras escutas, para além da simples referência; escutas que permitiam a suspensão de qualquer juízo e apenas jogavam o “jogo de conectar sons” (FERRAZ, 2005). Música!?

O *videomaker* Luciano Pascoal realizou um vídeo com a duração de 60 minutos, o qual foi apresentado sem edição, como um olhar que passeia pelo meio da ação, entre produções, conversas paralelas e outros momentos captados.

Eduardo Dias e Zu Macedo, produtores do evento, fizeram pela primeira vez um vídeo, com equipamento emprestado de uma amiga. O trabalho é exibido sem edição, com 60 minutos de duração.

Rudyard Gabriel Couto realizou um terceiro vídeo a partir da edição de imagens captadas por ele, com 6:52' minutos de duração. Nele Rudy trabalhou com imagens e palavras que se sobrepõem e fragmentos da paisagem sonora realizada por Fátima.

A fotógrafa e aluna do Atelier de Fotografia, Graziela Diez, produziu mais de mil fotografias digitais e também utilizou uma segunda câmera, uma máquina compacta de visor direto, com quatro diafragmas independentes que realizam, no mesmo fotograma, quatro fotografias, em seqüência, no intervalo de um minuto. Graziela tem seu foco nos detalhes e nas transparências.

Fábio Gatti, aluno e assistente do Atelier de Fotografia, fez mais de duzentas fotografias, com ângulos abertos que mostravam as ações em cenas inteiras, compondo com o ambiente, e detalhes em closes dos corpos pintados nos momentos de suas impressões.

Os artistas Cláudio Garcia, Miriam Debértolis, Madalena Debértolis e Edna Dias, da Oficina de Artes Visuais, produziram gravuras em metal,

desenhando durante a ação, sobre as chapas de metal preparadas. Posteriormente, no espaço da Oficina, eles finalizaram os trabalhos. As gravuras foram impressas em papel e em tecidos.

Karen Debértolis e eu também realizamos fotografias, além das pinturas e impressões.

Cristiane Demétrio Ferreira participou doando fragmentos de seu corpo para a impressão e, depois, fez um relato sobre sua participação na ação, o qual transcrevo abaixo.

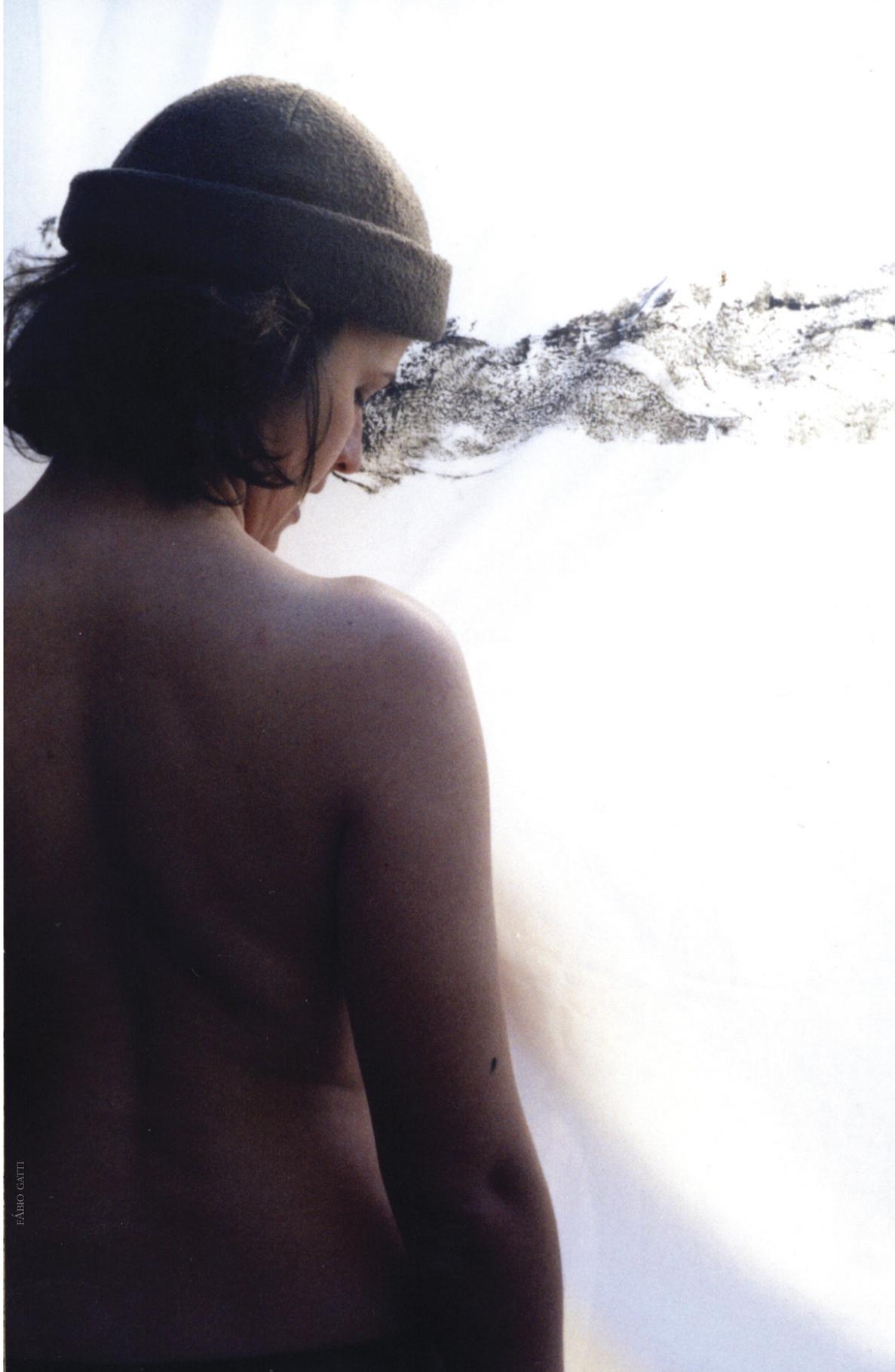
Dei. A cara, os peitos. No tecido imprimi a minha expressão visível. Meu rosto, minha boca sisuda – normal meu jeito, estilo, puro ego. Tive que me encarar. Ombros fechados. Estou corrigindo a postura, abrindo mais. Quero viver mais para fora. Reflexo do corpo e da alma, o lençol é um espelho. A pélvis no tecido. Bonita bocetinba. Ousada, viva, resolvida. Meu corpo em reconstrução. Minha casa mais íntima. Eu inteira por dentro e por fora nos tecidos, nas fotos, no vídeo. Esconder-me e aparecer eu quis. Corpo, sentimento, sacramento. Sempre me lembro de rezas. Lembrei-me dessa, quando Jardelina da Silva se foi: “Oh meu Jesus perdoai-nos e livrai-nos do fogo do inferno, levai as almas todas para o céu e socorrei principalmente aquelas que mais precisarem. Oh Maria concebida sem pecado, rogai por nós. Recorrei-nos a vós”. Quem tá na chuva é para se molhar. VOZ, CORPO, MENTE, ALMA, OLHO, ROSTO, BOCA, GENTÍLIA – RECONSTRUÇÃO. As vísceras também compõem o todo de um corpo e não são filés. Sexo, gozo, vontade, instinto, id. Exu, diabo, poluição – corpo aberto. No vício da existência vivo para dentro como vivo para fora. A ansiedade, minha casa, meu corpo, minha intimidade. Meu cotidiano. No espelho me olho vejo meu corpo, meus peitos, minha boceta. Reviro-me ao avesso. Excitada, babada, gozada. Rachá vem a mim. Espelho. Tropeço no meu dia. Paro pra pensar no inexistente. Sacanagem, vagabundagem, flor da pele. Tecido, lençol, impressão. Sou mulher e meu ventre suporta, filtra e transforma os acontecimentos. Marcas da vida em um lençol. Sou contemporânea. Livre, globalizada. Xô governo, a sociedade civil é quem manda agora. Sou contemporânea sim, mas já bebi coca-cola Família Nuclear de vidro que se quebrou.

