

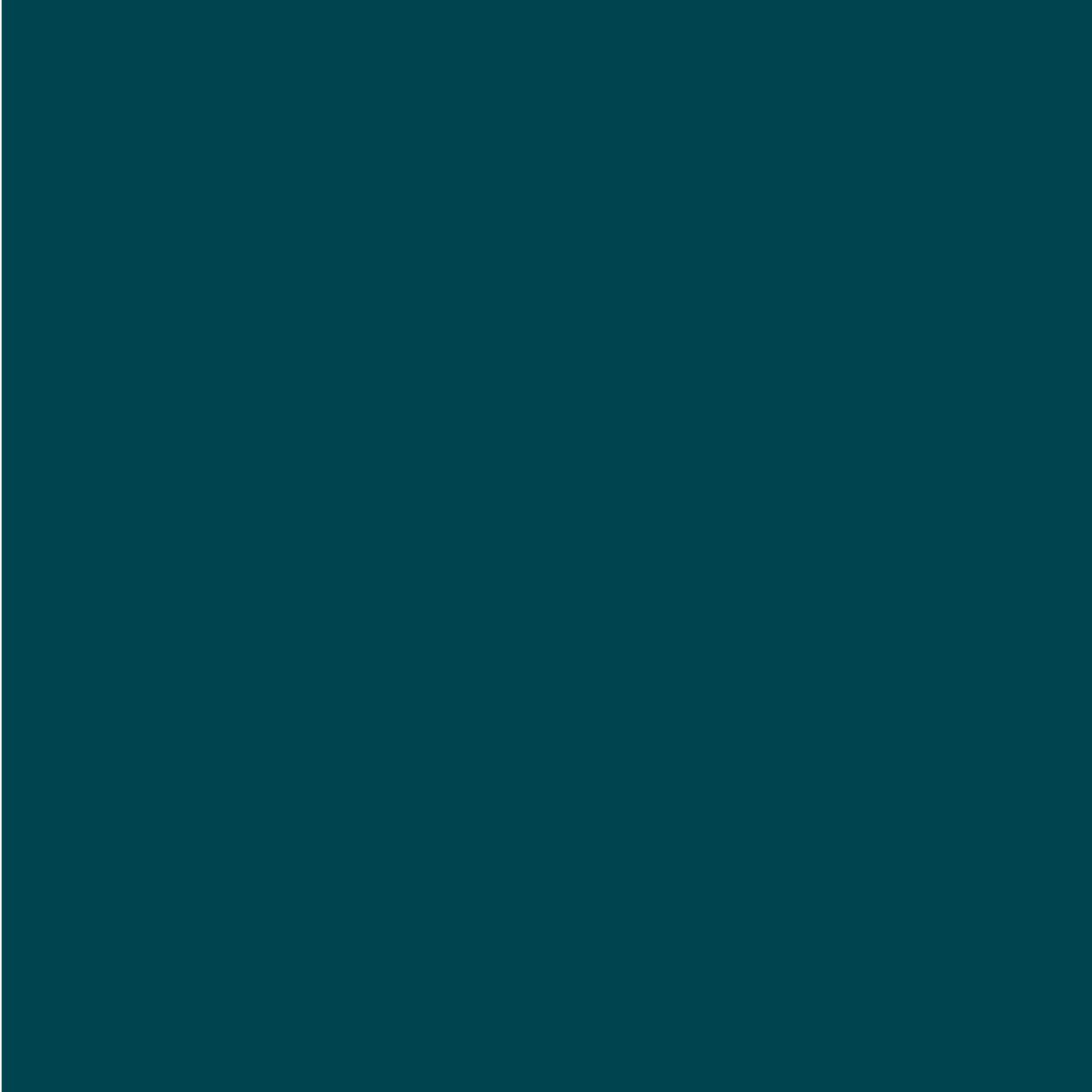
**VISÕES** (do não visto)

DANILO ROBERTO PERILLO

**VISÕES** (do não visto)



**VISÕES** (do não visto)



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

DANILO ROBERTO PERILLO

# VISÕES (do não visto)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação  
em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual  
de Campinas como parte dos requisitos para obtenção do  
Título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lúcia Eustáchio Fonseca Ribeiro

Co-orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Luise Weiss



CAMPINAS | 2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P418v Perillo, Danilo Roberto.  
Visões (do não visto). / Danilo Roberto Perillo. – Campinas,  
SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Lúcia Eustáchio Fonseca Ribeiro.  
Coorientador: Luise Weiss.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Gravura. 3. Imagem corporal. I. Ribeiro, Lúcia  
Eustáchio Fonseca. II. Weiss, Luise. III. Universidade Estadual  
de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Visions (of the unseen)

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Art

Engraving

Body image

Titulação: Mestre em Artes

Área de concentração: Artes Visuais

Banca examinadora:

Lúcia Eustáchio Fonseca Ribeiro [Orientador]

Paula Cristina Somenzari Almozara

Marcio Donato Perigo

Mario Fiore Moreira Junior

Lygia Arcuri Eluf

Data da Defesa: 25-08-2011

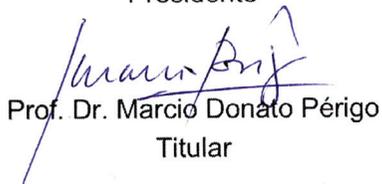
Programa de Pós-Graduação: Artes

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Danilo Roberto Perillo - RA 950428 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lúcia Eustáchio Fonseca Ribeiro  
Presidente



Prof. Dr. Marcio Donato Périgo  
Titular



Profa. Dra. Paula Cristina Somenzari Almozara  
Titular



## agradecimentos

à minha orientadora profa. dra. Lúcia Fonseca.

---

à minha co-orientadora profa. dra. Luise Weiss.

---

aos membros das bancas de qualificação e de defesa, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Paula Almozara, Prof. Dr. Marcio Périgo, Prof. Dr. Mário Fiore e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>.Lygia Eluf.

---

à Paula Vermeersch pela revisão do texto.

---

à Ivan Avelar pela generosidade.

---

à Mariangela e Alaíde pelo apoio e incentivo.

---

ao Depto. de Artes Plásticas por permitir e apoiar a realização deste Mestrado.

---

à Galeria de Arte do Instituto de Artes da Unicamp.

---

aos amigos do ateliê/8 por todos estes anos de intensa troca;

---

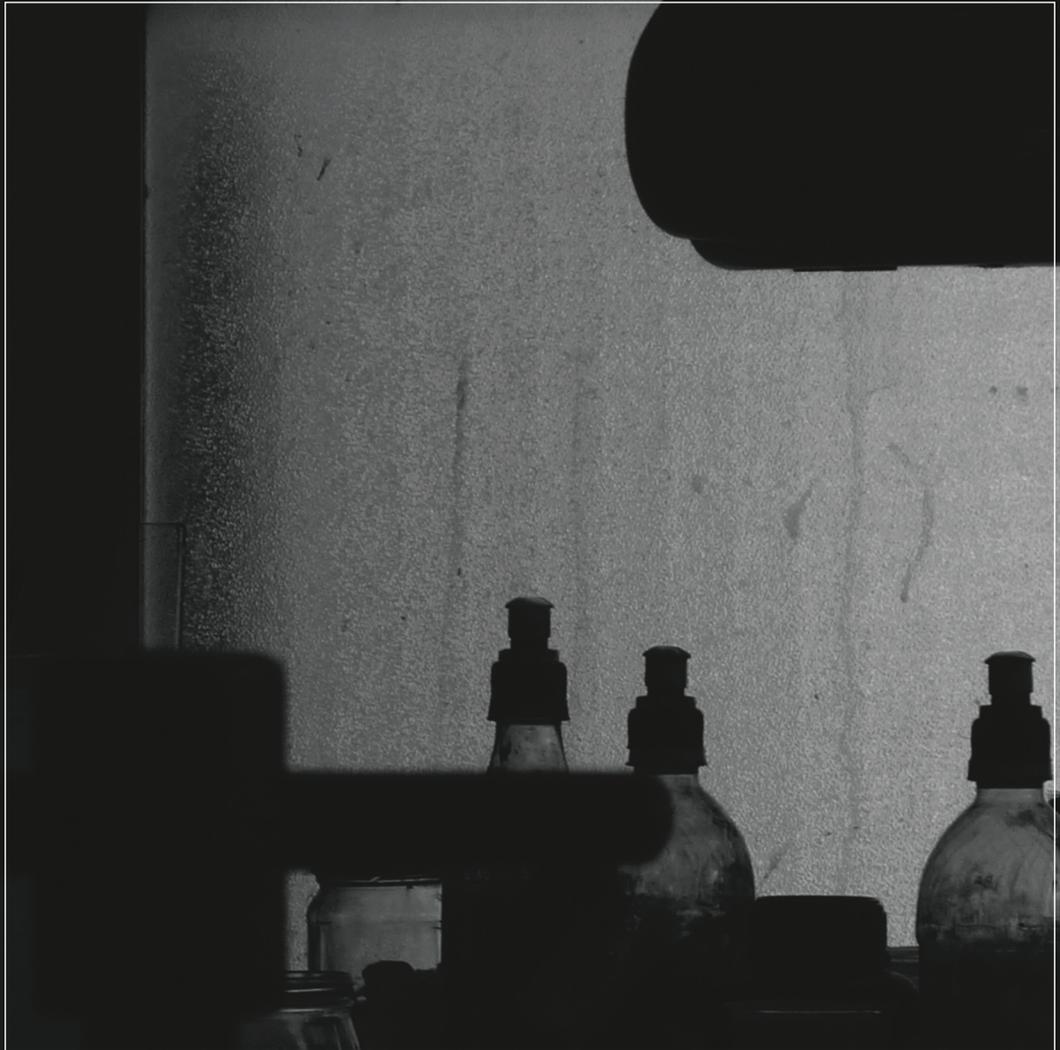
aos alunos pela paciência e compreensão nas minhas ausências.

---

aos meus pais e irmãos pelas valiosas lições de vida e por sempre acreditarem.



para Paula



## resumo ■ ■ abstract

O presente volume resgata uma trajetória artística que sempre teve neste percurso um intenso diálogo com o corpo humano.

Mais do que entender esta relação, o que busco aqui é apresentar parte da história desta pesquisa, explicitando aquilo que a minha visão - parcial e afetiva - permite mostrar, na esperança que as lacunas possam ser preenchidas pelas respostas que o próprio trabalho contém. Trata-se da visão e do texto de um artista.

**palavras-chave:** arte, gravura, corpo, alusão

This volume takes up an artistic trajectory that has always been this way a dialogue with the human body.

Than understanding this relationship, I seek here is to present part of the history of this research, explaining what my vision - partial and affective - to show in the hope that the gaps may be filled by the responses that the work itself contains. It is the vision and the text of an artist.

**Keywords:** art, engraving, body, reference



## sumário

- 17** introdução
- 25** abrindo gavetas
- 33** um passo atrás
- 39** desenhos invisíveis
- 53** toda vez que olho para ela...
- 61** eva
- 73** visões de um corpo não visto
- 87** fragmentos de um discurso amoroso
- 105** vendo um pouco adiante
- 111** referências visuais
- 129** referências bibliográficas
- 137** ficha técnica das obras



Steliê

Handwritten notes on a whiteboard, including the word "Tabela" and some illegible text.

ABC ARCO

Handwritten notes on a desk, including a list of items and some illegible text.

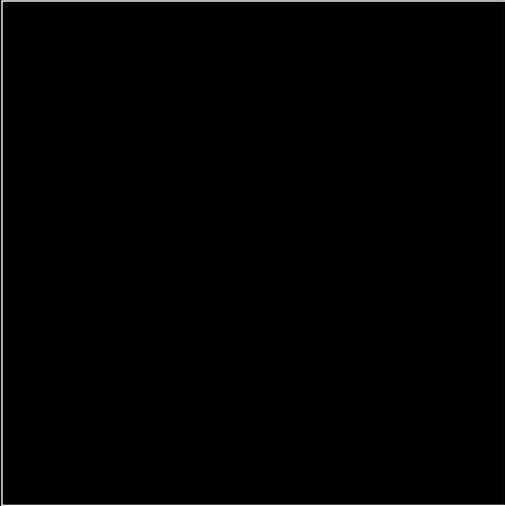




## introdução

*“Caligrafias da ausência: escrever, pintar o vazio.”*

Roberto Kazuo Yokota<sup>1</sup>



***Visões do não visto*** é uma reflexão sobre o meu percurso artístico através dos trabalhos realizados ao longo de pouco mais de dez anos de produção artística; da universidade até o primeiro ateliê, muita coisa aconteceu e contribuiu para a consolidação do que apresento hoje. O título do volume vem de uma série específica que originalmente se chama ***visões de um corpo não visto***, da qual falarei mais adiante, e traduz de certa maneira a relação que venho

construindo com os objetos de interesse na minha obra: o corpo feminino e suas possibilidades de representação. Pesquisando através de uma estética que eu aproximaria daquela que Roberto Kazuo Yokota definiu no posfácio para o romance *Beleza e Tristeza* de Yasunari Kawabata<sup>2</sup> como uma caligrafia da ausência, algo com o que me identifico, e especialmente identifico nos meus trabalhos, venho travando um embate com a representação da figura humana, na tentativa de buscar a imagem de um corpo representado com delicadeza e sensualidade expresso nas linhas, nas gravações e que nem sempre aparece explicitado na obra. Diria, antes de mais nada, que a delicadeza e o silêncio norteiam esta pesquisa.

Por tudo isto, nesta busca pelas imagens, acabei chegando em formas de representação que lidam mais com o implícito e com a alusão, obtendo assim como resultado imagens fragmentadas, parciais e até ausentes, exigindo de cada pessoa que se confronte com elas a tarefa de completá-las. E se esta imagem singular, única, é a visão da minha verdade<sup>3</sup> sobre o corpo, para o espectador,

---

1. YOKOTA, Roberto Kazuo. Caligrafias da ausência. in: KAWABATA, Yasunari. *Beleza e Tristeza*. São Paulo: Globo, 2008. p. 283.

2. *ibidem*.