A ação resultou em sete lençóis impressos, dois vídeos registros da ação, um vídeo registro da exposição, gravuras, cerca de mil fotografias, 31 minutos de paisagem sonora e um relato escrito. O material finalizado foi exposto durante o evento em Londrina, dez dias depois da ação.

FABIO GATTI







FÁBIO GATTI









GRAZIELA DIEZ



GRAZIELA DIEZ



GRACIELA DIEZ



GRACIELA DIEZ





GRAZIELA DIEZ



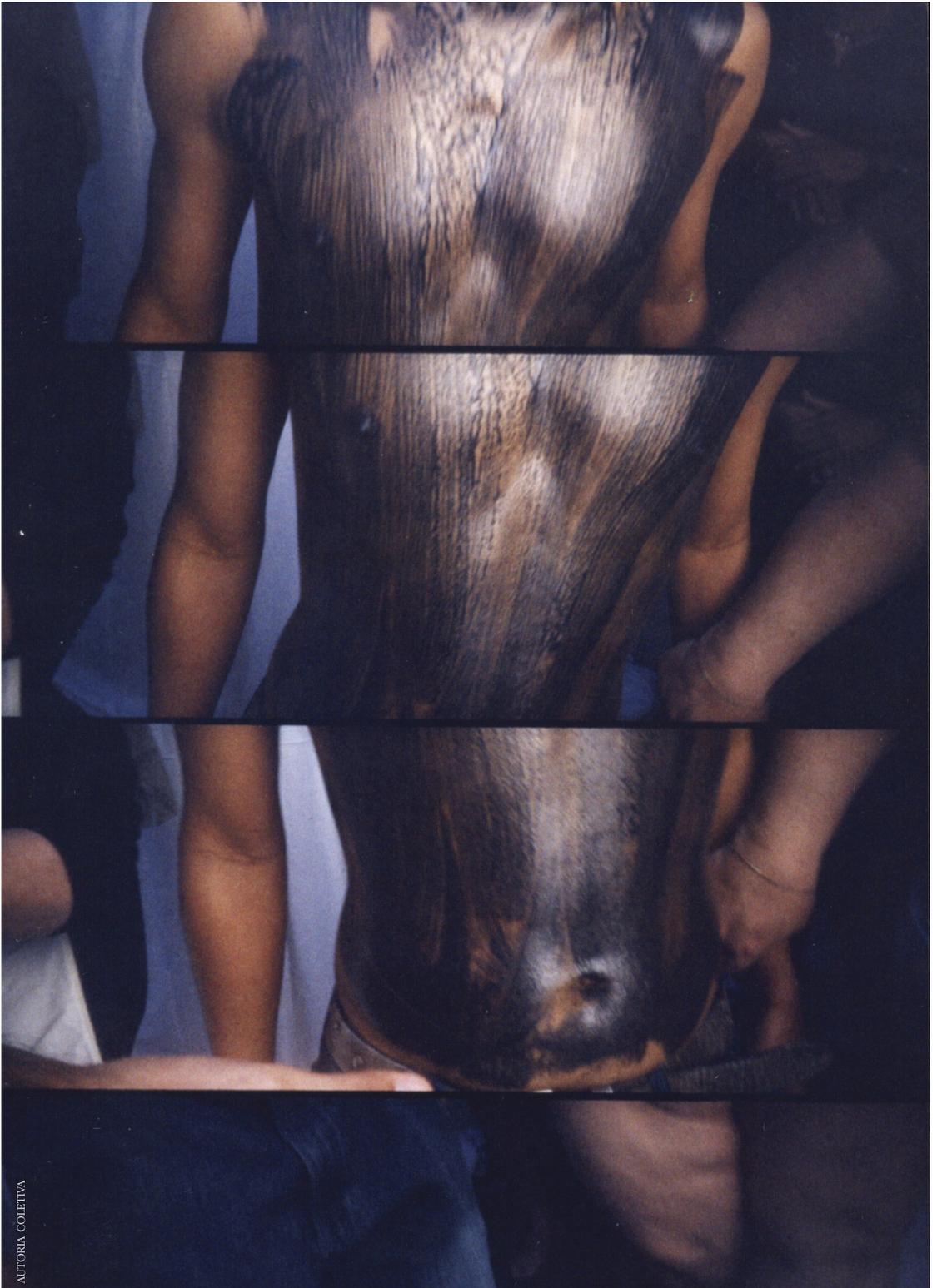
GRAZIELA DIEZ



AUTORIA COLETIVA



ALTORNA COLETTA



AUTORIA COLLETTIVA



GRAZIELA DIEZ



GRAZIELA DIEZ





GRAZIELA DIEZ





GRAZIELA DIEZ



GRAZIELA DIEZ



GRAZIELA DIEZ



ação 5

Realizei a ação em meu atelier, em Londrina, com o bailarino Anderson Casagrande e com Karen Debértolis. Anderson é um amigo de Londrina que está radicado há muitos anos na Alemanha. Trabalhou com Pina Bausch³⁶ e na Cia. de Dança Butoh, de Kazuo Ohno³⁷, no Japão, e havia acabado de chegar para uma temporada de férias. Casagrande vinha acompanhando as produções anteriores pelos meus relatos e de outros amigos que participaram das ações e chegou com muito ânimo para participar do trabalho. Marcamos então em uma noite durante nossas férias. Foi uma ação muito íntima, com apenas três participantes. Entre todas as performances realizadas, esta foi a mais concentrada, proporcionando a produção de um lençol com fragmentos dos nossos corpos e fotografias que todos realizamos durante a ação.

A visita

Atelier de Fotografia. Londrina, 21 de fevereiro de 2006.

36. Pina Bausch (1940), coreógrafa e dançarina alemã, revolucionou o mundo da dança e realiza, como a maioria denomina, o Teatro-dança. Pina Bausch, no entanto, se refere a uma "abordagem psicológica individual". Ela diz: "O que me interessa não é como as pessoas se movem, mas sim o que as move". **37.** Kazuo Ohno (1906) Conhecido mundialmente como o pai da dança Butoh, é um dos mais aclamados dançarinos japoneses de todos os tempos.





ANDERSON CASAGRANDE



KAREN DEBERTOLIS



KAREN DIBERTOLIS





Paradigmas

ação 6

MARCO AURELIO DE LACERDA

Esta ação aconteceu durante o *Seminário Internacional Paradigmas para as Artes Visuais do Século XXI*. A performance foi realizada dia 18 de maio, no pátio da escola de artes da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, e apresentada no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, dia 19, na mesa-redonda *Matérias, materiais e o imaterial*.

Para este evento, contei com a participação da arquiteta e artista Karla Azeredo, que me auxiliou nas pinturas dos corpos. Esta participação foi imprescindível no transcorrer da ação.

Para realizar o trabalho, a produção comprou tintas coloridas para as impressões, o que não estava programado. Somente no momento da ação recebi os materiais, causando-me uma inquietação. Desde a concepção do projeto, eu vinha trabalhando em lençóis brancos com tinta preta. Quando recebi o convite para o evento no Rio de Janeiro, pensei em utilizar cores como uma referência ao sol, à natureza e à profusão de coloridos que a cidade sugere e, por isso, optei por um lençol amarelo e um branco para essa ação. Entretanto, não havia planejado as impressões com tintas coloridas. Recebi o pacote de tintas e procurei absorver a mudança de direção e suas linhas de fuga, dando andamento às ações, impregnando de cores aqueles lençóis. O acaso foi determinante na escolha da linguagem e, passado o primeiro momento de instabilidade, incorporei as cores como parte do trabalho também para as outras próximas ações.