3. “É a figura da minha verdade; não pode ser encaixado em nenhum esteriótipo (que é a verdade dos outros)” in: Barthes, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 31.

quando confrontado com este tipo de imagem que exija esta construção mental, a equação deverá ser a mesma: será a verdade do espectador projetada ali, naquele trabalho desde que ele esteja disposto a exercitar o olhar e perceber mais ou menos as coisas que se apresentam, num sentido muito próximo do que Merleau-Ponty<sup>4</sup> escreve:

*“o mundo natural se apresenta como existente em si para além de sua existência para mim, o ato de transcendência pelo qual o sujeito se abre a ele arrebatando-se a si mesmo e nós nos encontramos em presença de uma natureza que não precisa ser percebida para existir”*

(MERLEAU-PONTY, 1999, p. 213)

A percepção e interpretação do visível dependerá de quem vê, e esta percepção será potencialmente mais exigida quando nos depararmos com o invisível ou com o sugerido. *“Fecha os olhos e vê”*<sup>5</sup>, como escreve James Joyce em *Ulysses*; talvez seja a síntese desta relação com o não visto. Mais do que apontar respostas visuais, talvez seja o caso de apontar caminhos e trazer novas indagações sobre a questão do visível e do invisível.

---

4. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, Martins Fontes, 1999, p. 213.

5. James Joyce, *Ulysses*, *Civilização Brasileira*, 1966, 41-42. *in*: Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 29

Se *“o olhar sempre deseja mais do que o que lhe é dado a ver”*<sup>6</sup>, talvez então seja esta a busca que norteará as investigações com os meus trabalhos, que conduzirão, a novos caminhos, novas descobertas e novos desafios.

Toda esta pesquisa vem sendo construída dentro do espaço do ateliê de gravura. Com uma vivência muito grande com a gravura e todos os seus desdobramentos gráficos, tive a oportunidade de pesquisar novas relações possíveis entre meios distintos e apresentar soluções técnicas para artistas e estudantes na minha trajetória profissional dentro do Laboratório de Gravura do Instituto de Artes da Unicamp, que acabaram por contribuir com os meus trabalhos. Descobrimo e testando soluções gráficas, pude experimentar a viabilidade e a inadequação de muitos procedimentos técnicos, o que se tornou uma importante referência nas minhas pesquisas artísticas. Com um razoável domínio dos meios gráficos, pude lançar mão dos procedimentos mais adequados e eficientes para os meus trabalhos. Este conhecimento técnico se mostrou fundamental numa relação em que o pensar e o fazer não existem separadamente;

---

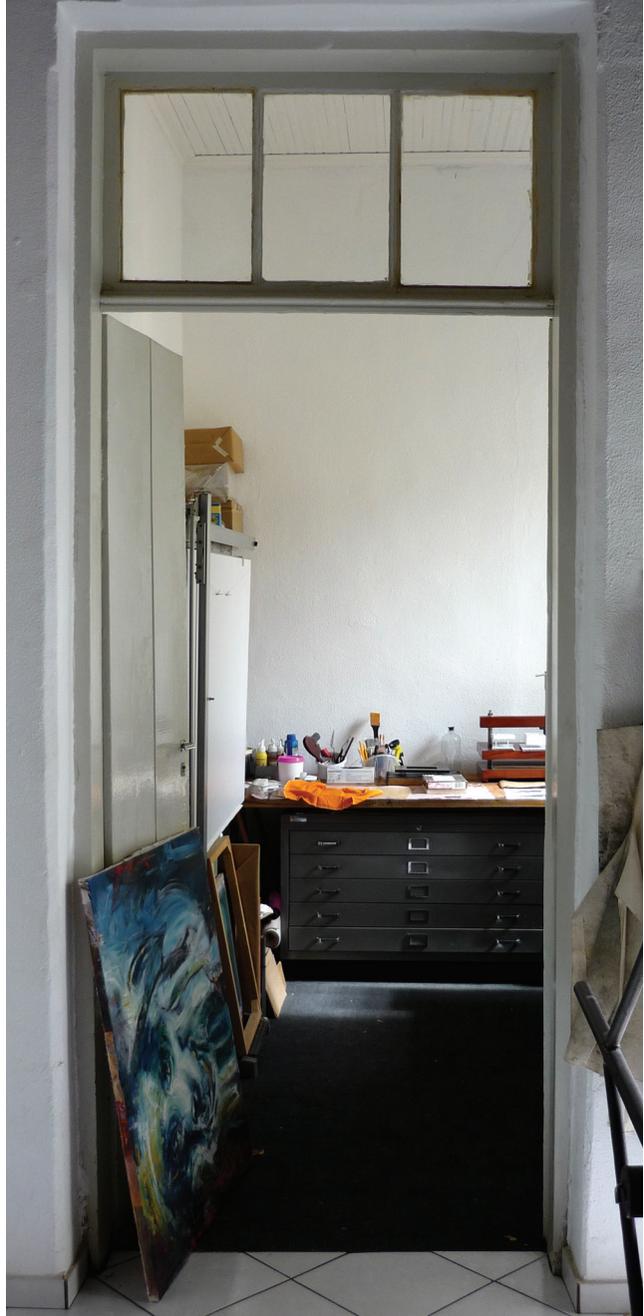
6. Adauto Novaes, De Olhos Vendados, in: O Olhar, Companhia das Letras, 1988. p. 9.





eles coexistem dentro do meu processo de criação, numa parceria em que artista e técnico, pelo menos no meu caso, são um só. Cada obra e cada série que desenvolvi, passaram por uma pesquisa de materiais, que possibilitou alcançar soluções que me satisfizessem e permitissem que eu alcançasse os resultados esperados numa constante busca pela qualidade, aonde a persistência e o espaço organizado do ateliê foram fundamentais.





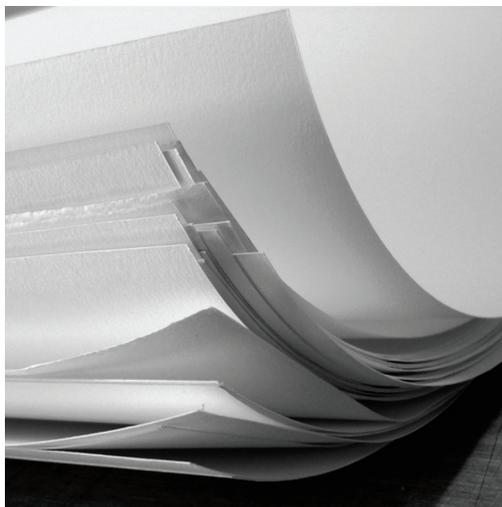


abrindo as gavetas ■

Pensar a própria produção a partir de suas primeiras manifestações tem o poder de revelar certas ligações entre trabalhos, direcionamentos quase que premonitórios de um percurso ainda por vir. Perceber estas correlações nem sempre é algo imediato. Dizer isto hoje, com um certo distanciamento, pode ser um exercício mais confortável, já que no desenvolvimento dos vários projetos realizados ao longo destes anos estas questões, estas reverberações de um

trabalho no outro, nem sempre se apresentavam claramente nas operações mentais e técnicas que constituíam a construção da minha obra. Experiências técnicas e a busca da adequação destes meios expressivos, com aquilo que queremos explicitar, são os desafios permanentes.

Na minha trajetória de estudante de artes na universidade, pude perceber que aquele não era o espaço das definições absolutas e seguras; apesar de acreditar que caminhos sempre são apontados, mas antes de mais nada era um excelente espaço para a experimentação, discussão, ampliação de repertório e abertura para as mais diferentes possibilidades e visões, que foram reforçadas e construídas pela prática e discussão sistemática dos trabalhos desenvolvidos neste período todo. Independentemente do seu caráter experimental, este é um tipo de conhecimento





Paula Ester  
ateliê8 rua antonio  
TEL

ATELIÊ  
PROD  
TEL  
Rua Sar

que se dá pela maturação das pesquisas, pelos erros e pelos acertos, tendo um papel fundamental na pesquisa poética a prática incessante da leitura e de desenhos, sendo os cadernos de anotações importantes na minha trajetória, tornando-se instrumentos de construção de uma trajetória pessoal e capaz de receber indícios e projetar



desenho (caderno de anotações) | 2003

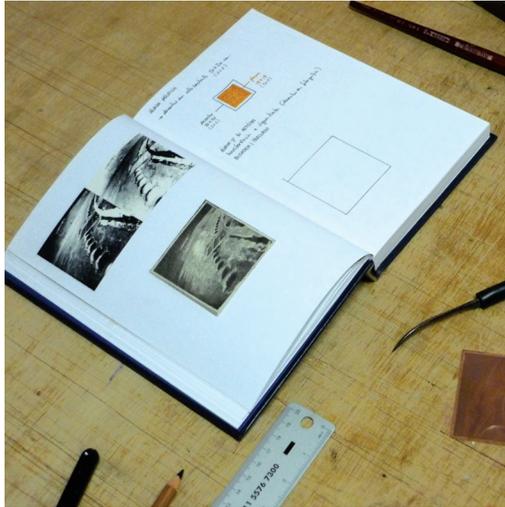
desenho (caderno de anotações) | 2003



desenho (caderno de anotações) | 2002



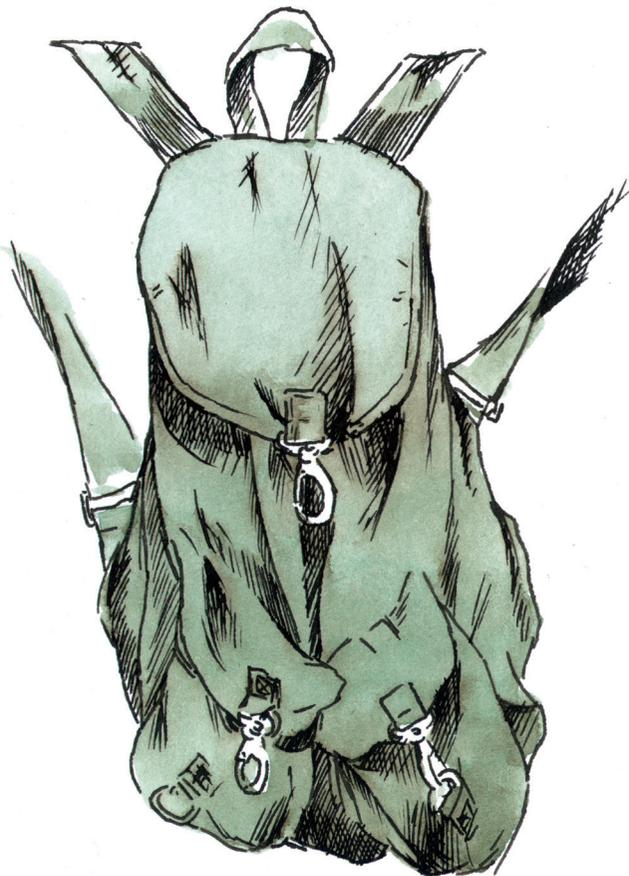
desenho (caderno de anotações) | 2003



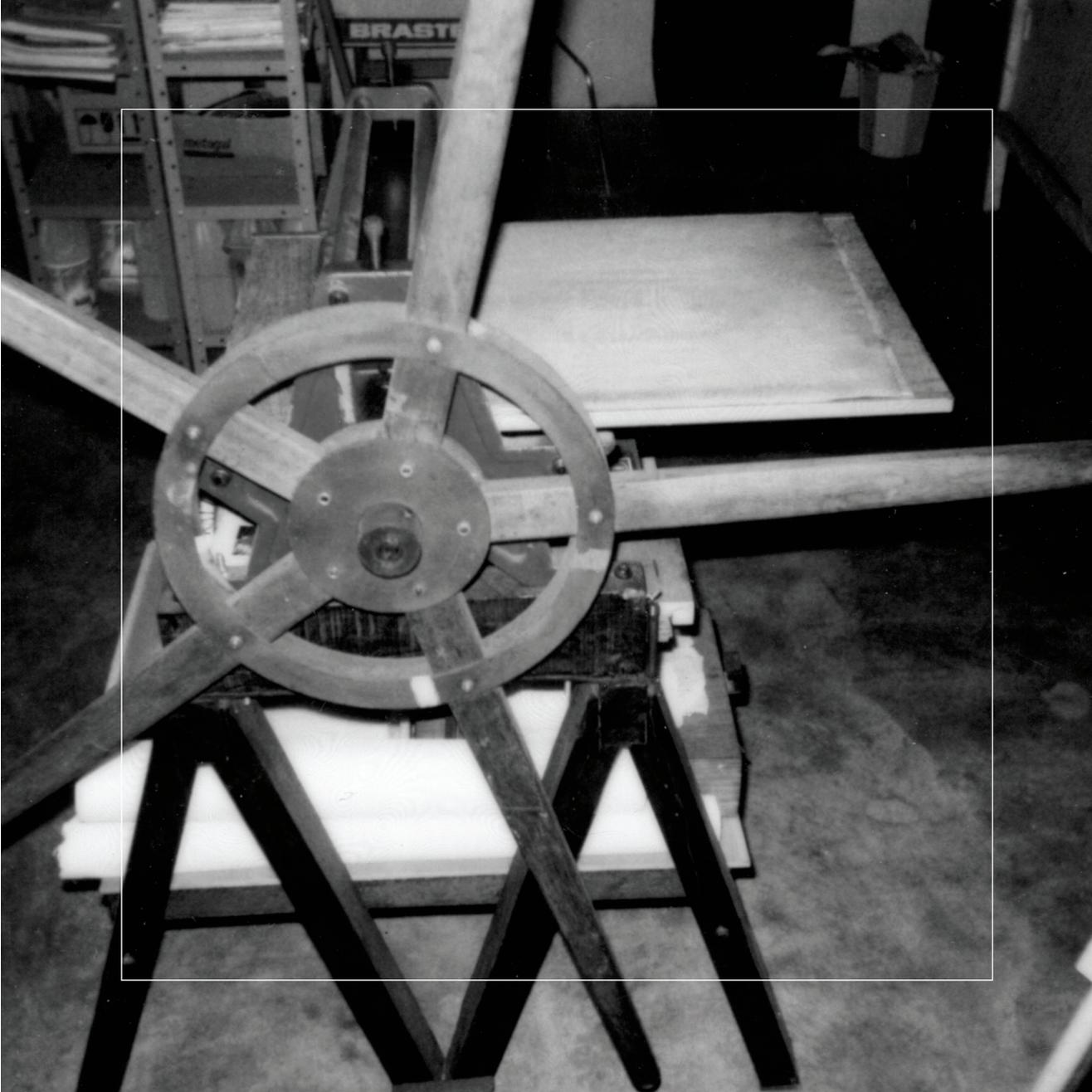
possibilidades, além de documentar pequenos trajetos de caminhos ainda em curso e outros tantos por vir.

O que se segue é o resultado deste percurso através dos trabalhos e séries realizadas até agora.





desenho (caderno de anotações) | 2003



um passo atrás ■

Com alguns trabalhos desenvolvidos já há alguns anos, sempre tendo como objeto de pesquisa o corpo feminino, o foco de minha produção não mudou, porém a forma de me relacionar com a figura e sua consequente representação foi sofrendo um processo de subtração: a figura que anteriormente se apresentava por inteiro em meus desenhos e gravuras, passa a desaparecer, e a imagem não se completa mais; por vezes se fragmenta,

mostrando apenas pequenos elementos alusivos a estas imagens, transparecendo cada vez mais aspectos correlatos do trabalho em detrimento daquilo que era carregado de representação.

Desde quando, daonde vem e quando exatamente a especialidade do meu desejo<sup>1</sup> despertou não é fácil apontar com precisão. Porque me interessa o corpo, e não garrafas ou formas abstratas ou o que quer que seja? Mas fica claro que a partir dos primeiros contatos com a pesquisa artística, certos interesses afloram de experiências que não se sabe bem de onde vem, pelo menos eu não arriscaria afirmar a origem sob o risco de cair num “psicologismo” superficial.

Minha primeira relação com Arte talvez tenha sido através do meu bisavô Angelo Perillo, um imigrante italiano que era pintor e também dava aulas de Pintura. Não cheguei a conhecê-lo, a não ser através de algumas de suas pinturas e uma em especial, que acompanha minha família até hoje. Apesar de desenhar muito desde criança,

---

1. “Não é todos os dias que se encontra o que é próprio para dar a vocês a imagem exata do desejo de vocês” (Lacan, Seminário, I, 163) in BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso; São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 11.

*angelo perillo* | sem título, 1947

aquela pintura pouco ou nenhum sentido fazia para mim. Em Capivari, uma cidade pequena com pouco ou nenhum estímulo, acompanhei por anos o discurso estéril de onde

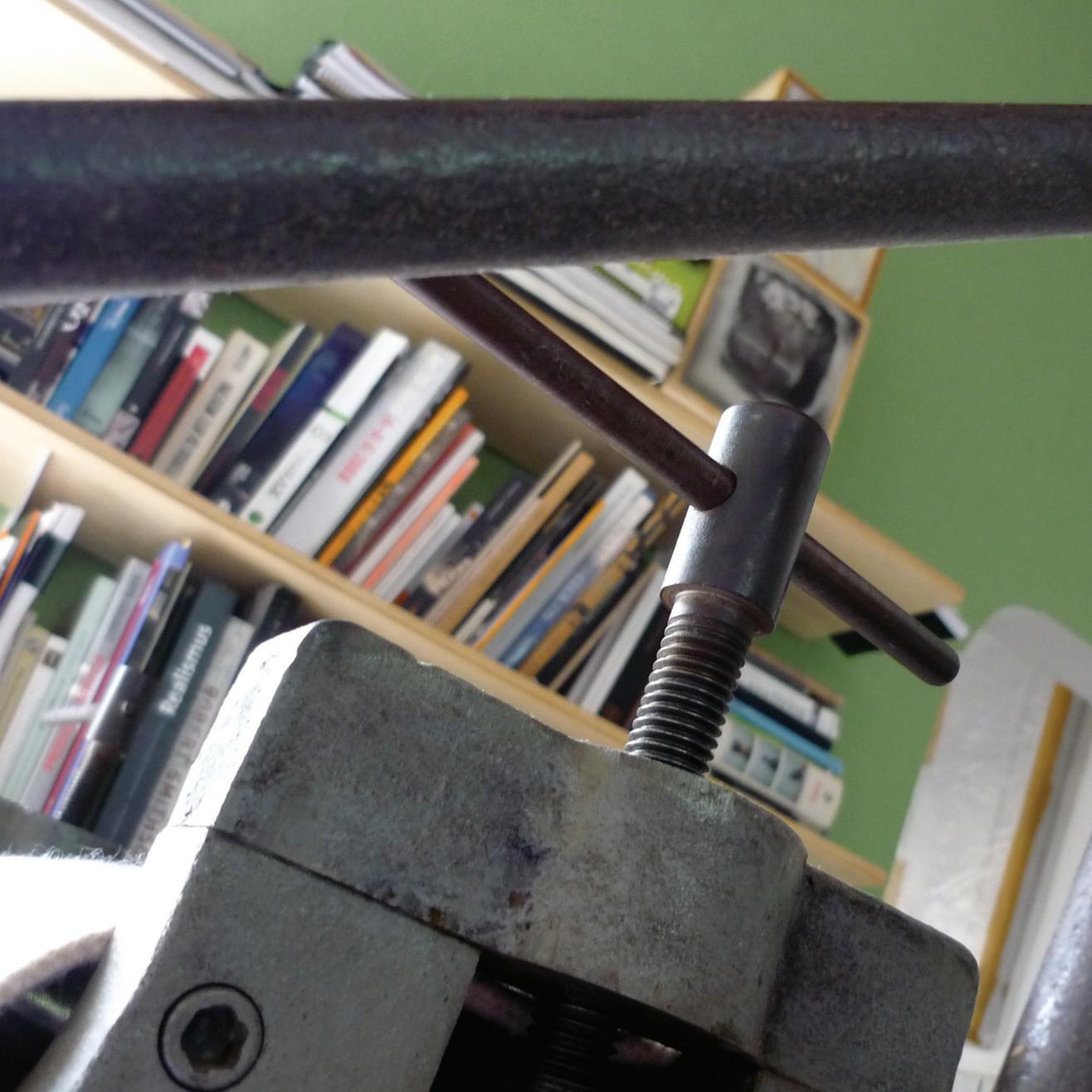


afinal Tarsila

do Amaral (Capivari, 1886 - São Paulo, 1973) havia nascido, se em Capivari ou Rafard<sup>2</sup>, quando a obra, o mais importante, eu pouco tive acesso neste período. O maior estímulo sempre foi familiar, que apesar de não conhecer com profundidade o universo da Arte, nunca impôs um senão em minhas escolhas.

É curioso, mas somente hoje eu percebo que cresci vendo um corpo desnudo tentando se esconder. Mais do qualquer sentimento de dor ou solidão que a imagem aponte, me chama a atenção o corpo nu que se esconde, visão muito

2. Rafard e Capivari são cidades vizinhas do interior de São Paulo. Por alguns anos elas disputaram, a "honra" de ser a cidade natal de Tarsila do Amaral, tudo isto porque Rafard foi uma vila e pertenceu ao município de Capivari até 1965 quando Rafard se emancipou. Como a fazenda em que nasceu Tarsila do Amaral fica no que hoje é território do município de Rafard, a questão chegou a gerar uma pequena disputa entre as duas cidades.



3. Cursei Artes Visuais na UNICAMP entre 1995 e 2002.

4. Em 2004 participei da formação do Ateliê/8, espaço coletivo de produção formado atualmente por 5 artistas.

particular e que só estabeleço hoje, depois de encontrar quais seriam os meus caminhos e que desejos me guiariam.

Todas estas percepções, a construção de um pensamento visual, da sensibilidade para enxergar coisas que até então passavam despercebidas foram definitivamente estruturadas através da universidade<sup>3</sup> que me aproximou de artistas, de exposições, da História da Arte, de exercícios práticos e instrumentalizadores que ajudaram durante a minha trajetória acadêmica e na carreira que se seguiu pós-universidade com a formação de um ateliê coletivo<sup>4</sup> aonde minhas pesquisas continuaram e a troca com os outros integrantes me ajudaram no amadurecimento artístico e pessoal.

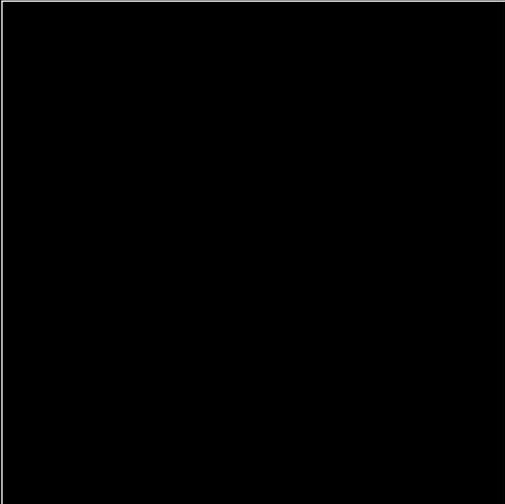




## desenhos invisíveis

*“Exageradamente visível esse invisível!  
Muito encantador, muito aurdítico. Cheio  
de reminiscências, de saberes implícitos.  
Quase a ponto de solicitar o espírito ou a  
alma, ou ao menos o sentimento, quando fosse  
necessária a nudez da própria matéria, sua total  
transparência.”*

Anne Cauquelin<sup>1</sup>



Na intensa relação com o corpo feminino e muitas aulas com modelo depois, entendo que ali havia uma inquietação e um embate com a figura humana que precisava entender. Em 1998, realizei uma série de desenhos em que busquei este confronto, e entendo que de alguma maneira foi a entrada definitiva no universo da Arte, e estava de alguma maneira me tornando um artista, o espaço para o exercício ou experimentação

acadêmica havia acabado e a partir de agora a pesquisa seria de outra ordem. Realizei uma pequena série de desenhos com modelo vivo em que o material escolhido foi o lápis 4H, que possui um grafite extremamente duro e que tem como resultado o baixíssimo depósito de grafite sobre o papel. Aqui a escolha do material já começa a apontar um caminho poético para minhas pesquisas que ainda estavam começando. Esta série de desenhos já estabeleciam um interesse em buscar no corpo algo mais que o próprio corpo, mais do que a pura e simples representação, embora não estivesse muito claro o que estava procurando, que corpo afinal eu estava buscando. Assim como Frenhofer em *A obra prima desconhecida* de Balzac<sup>2</sup>, a busca é para além da mera representação:

*“Uma mão não pertence apenas ao corpo, ela exprime e continua um pensamento que é preciso captar e traduzir [...] A verdadeira luta é essa! Muitos pintores triunfam instintivamente sem conhecer esse tema da arte. Vocês desenham uma mulher, mas vocês não a vêem.”*  
(BALZAC, p. 134)

---

1. CAUQUELIN, Anne. Frequentar os incorporais - contribuição a uma teoria da arte contemporânea; São Paulo: Martins Fontes, 2008. p.12.

2. BALZAC, Honoré. A obra prima desconhecida. in: MEARLAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito; São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.134.



sem título | 1998

O material escolhido se mostrou eficiente para alcançar os objetivos pretendidos naquele momento: o mostrar escondendo, a revelação pela aproximação e a valorização da delicadeza do desenho. A mão absolutamente leve se uniu ao lápis, e gerou uma linha que tornou meus desenhos praticamente invisíveis a certa distância<sup>3</sup>; daí a origem do nome deste capítulo, porque a série originalmente nunca possuiu um título.

Obviamente que várias questões que discuto hoje e inclusive dão nome a esta pesquisa não tinham se revelado de forma clara naquela época, mas agora é possível perceber que a figura, se não é praticamente invisível, não se esforça nem um pouco para facilitar a sua visibilidade, e talvez justamente aí resida um caráter mais erótico do trabalho, mais do que na representação do nu. Um corpo sugerido, incompleto, que apenas com atenção se revela. Os desenhos acabam sendo um convite à aproximação e pausa, o que um olhar displicente e rápido seria incapaz de perceber, somente uma atitude próxima

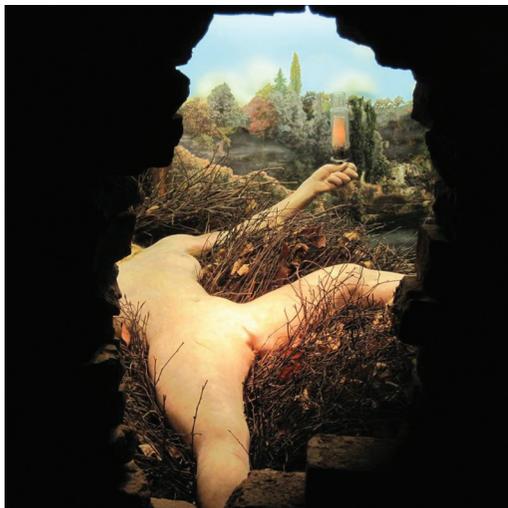
---

3. Esta característica dos desenhos torna a reprodução difícil, o que será mostrado aqui tem uma distância maior em relação ao original, algo que é comum em alguns livros de arte que é a falta de fidelidade com as obras originais, aqui isto se acentua; para poder tornar visível os desenhos, algumas manobras digitais foram necessárias.