Registros da ação: dois lençóis, um vídeo de Ângela Magalhães, fotografias e uma apresentação multimídia montada pelo fotógrafo Maurício Seidl, professor do Ateliê da Imagem³⁸, que coordenou seus alunos e ex-alunos a fotografarem e a participarem desta ação. Também realizei algumas fotografias no começo e no final da performance.

38. O Ateliê da Imagem é um centro de produção, reflexão e ensino da imagem no Rio de Janeiro, criado em 1995 e coordenado por Patrícia Gouvêa e Simone Rodrigues.



MARIA NOUJAM





CLAYTON LITTLE



MARIA NOUJAIM



CLAYTON LITTLE



MARCO AURELIO DE LACERDA





MARCO AURELIO DE LACERDA





MARCO MITKAY



MARCO MITKAV



MÁRCIO MITTAY





FERNANDA MAGALHÃES



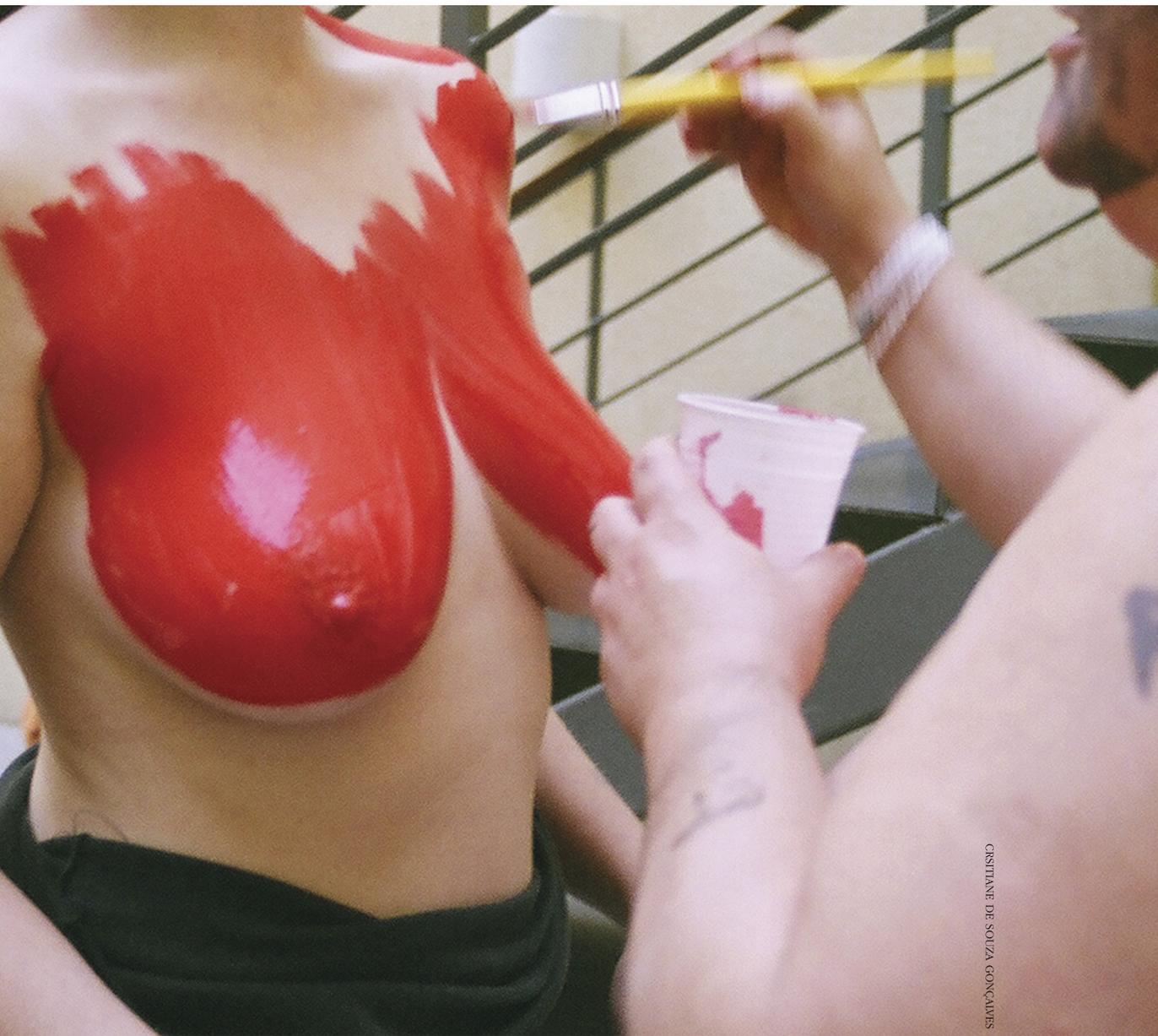
7 anos de arte

FERNANDA MAGALHÃES

Fluxus e Trockel

Instituto Goethe / Casa Andrade Muricy, Curitiba - 8, 9 e 10 de junho de 2006

Fui convidada pelo Instituto Goethe para realizar um evento a partir de duas exposições em Curitiba, uma no MON, *Fluxus na Alemanha*, e a outra na Casa Andrade Muricy, da artista alemã *Rosemarie Trockel*. Produzi uma oficina, Procedimentos e Ações de Arte, com uma parte teórica sobre o Fluxus e Trockel e as conexões destes trabalhos com a arte contemporânea, além de uma ação de Corpo Re. Participaram do workshop e da performance um grupo de alunos de arte de várias instituições da cidade e a ação foi realizada no pátio interno da Casa Andrade Muricy - CAM. O trabalho durou três dias e diversas atividades foram produzidas. A sugestão foi da realização de um trabalho coletivo para o qual várias propostas foram feitas, por mim e pelos *performers* participantes, até chegarmos nas produções de Corpo Re. Como resultados desta ação, produzimos dois lençóis, um branco e outro cor-de-rosa, utilizando tintas coloridas, além de fotografias e áudios captados por Cristiane de Souza Gonçalves, um vídeo de Patrícia Stuart, Andressa Schröder e Fabíola Alves, além de fotografias que realizei.



CRISTIANE DE SOUZA GONÇALVES



CISTIANE DE SOUZA GONCALVES



CRISTIANE DE SOUZA GONCALVES





CRISTIANE DE SOUZA GONÇALVES



CRISTIANE DE SOUZA GONÇALVES



AUTORIA COLETTIVA





ação 8
3

GRAZIELA DIEZ

A ação com as *Mulheres Gordas* aconteceu em meu atelier. Este é um grupo que eu vinha reunindo, entrevistando e fotografando há alguns meses. Fiz o convite ao grupo para participar da performance, uma sessão somente com elas. O grupo que compareceu era pequeno: além de mim, participaram mais três mulheres, duas do grupo, Patrícia Martins Custódio e Caroline de Cassia Bispo, e a fotógrafa Graziela Diez que havia participado de diversos outros trabalhos que realizei e já havia fotografado também o grupo de mulheres gordas. Trabalhamos no pátio externo durante uma manhã de sol. O momento foi esperado com muita ansiedade por estas participantes. Para cada grupo que participou das performances, estes momentos de ação tiveram significados muito peculiares e, para este grupo, o sentido estava na tentativa de romper com as imagens estabelecidas para estes corpos, que buscam se soltar de amarras sociais impostas em nossa cultura. Expor seus corpos, deixar seus rastros, uma intenção política de se mostrar e ocupar seu espaço no mundo.