sem título | 1998

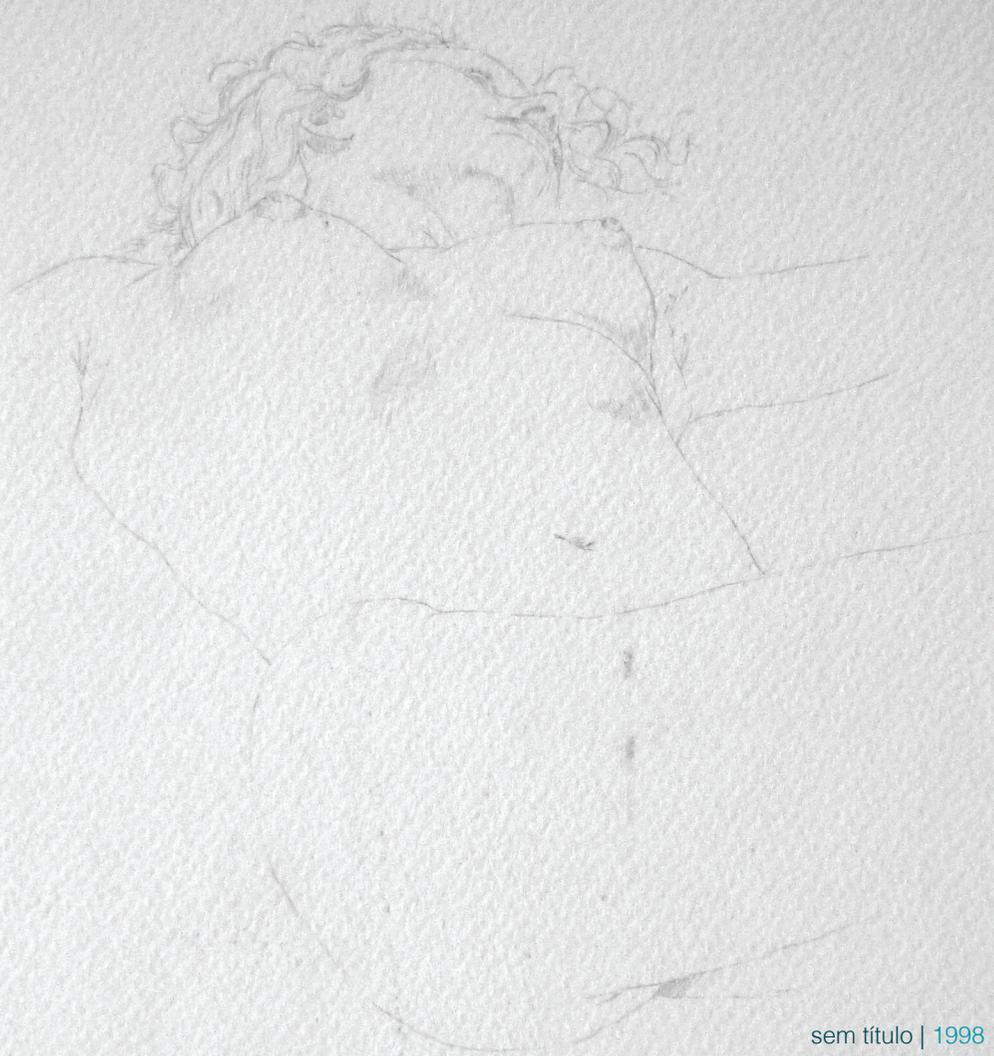
da do voyer permitiria tal percepção do trabalho. Quase como no convite ao olhar de Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887 - Neuilly-sur-Seine, 1968) em *Étant donnés*, mas com uma diferença: Duchamp deflagra um voyerismo que se dá não apenas pelo convite à aproximação, mas pelo olhar pela/através da fenda na porta, ou seja, um obstáculo é colocado entre o espectador e o objeto numa provocação a curiosidade ao escondido, ao proibido, o que não acontece da mesma maneira nos meus desenhos; não existe um obstáculo físico, no máximo oftalmológico, ou



seja, a capacidade visual de cada espectador em relação a distância que se coloca do trabalho.

O interesse pelo corpo feminino começava neste momento a apontar para direções específicas na minha pesquisa artística, entre elas a afinidade e

*marcel duchamp* | *Étant donnés* (detalhe), 1946-66



sem título | 1998



egon schiele | female nude (detalhe), 1910

interesse por determinados artistas. Os diálogos com uns e não outros reforçavam a busca, ao mesmo tempo que apontavam as direções que meus trabalhos seguiriam. Meu primeiro grande interesse talvez tenha sido por Egon Schiele (Viena, 1890 - Viena, 1918), mas é curioso notar hoje que

algumas experiências que na época tinham uma relação estilística com o trabalho dele não se mantiveram; sem perceber, o meu trabalho rejeitou estas relações e apontou seus/meus próprios caminhos, estabeleceu suas fronteiras em relação a esta primeira grande afinidade, que se mostrou não ser estilística, os estilemas adotados por Schiele em seus desenhos lhe pertenciam, eu encontraria os meus próprios. Os *desenhos invisíveis* mostram claramente esta distância e minha relação com a obra de Schiele passou a ser mais no campo da admiração, assim como tantos outros



sem título | 1998

artistas que foram e continuam sendo referências importantes na minha obra, principalmente por mostrar como alcançar o meu próprio caminho sem maiores contaminações por certos estilemas alheios a mim, e se há alguma contaminação, a esperança é sempre que seja no sentido produtivo, de ajudar nas revelações e no crescimento da obra. Enxergar isto não foi imediato, mas respeitar foi fundamental para que o trabalho se desenvolvesse, que apontasse, como escreve Roland Barthes<sup>4</sup>, a especialidade do meu desejo:

*“o outro de que estou enamorado me designa a especialidade de meu desejo. Essa escolha, tão rigorosa que só conserva o Único, constitui, dizem, a diferença entre a transferência analítica e a transferência amorosa; uma é universal, a outra é específica. Foram necessários muitos acasos, muitas coincidências surpreendentes (e talvez muitas pesquisas), para que eu encontrasse a Imagem que, entre mil, conviesse a meu desejo. Este é um grande enigma do qual jamais descobrirei a chave: por que desejo Fulano? Porque o desejo duravelmente, langorosamente? Seria acaso todo ele que desejo (uma silhueta, uma forma, um jeito)? Ou seria apenas um pedaço desse corpo? E, nesse caso, o que, nesse corpo amado, tem vocação de fetiche para mim? Que porção, talvez incrivelmente tênue, que acidente?”*

(BARTHES, 2003, P. 11)

---

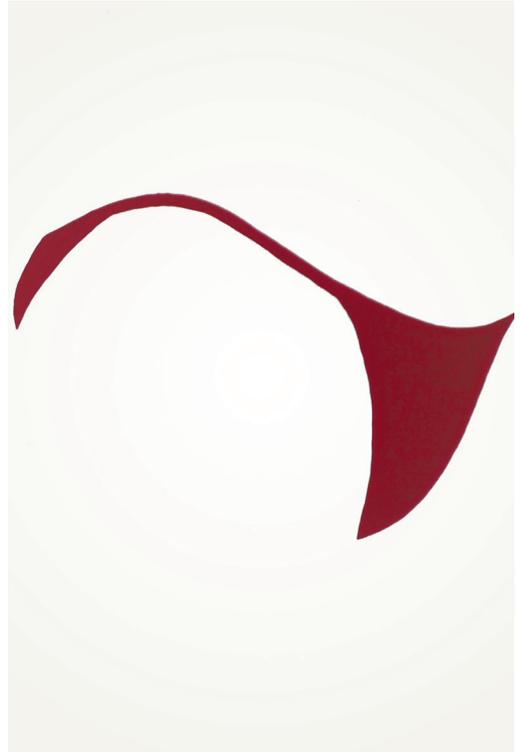
4. BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso; São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 11.

A experiência desta primeira pesquisa poética juntamente com a capacidade para saber respeitar e assumir as direções que minhas escolhas me mostravam contribuíram para o início da construção deste percurso. Os ***desenhos invisíveis*** acabaram por gerar novos trabalhos, uma pesquisa em relação à representação do corpo e da capacidade de revelá-lo parcialmente ou até através da sua completa exclusão. Parte destes trabalhos não passaram de estudos e nunca foram expostos, mas eram desdobramentos dos anteriores e apontavam e ajudaram a estruturar outras séries, como por exemplo nas séries de guaches (p. 50) ou nos desenhos com bico de pena (p. 51) que afetaram diretamente outros trabalhos que vieram a seguir.





sem título | 2001

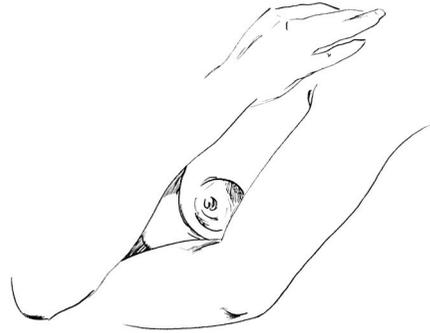


sem título | 2001

sem título | 2001



sem título | 2001



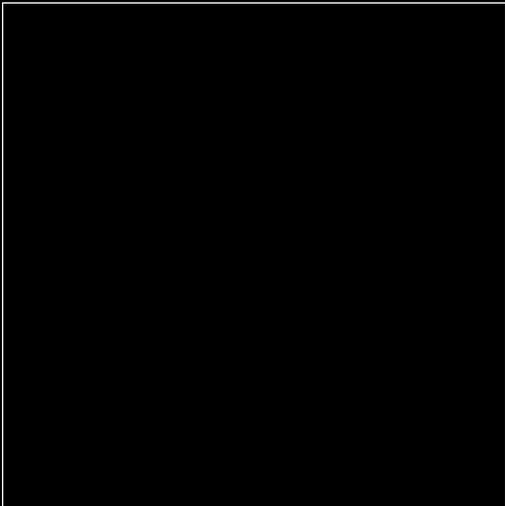
sem título | 2001



toda vez que olho para ela... ■

*“Pois a ilusão se contenta com pouco, tamanha é sua avidez: a menor representação rapidamente terá fornecido algum alimento - ainda que discreto, ainda que um simples detalhe - ao homem da crença.”*

Georges Didi-Huberman<sup>1</sup>



Os **desenhos invisíveis** afetaram de maneira determinante a próxima série. O corpo humano continuava sendo o foco, mas cada vez mais a minha relação com este corpo e as maneiras de percebê-lo se alteravam. O olhar sobre seus detalhes, suas minúcias tornam-se o foco neste momento e a crença de que tudo já estava lá no papel e além dele, tornam este corpo cada vez mais ocultado. Nem tudo é mostrado porém tudo pode ser percebido. A

toda vez que olho para ela... | 2002

partir de desenhos feitos naquela primeira série e de vários estudos a bico de pena encontrei na gravura em metal a ferramenta ideal para desenvolver o conjunto que chamei de ***toda vez que olho para ela...***

Nesta série as imagens são gravadas em placas de cobre de 30 x 20 cm, porém as estampas terão 14 x 12,5 cm. O resultado desta matemática era que as imagens gravadas nas matrizes de cobre nunca cabiam dentro da área do papel e a intenção era justamente esta, eu escolhia intencionalmente criar um recorte naquelas imagens; a representação do corpo começa a ser subtraída, o resultado é uma imagem que não se completa integralmente. A possibilidade de com uma matriz permitir múltiplas visões de uma mesma imagem se reforçava com o uso de cores diferentes e no uso do





toda vez... (detalhe) | 2002



toda vez... (detalhe) | 2002

positivo e do negativo das imagens nas impressões o que gerou centenas de pequenas estampas. Apesar de muitas estampas terem sido impressas, a idéia de edição, que é uma das características tradicionais da gravura, não se apresenta: as provas eram únicas e não se repetiam

de maneira intencional, porém sua qualidade gráfica e sua capacidade de multiplicação foram fundamentais na sua escolha. Neste trabalho, os deslocamentos do papel sobre a placa e o conseqüente recorte da imagem buscavam sempre permitir a possibilidade de leitura daquele fragmento de corpo, a utilização de um recorte que inviabilizasse o reconhecimento do corpo não era algo buscado. *“As figuras têm significado nítido - um corpo de mulher -, no entanto, não literais ou miméticas”*<sup>2</sup>, como afirma o crítico

---

2. Emerson Dionísio é crítico e historiador, professor da Universidade de Brasília e escreveu um texto crítico sobre este trabalho para a exposição *Diálogos - música & visuais*.



e historiador Emerson Dionísio. O meu foco era o corpo e as possibilidades de representá-lo, através da delicadeza e sensualidade que a linha da água-forte me permitia, deixando ao espectador fazer suas próprias conexões e leituras do que era apresentado.

O aspecto do gabinete, da contemplação aproximada, até auxiliado por uma lupa, tão característicos na gravura, se mantém neste trabalho: afinal, são pequenos retângulos de papel impresso, mas sua montagem praticamente solicitava a expansão no espaço em instalações de parede, que poderiam apresentar diferentes configurações de montagens, mas que necessariamente trabalhavam em conjunto, reforçando a impossibilidade de absorver a imagem do corpo em um único olhar. A percepção do corpo era construída por cada fragmento, e só poderia estar contida na reunião de





toda vez... (detalhe) | 2002



toda vez... (detalhe) | 2002

painéis maiores ou menores, que, dependendo do espaço expositivo, eram montados nestes diferentes formatos. A obra acabava por exigir o distanciamento para vislumbrar o todo, mas as partes do todo, cada fragmento, cada detalhe, somente seriam restaurados pela aproximação, quando cada parte se apresentava como protagonista singular de um conjunto que a esta altura já perdia sua visibilidade em função da aproximação. A obra pulsa e pede esta relação ao espectador: aproximação e distanciamento.





eva



*“Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; e coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais.”*

Bíblia Sagrada, Gênesis

No percurso da minha pesquisa sobre o corpo, muitos artistas e autores, de vários períodos, habitaram minhas consultas e anotações, mas certos acasos acabam as vezes por apontarem possibilidades. Um desenho de uma folha em uma pedra litográfica em uma experiência no ateliê apontou para uma nova série de trabalhos. Aquela litografia (p. 62) me levaria para novos desdobramentos e um novo projeto. A folha me levou ao encontro do corpo

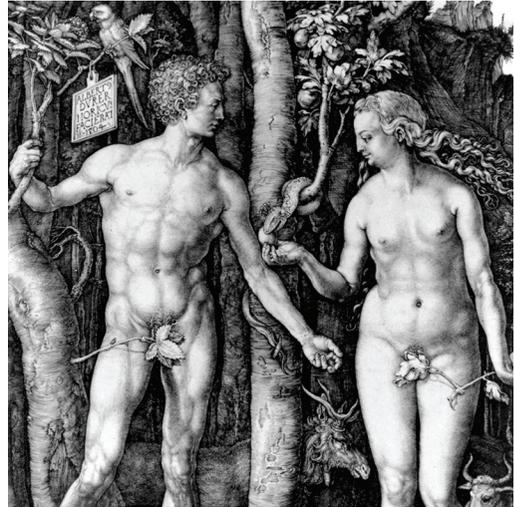




eva (detalhe) | 2006

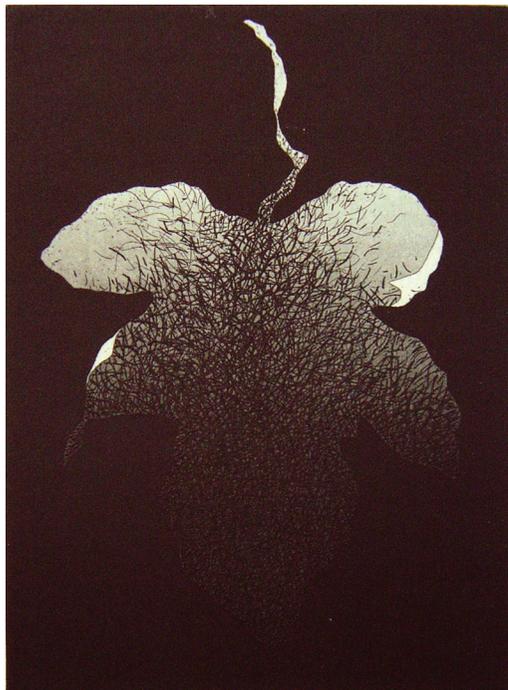
albrecht dürer | adão e eva, 1504

de *Eva*, ao *pecado original*. O *Gênesis* acabou por me interessar duplamente: por um lado, eu tinha a figura feminina, *Eva*, e por outro, a idéia do *visto e do não-visto*, do mostrar e do esconder, que estavam colocados ali através daquele ato de censura que a folha de figueira deflagrava,



segundo a perspectiva que me interessava é claro, e que foi repetidamente representado em desenhos, pinturas e gravuras em que Adão e Eva estavam cobertos pela folha, deixando claro que sob aquela perspectiva bíblica a nudez era algo vergonhoso, um pecado.

A série marca um novo momento na relação com o corpo. Ela era composta basicamente por gravuras em metal e pela litografia que originou toda esta série. As gravuras em metal tratavam basicamente da folha que esconde ao mesmo tempo que mostra, e o corpo e qualquer



eva (detalhe) | 2001

resquício do que poderia ser a sua representação vai desaparecendo cada vez mais, a ponto de na litografia não existir nada além da folha de figueira no papel. Aqui, o suporte, o papel, passa a ter uma importância que ultrapassa as questões meramente técnicas de receber a impressão: ele assume uma importância conceitual. O papel não será mais apenas o suporte que receberá a tinta de impressão, receptáculo da

estampa, mas será em função do seu tamanho, da sua disposição no espaço e de sua relação com a impressão, um elemento constitutivo da imagem. Em gravura, frequentemente é adotado nos créditos a distinção entre o que é o tamanho do papel e o tamanho da mancha - a

*robert longo* | men in the cities , 1990

imagem - e no que proponho nestes meus trabalhos é que o vazio do papel é um elemento fundamental e constitutivo da obra, ou seja, tudo é mancha. O vazio na relação figura e fundo, somado ao tamanho do papel que passa a ter dimensões e proposta de montagem que se relaciona com a escala humana, tem a função de denunciar a efêmera presença/ausência de um corpo. Na mesma direção, mas sem retirar o corpo, Robert Longo (Nova Iorque, 1953) em sua série de desenhos *Men in the cities* exclui a cidade e apresenta figuras suspensas no vazio, que não precisam de mais referências visuais para sugerir que aquele misto



it | 2006

de dança e agonia, se dá em meio a calçadas, esquinas e prédios. Mesmo que desconhecêssemos o título das obras, o vestuário denunciaria a cidade por trás daquelas figuras.

Os desdobramentos que esta série me permitiu desenvolver acabaram gerando algumas gravuras em pequenos formatos, em que a sugestão do corpo trazia novas relações com signos do feminino, e também com a idéia de desconstrução/reconstrução da imagem em função das diferentes possibilidades de leitura que a imagem permitia, como nas gravuras *she* e *it*. Na realidade, ambas são estampas da mesma matriz, no mesmo tipo e tamanho de papel: o que diferencia uma da outra é a simples rotação da estampa em 90°. A escolha do título é justamente em função da existência na língua inglesa de pronomes distintos para

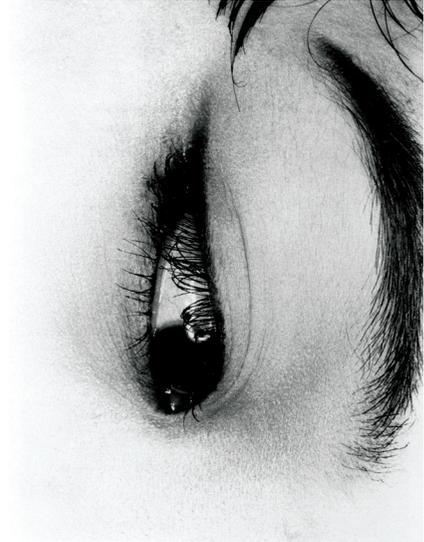
yoni (detalhe) | 2001





*nobuyoshi araki* | erotos, 1993

“ela”, um para designar pessoas e outro para coisas, objetos. No meu caso tratava-se de “ela”, a mulher e “ela”, a paisagem, ambas contidas na mesma estampa, mas em diferentes imagens em função da possibilidade de mudança de leitura que a simples rotação poderia sugerir, como na fotografia do artista japonês Nobuyoshi Araki (Tóquio, 1940) em que a mera rotação da imagem sugere uma outra possibilidade visual.



A possibilidade da alusão passou a nortear este estágio da minha pesquisa, tornando relações conceituais cada vez mais presentes. Lançando mão de somente evocar a presença do corpo feminino estabeleci um relacionamento diferente com a visibilidade do meu trabalho e consequentemente com público, como coloca o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet no artigo *O PROCESSO COMO OBRA*.

*“A questão que coloca a minha reação, que com certeza não é a do público em geral, é que o não-ver, o evocar, o sugerir, o aludir podem ser mais expressivos que o visto, o representado. A evocação fornece elementos ao espectador e, por não concluir a representação, o deixa trabalhar e estimula sua imaginação. A evocação abre um além do mostrado que, justamente por estar indefinido, pode proporcionar indagações e emoções mais intensas que a representação completa.”*

(JEAN-CLAUDE BERNARDET, 2003, P. 10)

Apesar das minhas preocupações e intenções se basearem exclusivamente em interesses e desejos pessoais, durante o processo estas questões em relação ao público acabam não apontando para uma visão individual, mas sim coletiva, oferecendo uma leitura aberta, plural, coincidindo com o que levanta Jean- Claude Bernadet.



eva (detalhe) | 2001

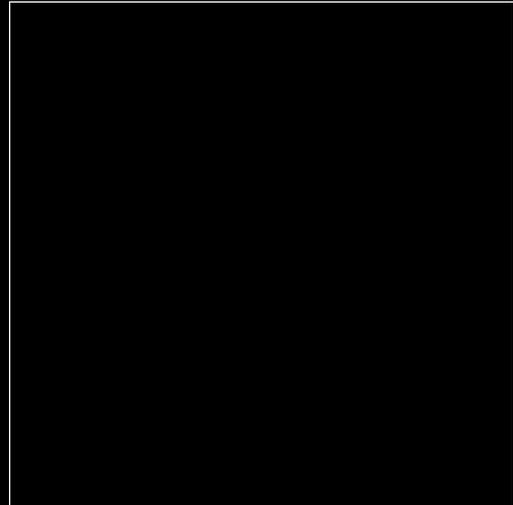




## visões de um corpo não visto

*“É chamado vazio um espaço que não contém corpo algum, mas que é capaz de contê-lo.”*

Anne Cauquelin



**Eva** reaparece em um desdobramento direto dos trabalhos anteriores, dando origem à série **visões de um corpo não visto**. Nestes trabalhos, a idéia de um corpo ausente se reforça; o suporte do trabalho passa a ter uma importância tão grande quanto a imagem que é impressa nele e as dimensões das obras são baseadas na escala humana, mais especificamente, de uma mulher com cerca de 1,70 metros de altura. À primeira referência bíblica, irá se somar

agora elementos da mitologia, em especial de *Metamorfoses* de Ovídio<sup>1</sup>. Não existe na série a deliberada intenção de ilustrar os textos, muito menos retomar a mitologia como gênero artístico.

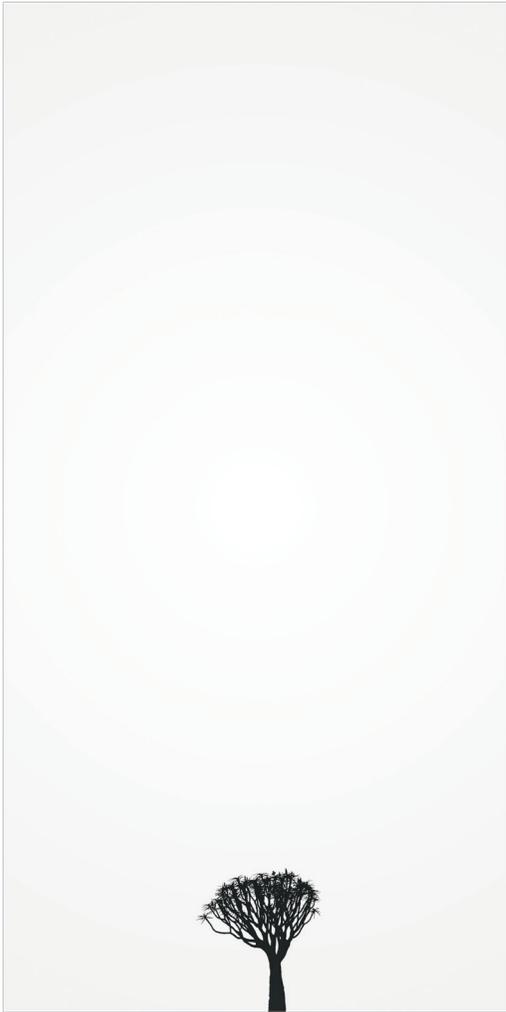
Me permito a licença poética de adequar as personagens, as histórias, enfim, de me apropriar de partes da obra de Ovídio que me interessam para construir estes trabalhos. No conjunto chamado *daphne*, a idéia central é apoiada na história de Dafne, filha do rei Peneu. Na história,



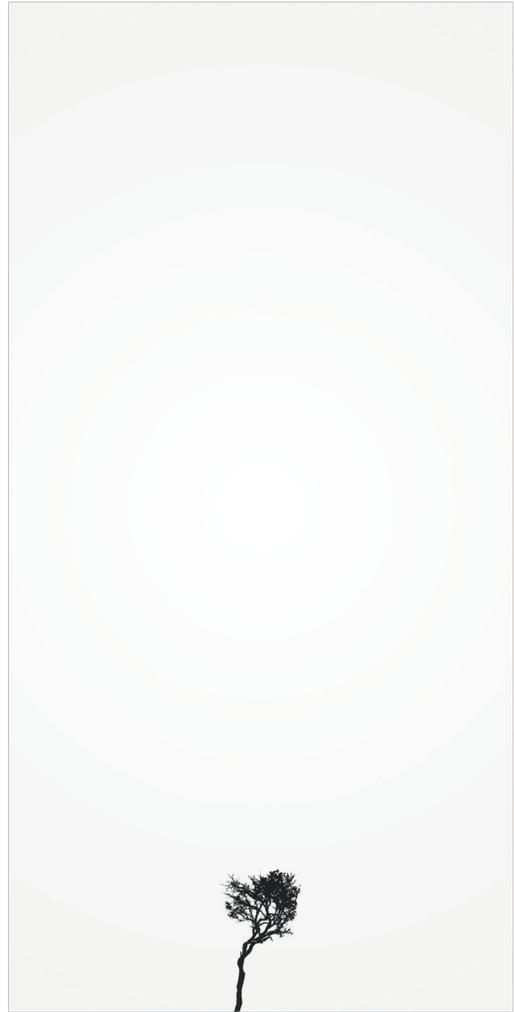
resumidamente, Apolo zomba do Cupido, que para se vingar lança contra Apolo uma flecha que desperta o amor, ao contrário de Dafne que é atingida por uma flecha que a leva a rejeitar Apolo, que então passa a persegui-la e cansada de fugir, Dafne pede ao pai que a livre

---

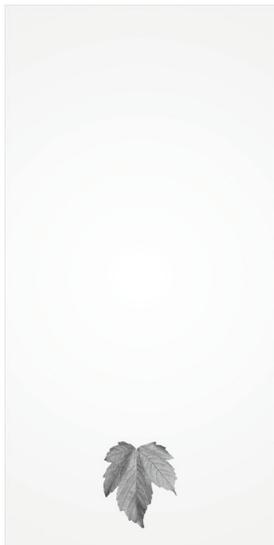
1. Ovídio (Sulmo, 43 a. C. - Tomis, 17 /18 d.C.) foi um poeta romano, autor de obras como Cartas das Heroínas, Amores, e A Arte de Amar, três grandes coleções de poesia erótica, Metamorfoses, um poema mitológico, Fastos, sobre o calendário romano, e Tristia e Cartas do Mar Negro, duas coletâneas de poemas escritos no exílio, no Mar Negro.



daphne#02 | 2010



daphne#04 | 2010



eva I 2007

deste tormento, e então seu pai a transforma numa árvore. De acordo com a história, a árvore em questão é o loureiro, porém em momento algum eu me utilizo de uma imagem de um loureiro; isto não me interessava, o que buscava de fato era a possibilidade de sugerir o corpo de uma mulher através de elementos que a mitologia trazia para mim. As árvores destes trabalhos são fruto de fotografias, que realizei de árvores que se apresentavam a mim, e que possuem características estruturais como forma dos galhos, folhagem, etc., que se encaixavam naquilo que eu pretendia traduzir com esta série: as árvores (não precisavam ser necessariamente um loureiro) no espaço branco do papel, associadas ao corpo feminino.