Os registros produzidos foram um lençol branco, impresso com tintas coloridas, e fotografias realizadas por Graziela Diez e pelas outras participantes.

Mulheres gordas

Atelier de Fotografia, Londrina - 17 de junho de 2006



GRAZIELA DIEZ



GRAZIELA DIEZ





GRAZIELA DIEZ



GRAZIELA DIEZ



GRAZIELA DIEZ







GRAZIELA DIEZ





GRAZIELA DIEZ



FERNANDA MICALLEMS



FERNANDA MAGALHÃES

FOTOGRAFIA: AUTORA COLETTA

açãõ9

Além Mar

Grupo Noisette - Casa de Fernanda Coelho e Géssica Arjona
Volkstraat, 62 - Antwerpen, Bélgica - 15 de fevereiro de 2008

Esta ação surgiu como uma idéia inesperada quando cheguei em Antuérpia, Bélgica. Não havia me programado para realizar a performance durante a viagem que fiz a convite do grupo de teatro Noisette.

O grupo de artistas londrinenses, todos morando em Antuérpia, montaram uma peça de teatro, “Além Mar”, inspirados no livro “A Estalagem das Almas”, de autoria de Karen Debértolis (textos) e minha (fotografias). A partir desta montagem, o Noisette produziu um evento com a apresentação da peça, uma itinerância da exposição das fotografias do livro, além de palestra que realizamos.

Assim que cheguei em Antuérpia, pensei em convidar o Noisette para realizar a performance. Após o convite, marcamos a data, nossa última noite na cidade. Produzi a ação comprando tintas, lençol, pincéis, um creme para o corpo, uma corda de varal e os pregadores. O lençol que encontrei era de malha de algodão e elástico. As tintas utilizadas escolhidas foram o preto e o vermelho. O preto por ser a cor de uso comum em todas as ações, o vermelho por ser uma das cores símbolo de Antuérpia. Trabalhei com

uma gradação de cores, indo do vermelho puro às misturas do vermelho com o preto, o que possibilitou uma intensidade diferente aos vários fragmentos, dando movimento e volume a este corpo.

A ação foi realizada na casa de Fernanda Coelho e Géssica Arjona, em meio à tensão da partida e às correrias de um final de dia de trabalho. A performance começou atrasada, mas aconteceu de forma tranqüila. As impressões têm movimento, cores densas, sobreposições e profundidade. Fernanda Coelho sugeriu a palavra SUSPIRO para constituir uma perna. Outros momentos foram impregnando aqueles lençóis naquela noite fria. Todos fotografaram com a máquina digital que coloquei à disposição de quem quisesse fazer uso dela para registrar a ação. Também preparei um pequeno caderno de anotações onde escrevi a minha fala inicial ao grupo e anotei as considerações feitas por todos no início do bate-papo. Durante o processo, algumas outras anotações foram realizadas por Lili de Almeida no caderno, reproduzindo algumas falas dos participantes durante a ação.

Os participantes declararam, no início da ação, qual parte de seus corpos seria impresso no lençol e porque aquela escolha. Na sequência transcrevo as anotações deste momento:

Fer Coelho - pé, vários, pé que caminha, que chuta, que amassa, que ergue, que leva e que traz. Zé Mauro – pescoço. Géssica Arjona – pernas, o que tenbo de mais forte, ir e vir, leva e traz, sobe escadas, anda de bicicleta. Lili Almeida – tornozelo, acidente de carro, 13 anos, era bailarina, 3 cirurgias, impossibilidade de voltar a dançar. Mariana – bunda. Alisson – lateral, fígado e braços, sonbo de voar, ter asas. Nato, Luis Renato – mão que ampara e cura, saída e entrada de energia. Karen – braço. Fer Magalhães – buceta, o início da vida, a criação da vida, xana, centro, flor, início.























linhas

Realizar esta pesquisa e a produção destas vivências, concretizando todas as etapas que envolvem esta construção, requer um mergulho, implica grandes mudanças, tirar coisas do lugar, jogar fora, agregar, limpar a sujeira acumulada e rever conceitos. Este é um processo necessário para amadurecer e requer empenho, tempo, disponibilidade e muita sinceridade.

No processo de construção e desenvolvimento do trabalho turbulências, emoções e dificuldades foram presenças fortes e determinantes, levando à mudanças em seus objetivos, reorganizando e trazendo novas perspectivas de produção. Uma estrutura flexível, informe, em construção no espaço e tempo de vida.

A publicação não encerra o trabalho, que acontece no fluxo das séries anteriores, mas, certamente, é um importante marco na produção, trazendo um alargamento das fronteiras. Estas linhas de fuga procuram conectar aqueles que acessarem e consultarem os trabalhos, permitindo novas ressonâncias e outras tantas implicações.

defuga

Produzir com o corpo, e através dele, faz parte de um longo processo de reflexão e produção. A fotografia, as performances, as marcas dos corpos registrados em suportes diversos e as produções coletivas me levaram por novos caminhos e trouxeram força ao trabalho. Sair do centro e buscar nas beiradas e bordas o contato com o elemento estranho abrem outros canais de percepção. Alguns elementos se agregaram e outros foram retomados. A fotografia continua presente, mas a performance e o desenho acrescentam e alargam as fronteiras.

Os registros produzidos, os textos e as outras mídias, organizados e publicados neste livro, no *site* e na exposição, tentam construir uma leitura, a edição e a formatação da artista.

Encerrar uma pesquisa significa, em parte, um afastamento, mas é, na realidade, uma transmutação. Chegar num platô significa abrir para outros fluxos e novas conexões. Mapas em movimento.

referências

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. Imagem e fotografia: aprendendo a olhar. In: LEAL, Ondina Fachel (Org.). *Corpo e significado: ensaios de antropologia social*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995. 472 p.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.
- AZPEITIA, M.; BARRAL, M.J.; DÍAZ, L.E.; CORTÉS, T.G.; MORENO, E.; YAGO, T. (Org.). *Piel que habla: viaje a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria editorial, 2001.
- BARASCH, Moshe. *La ceguera: historia de una imagen mental*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- BARROS, Geraldo de. *Fotoformas*. São Paulo: Raízes, 1994. Catálogo da mostra “Geraldo de Barros”. Museu da Imagem e do Som de São Paulo.
- BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BASBAUM, Ricardo. “X”: percursos de alguém além de equações. *Concinnitas, Revista do Instituto de Artes*, Rio de Janeiro, n. 4, mar. 2003.
- BAVCAR, Evgen. *Evgen Bavcar: L’inaccessible étoile: um voyage dans le temps*. Switzerland: Editions Benteli, 1996.
- _____. Nápoles, cidade-sol. In: SOUSA, Edson L. A.; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão (Org.). *A Invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- _____. *O contra-olhar*. Texto para o projeto “A expressão fotográfica e os cegos”. Paris/Londrina, 2003, mimeo.
- _____. *O ponto zero da fotografia*. Rio de Janeiro: Very Special Arts do Brasil, 2000.
- _____. Uma câmera escura atrás de outra câmera escura. In: SOUSA, Edson L. A.; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão (Org.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- BAVCAR, Evgen; TESSLER, Elida; BANDEIRA, João (Org.). *Evgen Bavcar: memória do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BIANCO, Bela Feldman; LEITE, Miriam L. Moreira. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998.
- BICE, David. *Modelagem dos fluxos de água em bacia hidrográfica (Modeling Water Flow in a Watershed)*. Traduzido e adaptado para Vensim, Ricardo Sgrillo. Department of Geology, Carleton College, Jan. 2001. Disponível em: <<http://www.sgrillo.net/sysdyn/bacia.htm>>. Acesso em: ago. 2006.
- BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- BRAUNSTEIN, Florence; PÉPIN, Jean-François. *O lugar do corpo na cultura ocidental*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- BRISSAC, Nelson. Fotografando contra o vento. In: BAVCAR, Evgen. *O ponto zero da fotografia – Evgen Bavcar*. Rio de Janeiro: Very Special Arts do Brasil, 2000. p. 37-44.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CALLIGARIS, Contardo. Fat Girl defende as gordas contra cânone. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1996. Caderno Mais! p. 7.
- CAMARGO, Isaac A. *Métodos e técnicas de ensino dirigidos para a fotografia*. Londrina: Ed. UEL, 1997.
- _____. *Reflexões sobre o pensamento fotográfico: introdução às imagens, à fotografia e seu ensino*. Londrina: Ed. UEL, 1999.