Esta série tem como ponto de partida a litografia **eva**, já citada anteriormente, e praticamente se repete neste conjunto mudando a origem da imagem, que não é mais um desenho e sim uma fotografia, e o procedimento gráfico de impressão. Todos os trabalhos da série são feitos em papéis



com 100 cm de altura, e são obrigatoriamente montados a cerca de 75 cm do chão, numa referência direta com a escala humana. Junto com esta nova versão de **eva**, eu realizo **euterpe**<sup>2</sup> e a primeira versão de **daphne**. Com este trabalho em andamento, meu olhar sobre o mundo que me cercava passa a ser mais atento e tudo o que pode se desdobrar em um dos corpos não-vistos desta série eu anoto ou fotografo. Em **euterpe** lanço mão de um fragmento do texto *A Arte de Amar*<sup>3</sup> de Ovídio para compor o trabalho:

*“A volúpia, as palavras e a respiração serão os instrumentos com que fabricarás sua ilusão. Impede-me o pudor de prosseguir. Do teu órgão, mulher, são secretos os meios de expressão.”*

(OVÍDIO Apud COSTA, 2003, p. 26 )

Utilizo, além do texto, sinais gráficos da escrita (parênteses neste caso específico) para construir a imagem. Todos os outros trabalhos da série foram feitos a partir de fotografias. Em **io**, a imagem surge inesperadamente na minha frente e imediatamente registro através da fotografia, que passa a

---

2. Euterpe, a Doadora de Prazeres, foi uma das nove musas da mitologia grega. Filha de Zeus e Mnemósíde, era a musa da Música. No final do período clássico, foi nomeada a musa da poesia lírica e usava uma flauta.

3. COSTA, Flávio Moreira da (org.). *As 100 melhores histórias eróticas da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. p. 26.

e valendo, as palavras e a respiração sendo os instrumentos com que fabricarás sua Ruada. Impede-me o poder de prosseguir, do teu ergão, mulher, não secrete os meios de expressão.

( )

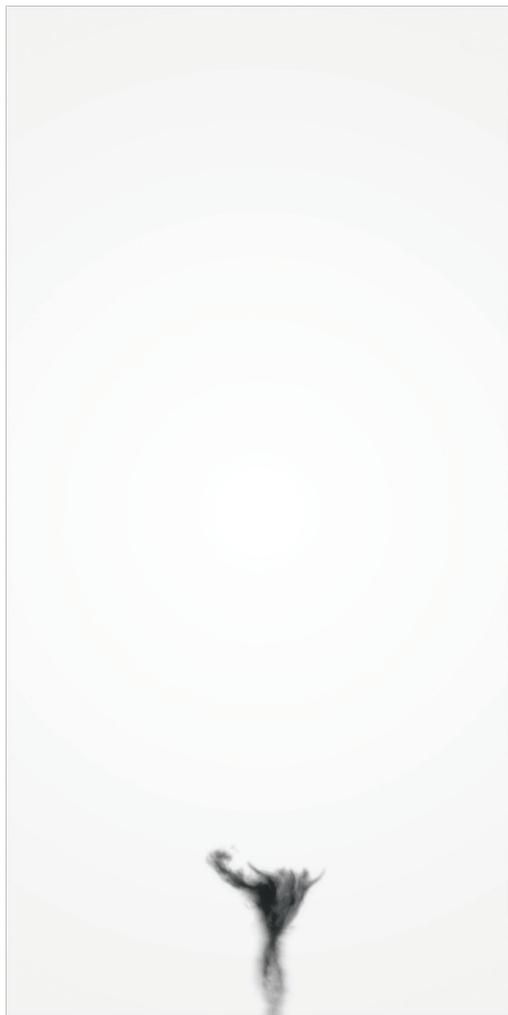
euterpe I 2007

ter um papel tão importante quanto o caderno de anotações nesta altura. A apropriação e subversão do mito original surge novamente. Originalmente, Zeus se transforma em nuvens escuras para fugir do ciúme de Hera e se encontrar com Io, logo, a nuvem representa a figura masculina na história mitológica, ao contrário do meu trabalho, em que a nuvem representa a figura feminina. O interessante neste processo é que apesar da existência da série, não havia controle absoluto sobre os prováveis desdobramentos: como em io, não havia um projeto para esta obra especificamente, mas a nuvem milagrosamente se apresentou, assim como as árvores que se tornaram todas as *daphnes*. Com eva e euterpe a idéia da série se consolidou e deste de então, principalmente com *daphne*, as imagens vêm se apresentando inesperadamente, ao acaso. Com certa frequência se diz que “*trabalho chama trabalho*”, o que não chega a ser completamente inconsistente, dependendo da perspectiva que se toma, mas podemos entender que a idéia, o conceito gerador do

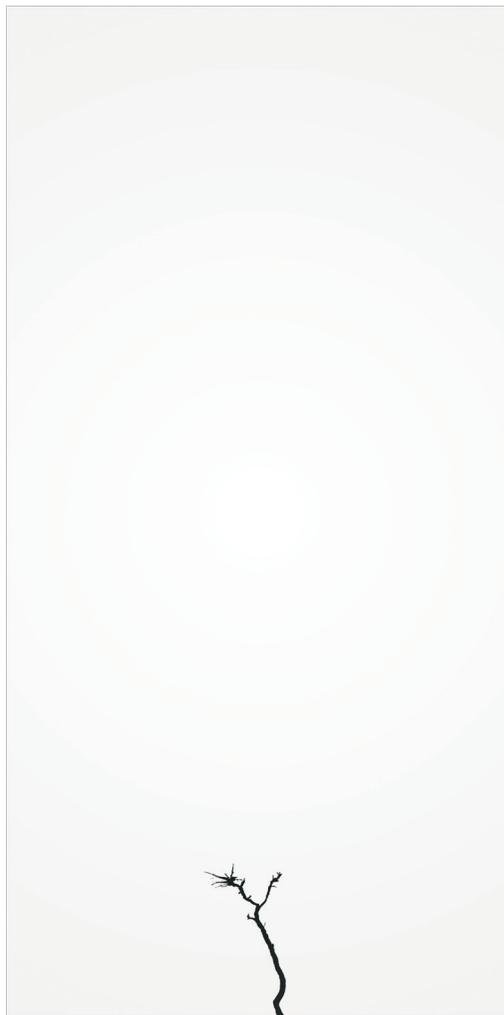


corregio | Jupiter e Io, c. 1530

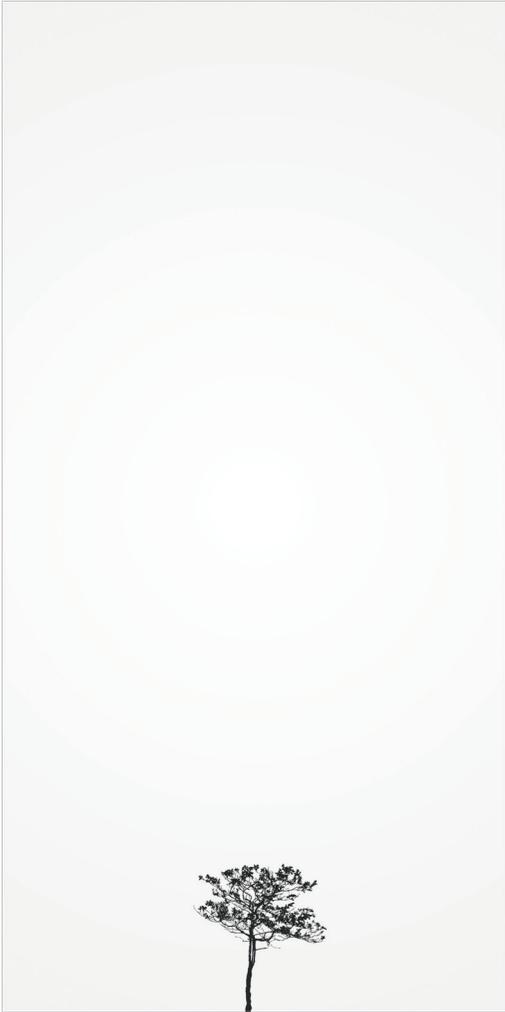




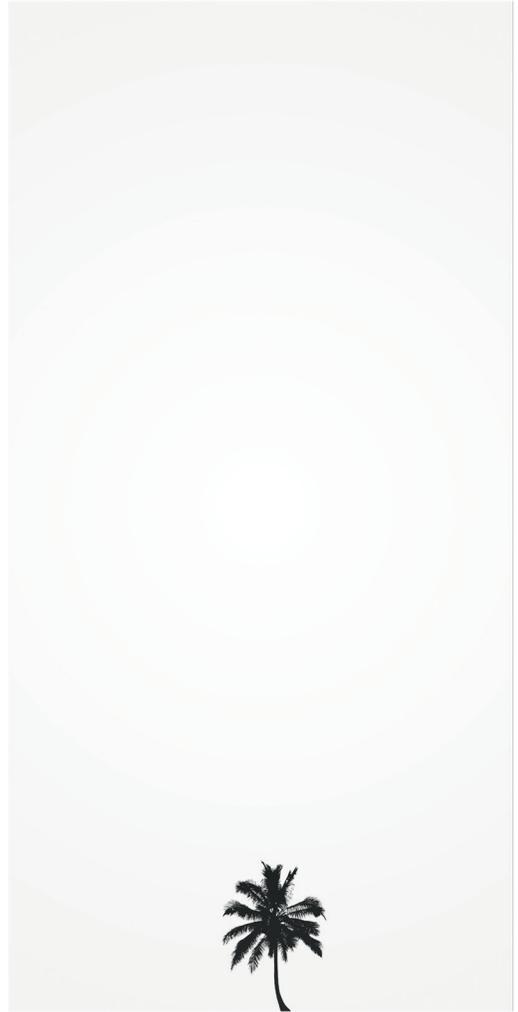
io | 2010



daphne#08 | 2010



daphne#10 | 2010



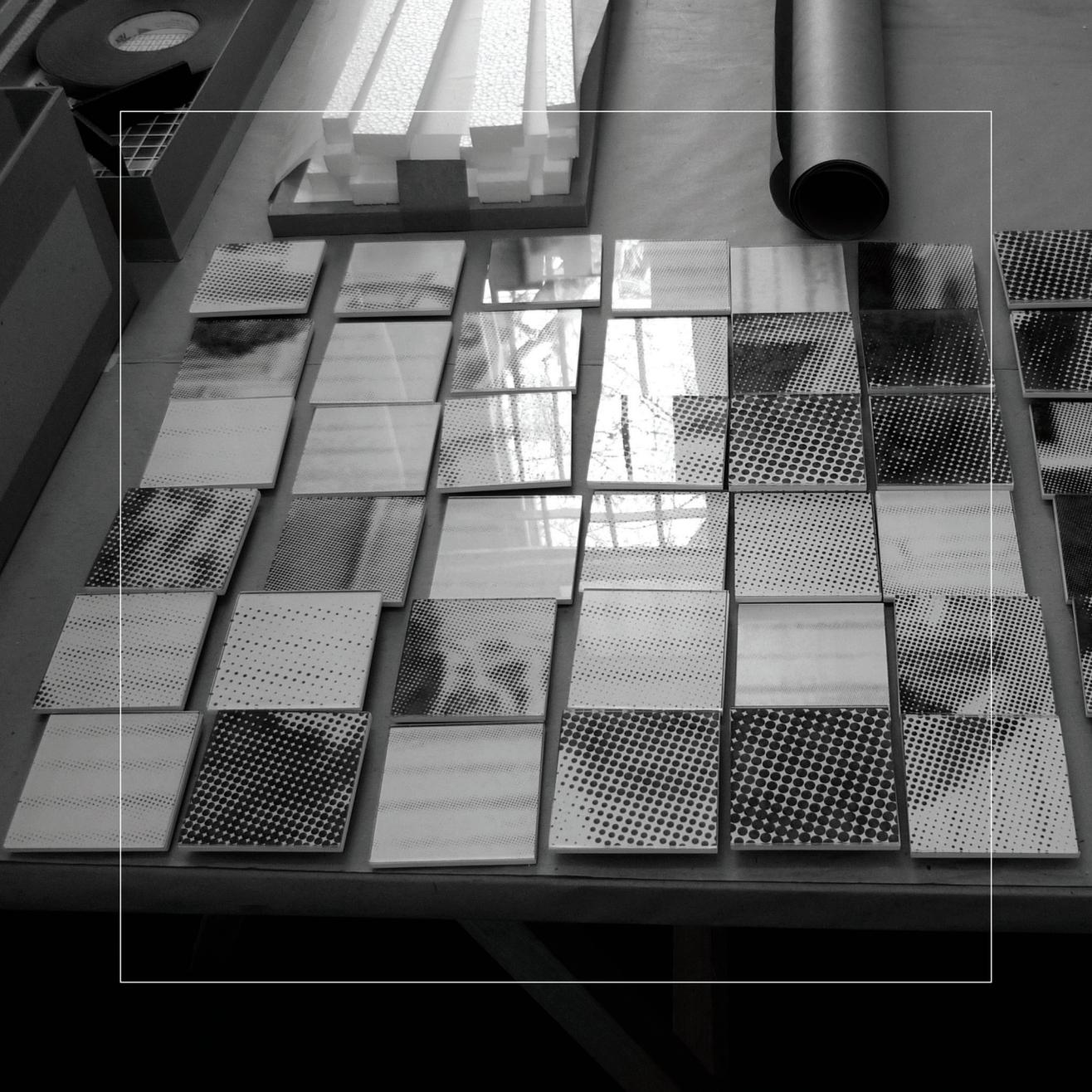
daphne#07 | 2010



Gianni Valsecchi  
Piede  
Nido di Uccelli  
Daphne  
Pittura a tempera

trabalho, ou dos trabalhos em questão apontam, assim como uma bússola, uma direção e tudo o que cruza este caminho se apresenta como aspirante a participar da série, neste sentido talvez não chegue a ser um chamado e sim um encontro. Talvez esta seja a relação que melhor defina, sob o meu ponto de vista, o processo de criação desta série, que muito provavelmente se aplique aos demais trabalhos, mas aqui isto acabou ficando mais claro e evidente. Vejo o que procuro, ou melhor, como diria Picasso (Málaga, 1881 - Mougins, 1973): *“eu não procuro, eu encontro...”*





fragmentos de um discurso amoroso



Em 2009, desenvolvi uma nova série, chamada *fragmentos de um discurso amoroso*, e o corpo que havia desaparecido em *visões de um corpo não visto* retorna. Se a insinuação, a alusão não estão mais presentes, a visibilidade também não é imediata, ou pelo menos pretende não ser. O nome da série é uma apropriação do título em português do livro *FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX* de Roland Barthes.

Todos os trabalhos tem como princípio o interesse particular por algumas atrizes do cinema, que de alguma maneira carregavam um teor de sensualidade. A primeira atriz com a qual iniciei esta série foi Marilyn Monroe, fruto de um contato com os filmes em que ela foi protagonista e também do ensaio fotografico que ela fez com Bert Stern<sup>1</sup>. Outras atrizes, como Nastassja Kinski e Jennifer O’neill também fazem parte das escolhas, absolutamente pautadas em afinidades pessoais e uma memória de filmes que assisti e que me marcaram pela sensualidade e delicadeza, o mostrar velado, o implícito, e que até então eram apenas produções cinematográficas com as quais criava relações como espectador, resgatadas para estes trabalhos.

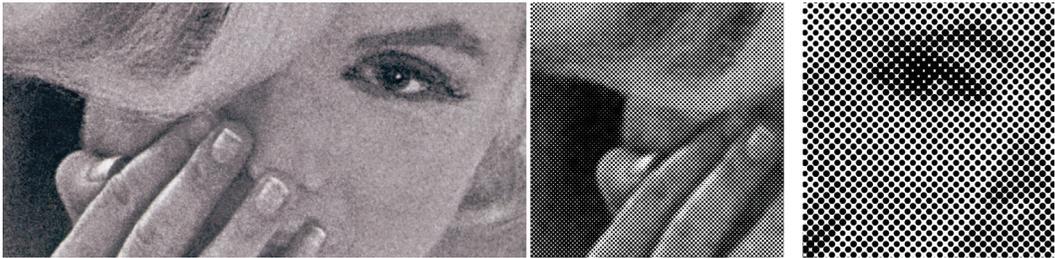
A série toda se baseia nestas figuras femininas, trabalhadas graficamente com o recurso do meio-tom, algo comum aos que lidam com Artes Gráficas, um recurso simples e com resultados ópticos que me interessavam. Com este recurso, é possível tornar a imagem original de tom contínuo, que no meu caso eram sempre P&B, em imagens construídas por pontos que variam de tamanho, forma e quantidade

---

1. STERN, Bert.  
The Complete Last  
Sitting.  
Munich: Schimer  
Art Books, 1992.

*bert stern* | marilyn (detalhe), 1962

marilyn IX | 2010



por área, gerando a ilusão dos tons originais quando impressos.

Através deste recurso, trabalhei várias imagens, entre frames dos filmes ou fotografias, em uma unidade modular que tinha 8 x 8 cm, que eram impressas em papel, através de transferência de toner de um papel comum para um papel de melhor qualidade e montadas e “sanduíches” de PVC e acrílico. As imagens deveriam, ou caber neste espaço, ou ser completamente fragmentadas em pequenos quadrados de 8 x 8 cm que juntos formariam a imagem inteira. Outra questão que surgiu neste trabalho era justamente as diferentes densidades de pontos, mantendo aqui um viés comum ao que os outros trabalhos apresentaram, que é a idéia de que as imagens nunca eram dadas por completo





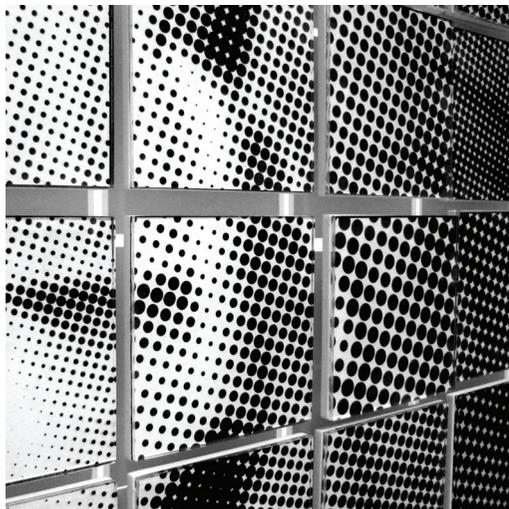
*bert stern* | marilyn (detalhe), 1962

frames do filme *os amores de maria* | 1984



ou com clareza absoluta; torna-se necessário buscá-las de alguma maneira, seja através de uma construção subjetiva, como na série anterior, ou mais visual, óptica, como nos trabalhos desta série. O princípio é relativamente simples: quando olhamos uma imagem em uma revista ou jornal,

não nos damos conta de que aquela imagem é construída por pontos, isto se torna perceptível se usamos uma lupa para olharmos esta imagem mais de perto, mas esta aproximação nos faz perder a imagem como um todo, quando nos afastamos ela se refaz e o nosso cérebro





NA 01



caderno de anotações I 2010

84,5 (20  
92,25  
050  
100

↔ 72  
(76)

↕ 80 (84,5)

► grey/8 ► pixelate ► color half/tone  
(default)

- 8
- 12
- 16
- 20
- 24
- 28
- 32
- 36
- 40
- 44
- 48
- 52
- 56
- 60
- 64

	8.0								
A		8	28	12	16	8	12	28	16
B	32	16	24	20	8	12	20		
C	20	32		8	24	16	32		
D	36	16	24	32	16	8	20		
E	24	20	40	24	32	20	28		
F	36	28	16	32	20	36	16		
G	28	20	32	24	36	16	24		
H	36	16	40	32	24	40	32		
I	16	20	28	44	56	36	48	36	24
J	20	28	36	60	40	52	32	44	32
K	32	48	40	52	64	44	40	32	20
L	16	20	32	40	52	60	48	28	36
M	28	36	52	32	40	44	32	20	16
N	36	44	32	44	28	36	48	36	24
O	28	32	20	36	20	28	40	28	16
P	36	24	32	16	28	20	32	20	40
Q	20	36	20	28	12	28	20	12	32
R	28	20	28	36	24	16	36	16	24
S	36	28	16	24	16	8	20	24	12
T	12	20	8	16	8	24	12	32	20
U	24	16	20	8	20	12	8	20	12
	1	2	3	4	5	6	7	8	9

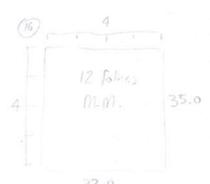
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
A	8	12	28	16	12	28	20	32	24
B	16	20	12	44	28	20	32	16	8
C	28	8	24	32	40	48	36	24	16
D	16	28	32	40	52	36	40	32	20
E	8	16	28	44	64	52	32	24	12
F	28	20	32	40	48	56	44	36	20
G	8	16	28	60	40	60	52	28	12
H	24	36	48	40	32	48	36	20	28
I	16	12	24	36	24	32	24	32	16
J	8	28	16	28	12	20	8	20	8

(9x21) (189)

(32x168)

64

8  
x 8



DNASTASSJA KINSKI : 1.69m (10h)

DMARILYN MONROE : 1.67 m (21h)

2x3 = 24  
2x4 = 32

32.0



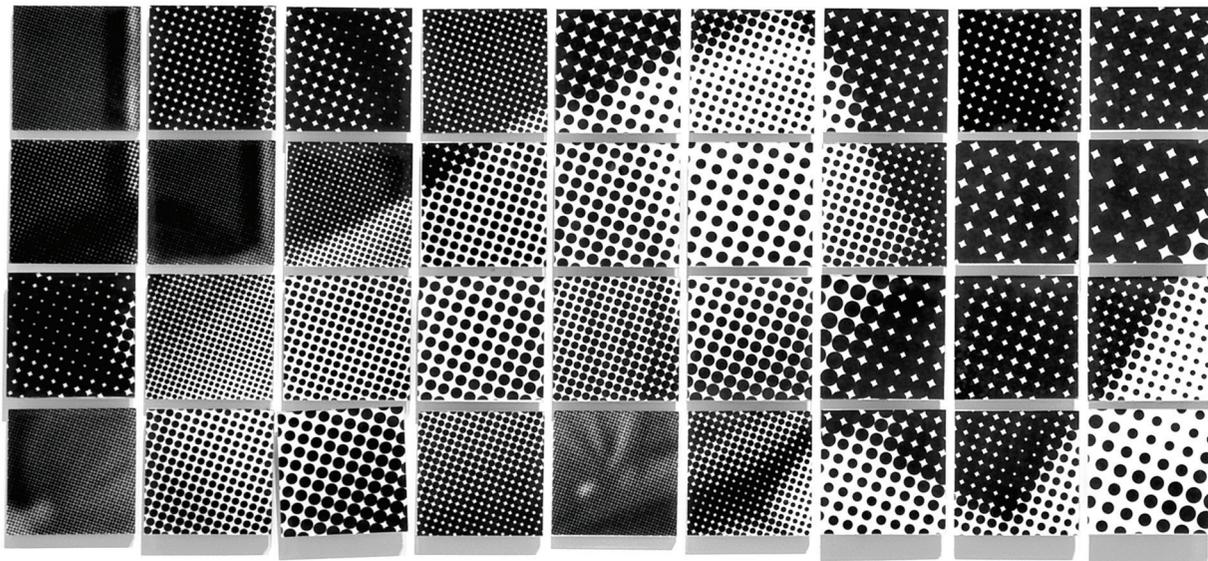
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	
				8	12	8								A
				20	8	16	24							B
				8	16	24	12				20	12		C
	20	8	16	28	20	32	16	24	8	16	24			D
	8	32	24	40	24	16	28	12	24	32	8			E
	0	24	12	20	36	24	40	24	36	20	12			F
		0	24	36	20	44	32	16	24	0				G
		16	32	44	28	36	48	28	36	0				H
		28	20	56	40	52	32	60	40	0				I
		32	28	36	48	40	48	36	56	0				J
		24	36	24	36	44	64	48	36	0				K
		16	24	36	52	32	56	44	60	0				L
		36	40	20	28	56	44	32	48	0				M
		0	28	40	32	40	28	44	32	28				N
		0	0	0	20	28	0	24	16	24	0	0	0	O
				0	32	16	0	0	24	40	20	0	0	P
					24	40		28	20	36				Q
					28	16			32	20	12			R
					12	24				12	24			S
					20	16					16	8		T
					12	8						8	12	U

$$(13 \times 21) = 273$$

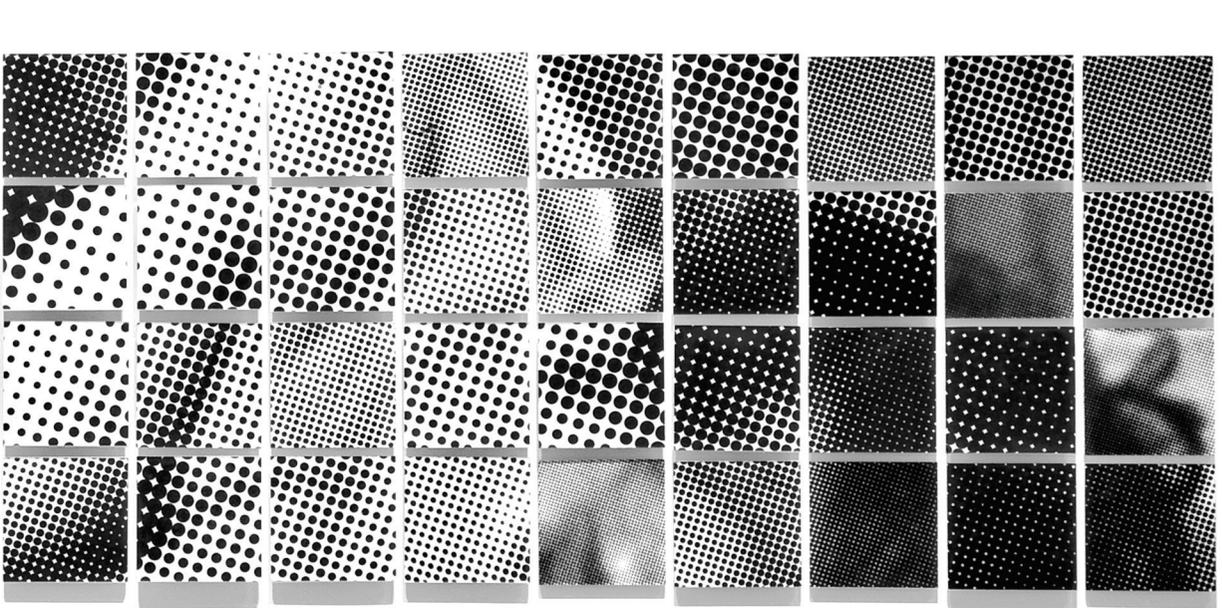
$$(104 \times 168)$$

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
A	8	24	32	20	40	28	40	32	48	28	40	32	16	32	40	16	20	16	A
B	12	8	16	28	36	44	28	52	64	56	48	40	24	16	24	32	8	24	B
C	32	16	24	36	24	36	48	40	32	44	32	20	36	44	32	20	32	8	C
D	8	24	36	20	8	20	40	32	52	24	40	32	24	8	20	12	24	16	D