- CAMPELO, Cleide Riva. *Cal(e)idoscorpos*. São Paulo: Annablume, 1996.
- CAMPOS, Paula. *Coisas de dizer para Fernanda*. Relato para o grupo de mulheres gordas. Londrina, 2007.
- CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Edições FUNARTE, 1981. (Caderno de Textos, Arte Brasileira Contemporânea).
- CARDOSO, Sérgio (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com Claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica*, vida como arte. São Paulo: Imaginário, FAPESP, 2004.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *História da alimentação no Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983. 926 p.
- CASTELLOTE, Alejandro. *Mapas Abiertos: fotografia Latino Americana 1991-2002*. Espanha: Lunwerg Editores, 2003.
- CASTILHO, Kátia; GALVÃO, Diana. *A moda do corpo o corpo da moda*. São Paulo: Esfera, 2002.
- COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, IPHAN, FUNARTE, 1995.
- COUNSELL, C.; WOLF, L. (Ed.). *Performance analysis: an introductory coursebook*. London: Routledge, 2001.
- COUTO, Edvaldo Souza. *Homem-Satélite*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2007. 5 v.
- DELPORTE, Henri. O nu da musa pré-histórica. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 abr. 1994. Caderno Ciência, p. 18.
- DICIONÁRIO Oxford: português/inglês-inglês-português. London: Ed. Oxford University Press, 2000.
- DIMENSTEIN, Gilberto. Nós não somos sabonete. *Jornal Gazeta do Povo*, Curitiba, 19 jan. 1997. Internacional, p. 36.
- DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.
- ELUF, Lygia. *Lygia Eluf*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- EVGEN Bavar: um olhar além do visível. *Revista Benjamin Constant*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 19, ago. 2001.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- FAT so. Disponível em: <<http://www.fatso.com/toc.html>>. Acesso em: 12 set. 2007.
- FAT Girl: Disponível em: <<http://www.fatgirl.com/>>. Acesso em: 12 set. 2007.
- FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papyrus, 1998.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

- FERREIRA, Cristiane Demétrio. *Relato para corpo re-construção*. Londrina, 2004.
- FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.
- FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi. O Retrato de si. In: LEAL, Ondina Fachel (Org.). *Corpo e significado: ensaios de antropologia social*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995. 472 p.
- FISCHLER, Claude. Obeso Benigno, Obeso Maligno. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p.190.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da Prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FRANK, Robert. *Thank you*. Zurich: Second Scalo Edition, 1998.
- FREYRE, Gilberto; PONCE DE LEON, Fernando; VASQUEZ, Pedro. *O retrato brasileiro: fotografias da Coleção Francisco Rodrigues, 1840-1920*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Fundação Joaquim Nabuco, 1983.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Existência ou inexistência de uma literatura especificamente feminina. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v.43, n. 3/4, 1982.
- GARCIA, Wilton (Org.). *Corpo & arte: estudos contemporâneos*. São Paulo: Nojosa edições, 2005.
- _____. *Corpo & tecnologia*. São Paulo: Nojosa edições, Senac, 2004.
- _____. *Corpo e subjetividade: estudos contemporâneos*. São Paulo: Factash, 2006.
- GIORGIO, Fabio Henriques. *Na boca do bode: entidades musicais em trânsito*. Londrina: Atrito Art, 2005.
- GORDAS são motivo do desejo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 dez. 1996. Caderno Cotidiano, p. 8.
- GRANDO, José Carlos (Org.). *A (des)construção do corpo*. Blumenau: Edifurb, 2001.
- GUIMARÃES, Cao. *Histórias do não-ver*. Belo Horizonte, 2001.
- HERKENHOFF, Paulo. A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo. In: OITICICA FILHO, José. *A Ruptura da fotografia nos anos 50*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1983. Catálogo de Exposição.
- HOMENAGEM Gilles Deleuze (1925-1995). *Revista Digital Colabor@*, v.2, n. 8, set. 2004. Disponível em: <<http://gemini.ricesu.com.br/colabora/n8/index1.htm>>. Acesso em: 6 jan. 2007.
- HOSOE, Eikon. *Aperture masters of photography Eikon Hosoe*. Hong Kong: Aperture Foundation, 1999.
- HUMBERTO, Luis. *Fotografia: universos e arrabaldes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Núcleo de Fotografia, 1983.
- IRIGARAY, Lucy. A questão do outro. *Revista Labrys, Estudos Feministas*, n. 1-2, 2002. Disponível em: <www.unb.br/ih/his/gefem>. Acesso em: out. 2007.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KESKE, Humberto Ivan. Aventuras da significação: Bakhtin e Eco à procura do signo deslizante. In: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 5., CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., Rio de Janeiro, 2005. *Anais...* Rio de Janeiro, 2005. Trabalho apresentado ao NP 01.

- KOETZLE, Michael. *1000 nudes*: Uwe Scheid Collection. Köln : Benedikt Taschen, 1994.
- KOSSOY, Boris. *Hercules Florence*: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- KOZLOFF, Max. A subjetividade, a fotografia e suas múltiplas leituras. In: COLÓQUIO LATINO-AMERICANO DE FOTOGRAFIA, 2., 1987, Rio de Janeiro. *Feito na América Latina*. Trad. de Alencar Guimarães Lima e Maria Aparecida Roncato. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. 195 p.
- LABAKI, Amir. *O ponto zero da fotografia*. In: BAVCAR, Evgen. O ponto zero da fotografia – Evgen Bavcar. Rio de Janeiro: Very Special Arts do Brasil, 2000. p. 45-53.
- LARTIGUE, Jacques-Henri. *Photo poche*. Itália: 1983.
- LE NU. França: Photo Poche, 1986.
- LEAL, Ondina Fachel (Org.). *Corpo e significado*: ensaios de antropologia social. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família*: leituras da fotografia histórica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1993.
- LEMONS, André. *Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- LEMONS, André; BERGER, Christa; BARBOSA, Marialva (Org.). *Narrativas midiáticas contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- LOSNAK, Marcos; IVANO, Rogério. *Lavrador de imagem*: uma biografia de Haruo Ohara. Londrina: S.H. Ohara, 2003.
- LOURO, Guacira Lopes. O “estranhamento” queer. *Labrys, Études Féministes*, estudos feministas, jan. /jun 2007-jan. / jun. 2007. Disponível em: <<http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys11/libre/guacira.htm>>. Acesso em: out. 2007.
- _____. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LYRA, Bernadete; GARCIA, Wilton. *Corpo e cultura* (Org.). São Paulo: Xamã: ECA-USP, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- _____. *Máquina e imaginário*: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nádia Fonseca. O regionalismo nordestino e suas marcas na fotografia brasileira. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 242-269, 1998.
- _____. *Fotografia no Brasil*: um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MAGALHÃES, Fernanda. A expressão fotográfica e os cegos. *Caderno de Textos Educação, Arte, Inclusão*, Belo Horizonte, n.2, p. 56-58, dez./2002-mar./2003. Edição Especial com os Anais do 1º Congresso Internacional Arte Sem Barreiras.
- _____. O corpo performático de Evgen Bavcar. *Revista de Educação*, Campinas, n. 16, p. 73-78, jun. 2004.
- MAGALHÃES, Fernanda; DEBÉRTOLIS, Karen. A Câmara Escura de Evgen Bavcar. *Revista Coyote*, n. 6, p. 22-31, inverno 2003
- MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Arte e fotografia*: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- MENDONÇA, Maurício Arruda. *Pioneiros do Teatro Londrinense*: GPT Grupo Permanente de Teatro 1957-1964. Londrina: Atrito Art Editorial, 2006.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MESQUITA, Ivo; SANT'ANNA, Margarida; CINTRÃO, Rejane (Coord.). *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, 2002.
- MOCELLIN, Maria Clara. O Corpo em evidência: Colonos italianos no sul do Brasil. In: LEAL, Ondina Fachel (Org.). *Corpo e significado: ensaios de antropologia social*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.
- MONDÉJAR, Publio López. *150 years of photography in Spain*. Spain: Lunwerg Editores, 2000.
- MONFORTE, Luiz Guimarães. *Fotografia pensante*. São Paulo: SENAC, 1997.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Fapesp, Iluminuras, 2002.
- MORRIS, Catherine. *The essential: Cindy Sherman*. New York: The Wonderland Press, 1999.
- MÜLLER, Regina Polo. O Corpo em movimento e o espaço coreográfico: antropologia estética e análise do discurso no estudo de representações sensíveis. In: NIEMEYER, A. M.; GODOI, E. P. (Org.). *Além dos territórios: um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*. Campinas: Mercado das Letras, 1998.
- NARUYAMA, Akimitsu. *Freaks: aberrações humanas*. Portugal: Livros e Livros, 2000.
- NAVES, Rodrigo. *A Forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1990.
- _____. Evgen Bavcar: não se vê com os olhos. In: BAVCAR, Evgen. *O ponto zero da fotografia: Evgen Bavcar*. Rio de Janeiro: Very Special Arts do Brasil, 2000. p. 25-36.
- OITICICA FILHO, José. *A Ruptura da fotografia nos anos 50*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1983. Catálogo de Exposição.
- ONFRAY, Michel. *A razão gulosa: filosofia do gosto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- PAIVA, Joaquim (Org.). *Visões e alumbramentos: fotografia contemporânea Brasileira na coleção Joaquim Paiva*. São Paulo: BrasilConnects, 2002.
- PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PHOTOMONTAGES. France: Photo Poche, 1987.
- PRIORE, Mary Del. *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: SENAC, 2000.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. No caminho de Swann. Tradução Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006. v. 1.
- PULTZ, John. *Photography and the body*. London: Everyman Art Library, 1995.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1998. (Artistas da USP 9).
- _____. *Vulgo (Alias)*. Austrália: Ed. Melissa Chiu, 1999.
- _____. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- RICHARDS, Nelly. *Intervenções críticas*. Arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- RUMAN, Evelyn. *Autoimagen marginal*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998. Catálogo.
- SALGADO, Renata. *Imagem escrita*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SANTOS, Fátima Carneiro dos. A Composição da paisagem sonora em: corpo re-construção ação ritual performance. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., Brasília, 2006.
- SAUDEK, Jan. *Jan Saudek: Photographs 1987-1997*. Cologne: Taschen, 1997.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. London: Routledge, 2002.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, p. 71-99, jul./dez. 1995.
- SOARES, Carmen (Org.). *Corpo e história*. Campinas: Autores Associados, 2001.
- SONTAG, Susan. *Questão de ênfase: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SPENCE, Jo. *Cultural sniping: the art of transgression*. London: Routledge, 1995.
- STENZEL, Lucia Marques. *Obesidade: o peso da exclusão*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.
- SWAIN, Tânia Navarro. Velha? Eu? Autoretrato de uma feminista. Revista Labrys, *Estudos Feministas*, n. 4, ago./dez. 2003. Disponível em: <<http://www.unb.br/ih/his/gefem>>. Acesso em: set. 2007.
- TAVARES, Gonçalo. *A temperatura do corpo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- THE PHOTOGRAPHY Book. London: Phaidon Press Limited, 2000.
- TIBON-CORNILLOT, Michel. *Os corpos transfigurados*. Portugal: Instituto Piaget, 1992.
- TREFAUT, Maria da Paz. A barriga do filósofo. Michel Onfray confere dignidade filosófica ao paladar e reafirma o hedonismo como o melhor meio de vida. *Revista República*, São Paulo, n. 36, p. 30-33, out. 1999.
- TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 – 1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Corpo e gênero na produção de artistas visuais brasileiras*. 2007. Dissertação (Mestrado em História em Desenvolvimento) - UNICAMP, Campinas.
- _____. Na transversal: três artistas brasileiras. *Revista Labrys, Estudos Feministas*, São Paulo, v. 1, p.1-22, jan./ jun. 2007.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino; RAGO, Margareth. *Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade*. Caderno Espaço Feminino (UFU), v. 17, p. 55-78, 2007.
- VASCONCELLOS, Cássio. *Paisagens marinhas*. São Paulo: MIS, 1994. Catálogo de Exposição.
- VASQUEZ, Pedro. *Fotografia: reflexos e reflexões*. São Paulo: L&PM Editores, 1986.
- VELOZO, Eliane. *Tempos de tempo*. Belo Horizonte: Ed.Gráfica Silveira, 1997.
- WITKIN, Joel-Peter. *Joel-Peter Witkin*. Itália: Photo Poche, 1991.
- WOOLF, Virginia. *Kew gardens: o status intelectual da mulher; Um toque feminino na ficção; Profissões para mulheres*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- _____. *Um teto todo seu (1929)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

www.fernandamagalhaes.com.br

fernanda@fernandamagalhaes.com.br

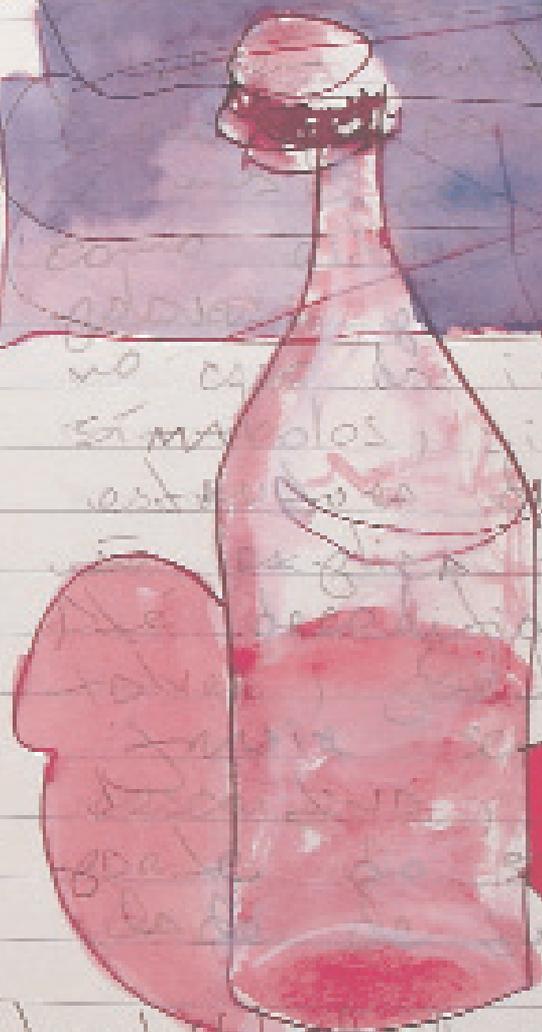
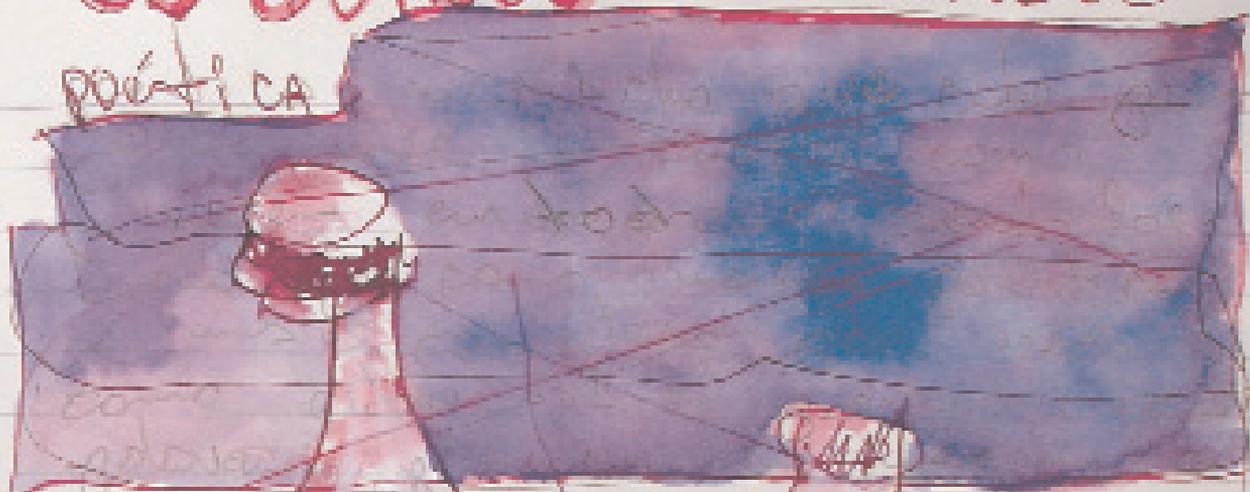
fermag@sercomtel.com.br

*AS FOTOGRAFIAS QUE NÃO ESTÃO CREDITADAS SÃO DE AUTORIA DE FERNANDA MAGALHÃES

OS DUPLOS

SENTIDOS

POÉTICA



de esta forma da imagem
essência da obra, por onde
nos exprimamos de forma
profunda. **Dever** de expressão
de tudo. O comando de **dever**
improvisação de uma incompreensão - **dever**

(Fm, 16/10)



fabrics
2011
e tudo **gracia**

Papai ensinou-me a montar e a jogar golfe.
Eu dei a ele uma gravata.

Ele me incentivou a estudar em Paris.
Eu dei a ele uma camisa.

Comprou-me um apartamento na "Avenue Foch".
E eu lhe dei um cinto. (Se bem que um belíssimo cinto.)

Agora que publiquei meu primeiro livro,
então eu dei a ele uma Waterman.

Finalmente, eu retribuí todo o seu apoio.



KAREN monitorando

6 abril
2007
12:24h

Cunetas escrevem. Waterman é uma forma de expressão. Por mais de um século esta distinção permanece. Todo aquele que deseja um instrumento de expressão encontra em Waterman uma verdadeira obra de arte exclusiva, combinando com seu estilo. Por exemplo, esta Le Man 100, mostrada acima, criada em comemoração ao centenário Waterman, possui pena em ouro 18 quilates e acabamento requintado.

— CRÉE PAR —
WATERMAN
— PARIS —

Entre nesta casa sem bater

Revista
Construção

produziu o primeiro

emoção
navegação

dentro desta casa

CORPO
construída para o
futuro

Você poderá entrar
explorar

olhar
pelas janelas,
descobrir

arte

(*) TRABALHO

Escrever sobre o meu trabalho, como se do
A minha relação e meus alunos, como eles
recebem o conhecimento. Exemplos, aproximação,
visualização, proximidade, secundidade,
terceiridade. Escrita sensível. Minhas
exps, meus textos, subs, conferências.
Mais ou menos 4 páginas. Onde a
Semiótica comparece. Explico Introdução,
texto, finalização.
Pl sempre que vem.



23/05/92
Miguel
Luzado

Destinador - destinatário
Manipulação

Competências

Performance

Sonoro / Escrito
Discurso / Descrição

Deontica
fazer persuasivo
fazer intertextual

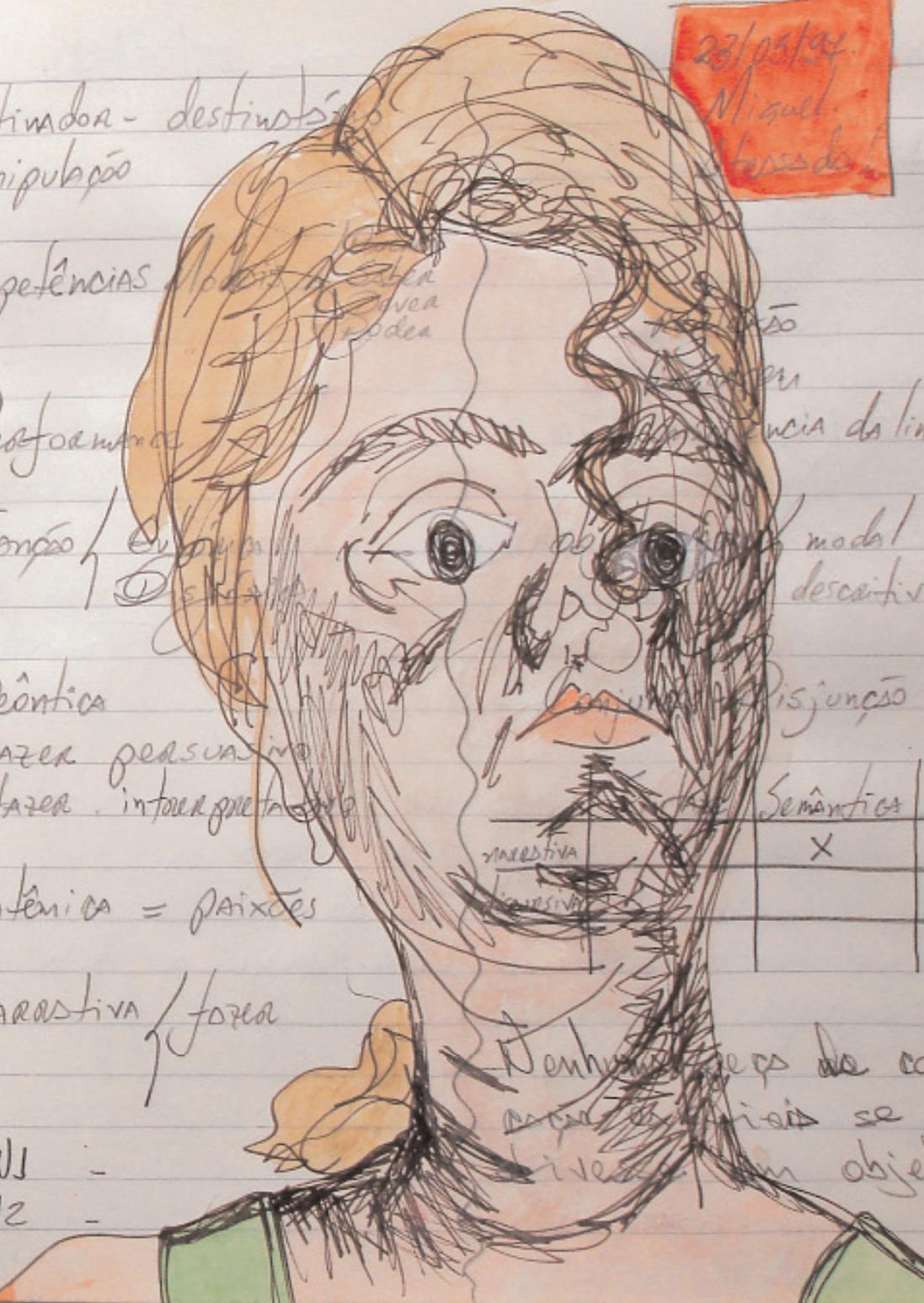
patêmica = paixões

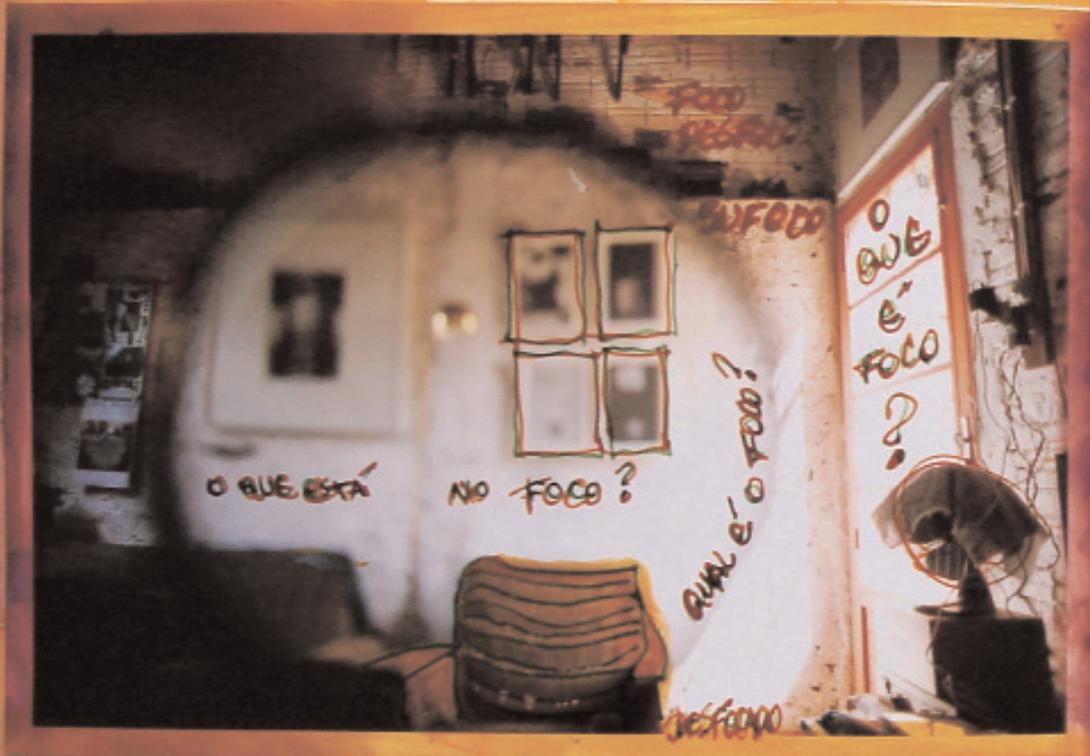
narrativa / fazer

PN1 -

PN2 -

Nenhuma das da comuni-
cação se não
tivesse um objeto





O QUE É O FOCO?

NO FOCO?

QUAL É O FOCO?

O QUE É FOCO?

DESFOCO

FOCO DESFOCO

FOCO

05 SETEMBRO 2007 quarta-feira, dia de Globonews entrevista sobre a Estalagem, daqui a pouco tamo bamba gl'in na use assistia o programa Renzo sobre este caderno, o "CROQUEO RENDE UNIO" e como ele é importante gl'umim. Nasceu em 1993 quando e com meus Liv. UNIO, 23, caderno. Cada população linda que tinha lá... eu adoro. Depois coisas importantes aconteceram aqui. As classificações Científicas da Obesidade, suas primeiras anotações estão aqui. O começo do projeto. Depois tantas coisas pensamentos, ano feições, desenhos - pesquisas como ARTISTA NA ACADEMIA. Primeiro foi destinado, 1994, A Esp. Fata. Depois, tendo sido abandonado, foi destinado ao Mastardo/contorno e zero meio um caderno da substa. O desejo foi trabalhar us-lo em objeto de arte/ou folhetim/ser um objeto para criar sobre ele/ coisas/ desejos/ sem necessariamente ser um trabalho, um ato experimental, mas sim um local de experiências, idéias, projetos, cores, formas, todos experimentos/ anotações diárias/ o espaço do desejo local de redenção/ de conforto/ de encontro/ de delírio/ de desopilância/ para experimentar para se contentar/ para vomitar/ para explodir

A tese livro - Jensen

1 livro de artista



20x20 cm
200 pgs
D150-D

→ Design do livro
Jen → influência de
textos? o livro tem que
ser um objeto
de arte

textos originais e introdução - Lygia e Paulo

1 texto inicial Jen - esp ↓ - o do campo de
aquele só prendo

depois textos trabalhos - parte 2 do livro - os trabalhos

editados dos cadernos

→ campo ne + (sos +
fotos
pencas
abstração
livros
desenhos
máquinas

→ os desenhos
pencas
fotos
netos

Segundo o livro - texto e formalidades e bibliografia

+ site

+ exposição → fotos +

+ gravuras - sermons

4 cartões e san-classes

+ TV
+ vídeos, projeções do show
+ editar tudo em 1

+ navit

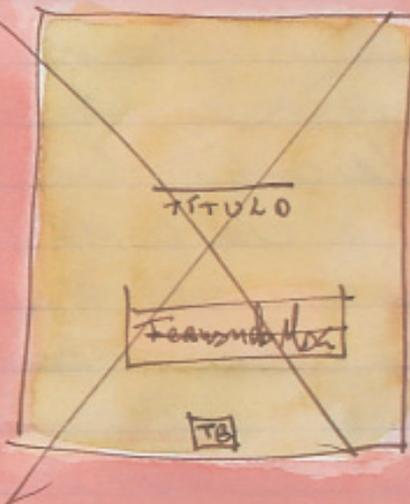
O LIVRO TESE

Senso no ~~livro~~ ~~tema~~ como esse esderno
 Capd tecido, eu gosto

O título e ~~eu no e i-gresso~~
 no capd ~~bu no no o título~~

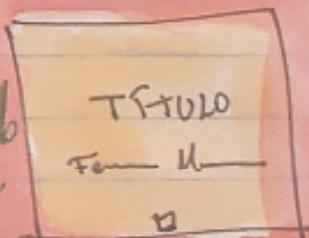
PALÍNDROMOS
 CAMADAS
 FACES
 LAYERS

Sobreposições
 SOMAS
 TROCAS



CONTAMINAÇÕES

elementos vão se fazendo
 grad finaliza este
 livro construído
 dia a dia
 gota a gota



em ritmos abocantados

~~quando dele~~
 LOSNDX - quero um livro
 de arte, um objeto
 de arte, como são os meus
 estéticos - mas de fato não
 desobento monóviloso
 mas com detalhes tipo alguns
 escritos o ~~no~~