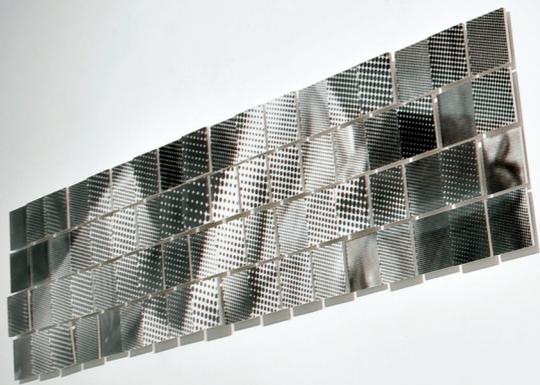
$$(18 \times 4) = 72$$



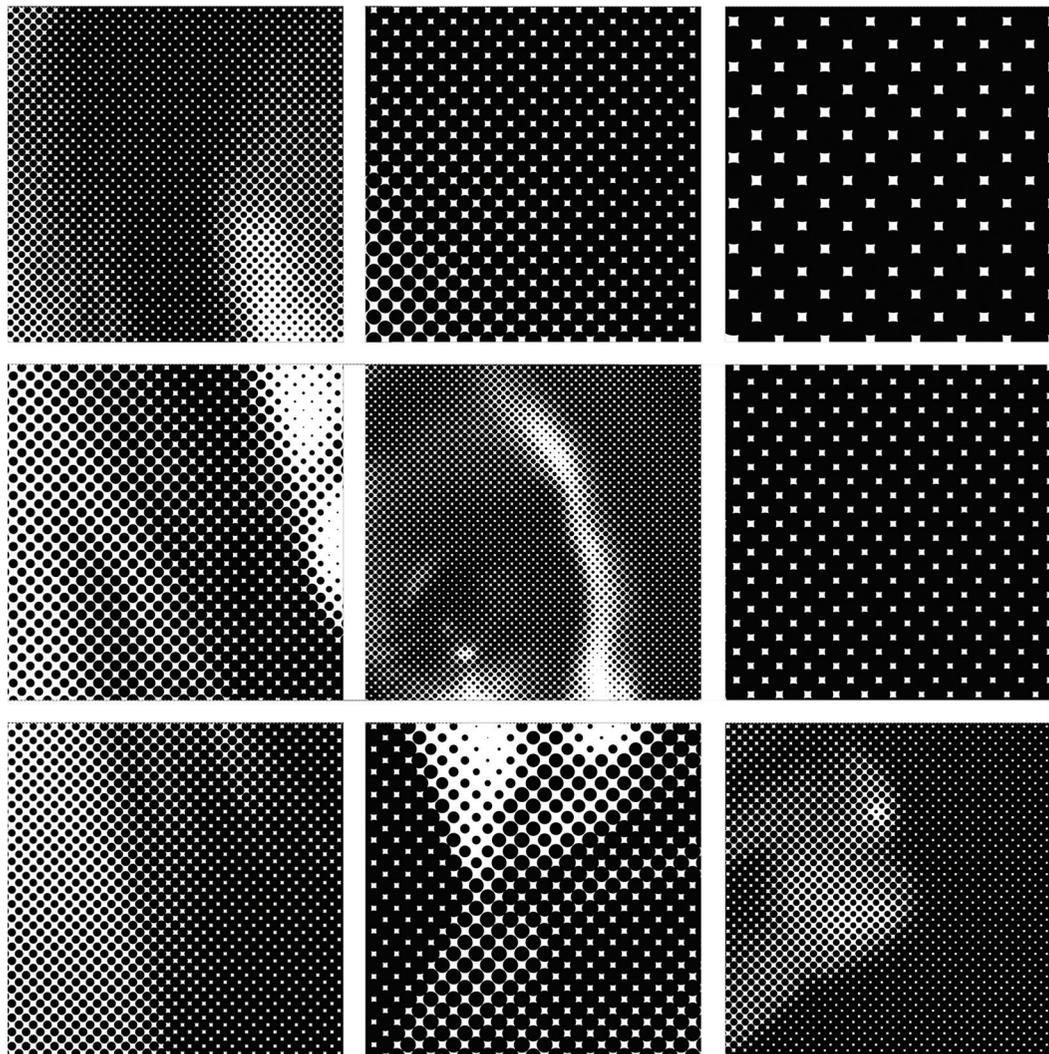
junta os pontos e se tem todos os tons simulados ali. Foi então que comecei a “estourar” as retículas das imagens, como se estivesse ampliado muitas vezes aquela imagem a ponto de praticamente perder a referência visual dependendo do distanciamento que se tem dela. Outro recurso que utilizei, foi que, durante a montagem, cada módulo com uma densidade diferente de ponto tinha uma distância diferente em relação à parede.



Esta acaba sendo uma série que lida com apropriação de registros fotográficos ou cinematográficos de outros autores e são graficamente retrabalhados, ainda com claros vestígios de trabalhos anteriores em que a alusão da figura era buscada. Neste caso, a figura se apresenta, mas a percepção do todo é embaralhada, como se cada fragmento sofresse uma ampliação diferente, entre aproximações e afastamentos sugeridos pelas retículas diferenciadas. A aproximação e o distanciamento também acabam por ser







frames do filme *verão de 42* | 1971



questões que o trabalho propõe e o mostrar, o evidenciar, acaba sendo conflitante, se um fragmento te convida à aproximação, o imediatamente do lado te repele, pedindo distância.



jennifer | | 2010



vendo um pouco adiante ■

Os trabalhos desenvolvidos ao longo destes últimos anos constituíram a busca de um diálogo com o corpo feminino, e os mecanismos de sedução que ultrapassavam a mera representação tautológica; mas eu buscava acima de tudo estabelecer mecanismos de comunicação através da imagem que nem sempre é plenamente visível: há sugestões, há associações de formas e conteúdos. Se podemos dizer que a obra de arte visual é aberta na medida

que criador e fruidor necessariamente não são a mesma pessoa e cada um constitui uma história e repertório particular, o resultado do meu trabalho reforça esta questão, já que a imagem pede uma leitura que ultrapassa a mera contemplação. A sugestão implica apenas num apontar de direção, não mais que isto; o restante do trajeto deverá ser percorrido com as ferramentas que cada indivíduo carrega.

A pesquisa continua em desdobramentos diretos de tudo que apresentei aqui. Neste recorte, entre 1998 até parte de 2011 que este volume apresentou, pude me deter sobre meus trabalhos, perceber suas conexões e entender um pouco mais sobre meus processos de criação, experiências que não percebia claramente na rotina do ateliê enquanto próximo. Esta pausa, que a pesquisa propiciou, trouxe à tona muitas questões que sem dúvida continuarão sendo pesquisadas. A oportunidade de rever cada trabalho realizado e as escolhas que motivaram a realização de cada um deles, mostrou como a teia de relações estabelecidas com tudo que estava a minha volta era complexa e influenciava cada passo que dava.



Cada solução que busquei para atender a necessidade de um aluno ou professor dentro da minha experiência profissional no Laboratório de Gravura da UNICAMP ou ainda nas aulas que preparei nas experiências didáticas que tive, trouxeram elementos que se somaram aos demais que já carregava, num fluxo de permanente transformação. A artista Maria Bonomi (Meina - Itália, 1935) tem uma frase, em que fala sobre a gravura e sua capacidade de adaptação

à evolução tecnológica e aos novos rumos das Artes Visuais e na qual define a gravura como “[...]um canibal que ao deglutir seu inimigo, adquire suas qualidades”. Acredito que seja uma boa definição, e que me aproprio aqui não para falar da gravura, mas para entender como as experiências pelas quais passamos podem afetar e permanecer em um estado de latência que quando precisamos emergem para apontar caminhos e possibilidades.

O caminho continua, na esperança de que o não visto nunca se revele plenamente e que a busca possa continuar ainda por muitas outras séries de trabalhos, nos quais percebo o desafio de adequar a necessidade técnica ao desejo latente e vivo.







referências visuais



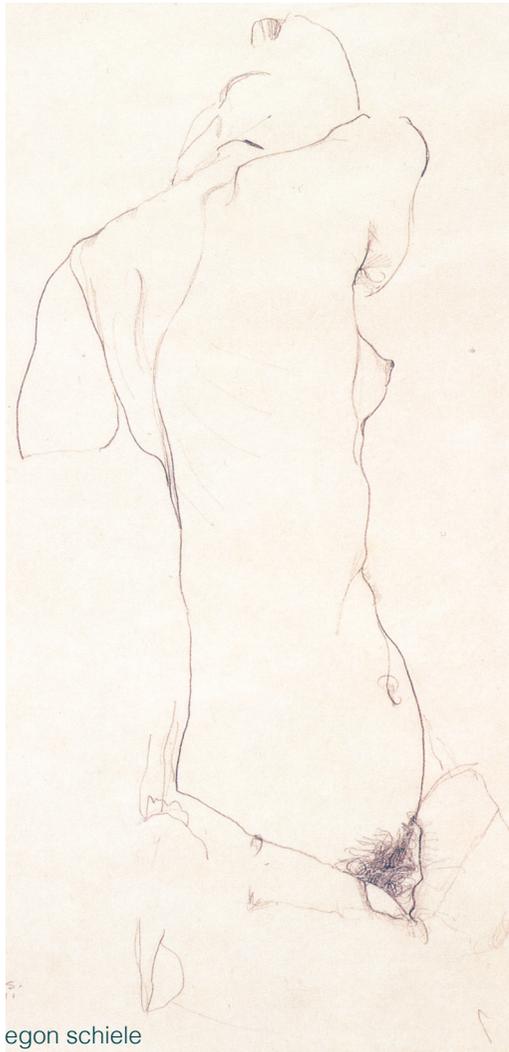
Apresento nas próximas páginas uma parte das obras que acompanham minhas pesquisas. Não se trata de uma compilação completa, nem cronológica, trata-se apenas de um conjunto de artistas, dentre tantos outros, que estabeleço relações de afinidade e que entendo que para esta pesquisa específica criaram um diálogo comigo das mais diferentes formas: por associações, pelo tema, pela técnica, por afinidade pessoal, etc.



angelo perillo



gustave klimt



egon schiele



auguste rodin



rembrandt van rijn



edward hopper



odilon redon



nori figueiredo



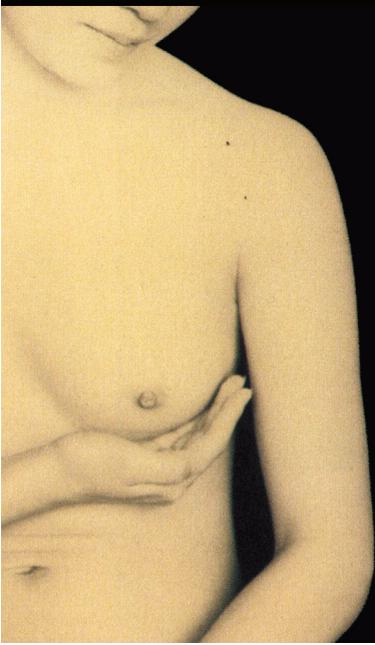
darel valença



araki nobuyoshi



hashigushi goyo



yamamoto masao



michael kenna





maki miyashita



bert stern





autor desconhecido



michelangelo



diego velásquez



paula éster



johannes vermeer



## referências bibliográficas

### livros

ALBANO, Ana Angélica. **Tuneu, Tarsila e outros mestres - o aprendizado da arte como um rito de iniciação**. São Paulo: Plexus Editora, 1998.

ARMSTRONG, Elizabeth. **Tyler Graphics: the extended image**. Nova Iorque: Abbeville, 1987.

BAILLY, Sandrine. **Japan: season by season**. Nova Iorque: Abrams, 2009.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Rio de Janeiro: Saga; São Paulo: FAU/USP AU. H. 515p. s.d.

BERGER, René. **Arte e comunicação**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1977.

---

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

---

BÍBLIA SAGRADA. Português. Tradução do Centro Bíblico de São Paulo. São Paulo: Editora Ave Maria, 2007.

---

Brites, Blanca e TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

---

BULEY-URIBE, Christina e LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette. **Auguste Rodin - drawings & watercolours**. Londres: Thames & Hudson, 2006.

---

BUTI, Marco e LETYCIA, Anna (org.). **Gravura em Metal**. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial, 2002.

---

CANTON, Katia. **Corpo, Identidade e Erotismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

---

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo : Martins, 2007.

**Arte contemporânea : uma introdução**. São Paulo : Martins, 2005.

**Frequentar os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins, 2008.

**Teorias da arte**. São Paulo : Martins, 2005.

---

CLARK, Kenneth. **El desnudo: um estúdio de la forma ideal**. Madrid : Alianza Editorial, 2006.

---

CLAYTON, Marie. **Marilyn Monroe: unseen archives**. Bath, UK: Parragon Books, 2009.

---

COSTA, Flávio Moreira da (org.). **As 100 melhores histórias eróticas da literatura universal**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

---

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

---

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

EICHENBERG, Fritz. **The Art of the Print: masterpieces, history, techniques**. New York, Harry N. Abrams, 1976.

---

EVANS, David. **Appropriation**. Londres: Whitechapel Gallery / the MIT Press, 2009.

---

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

---

FAGIOLI, Marco. **Shunga: L'art d'aimer au Japon**. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

---

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

---

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra**. São Paulo, Edusp, 1994.

---

FINGERMANN, Sergio. **Uma aprendizagem**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

---

GASCOINE, Bamber. **How to Identify Prints**. Londres, Thames & Hudson, 2004.

---

HANSON, Dian e KROLL, Eric. **The new erotic photography**. Los Angeles: Taschen, 2007.

---

IVINS Jr., W. M. **Imagén Impresa y Conocimiento: Análisis de la Imagen Prefotográfica**. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

---

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

---

KALLIR, Jane. **Egon Schiele - drawings & watercolours**. Londres: Thames & Hudson, 2003.

---

KAWABATA, Yasunari. **Beleza e tristeza**. São Paulo: Globo, 2008.

---

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

---

KOSSOVITCH, Leon, LAUDANNA, Mayra e RESENDE, Ricardo. **Gravura Brasileira**. São Paulo, Cosac & Naif / Itaú Cultural, 2000.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura - Vol.6: A figura humana**. São Paulo: Editora 34, 2004.

MAN, John. **A revolução de Gutenberg**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo : Perspectiva, 2009.  
**Fenomenologia da percepção**. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

METZGER, Rainer. **Gustav Klimt - drawings & watercolours**. Londres: Thames & Hudson, 2005.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. **Corpo: território do sagrado**. São Paulo, Edições Loyola, 2000.

MOSCHETA, Marcelo. **Marcelo moscheta**. São Paulo: BEI Comunicação, 2011.

NOVAES, Aduino (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; [Rio de Janeiro] : Funarte, 1990.

**O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OVÍDIO. **A Arte de Amar**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

**Metamorfoses**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PLATÃO. **O banquete**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental org. / Ed. 34, 2005.

**O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SALOMON, Ferdinando. **A Collector's Guide to Prints and Printmakers from Dürer to Picasso**. London, Thames and Hudson, 1972.

SCHAFFNER, Ingrid, SIMPSON, Bennett e LEIGHTON, Tanya. **The Big Nothing**. Pennsylvania: University of Pennsylvania / Institute of Contemporary Art, 2004.

SENNET, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro : Record, 2009.

STERN, Bert. **Marilyn Monroe: the complete last sitting**. Munique: Schirmer, 2006.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WALLACE, Marina, KEMP, Martin e BERNSTEIN, Joanne. **Seduced: art & sex from antiquity to now**. Londres: Merrell Publishers Limited / Barbican Art Gallery, 2007.

WYE, Deborah. **Thinking Print: Books to Billboards, 1980-95**. New York, MoMA/Harry N. Abrams, 1996.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

### catálogos

ALVES, Adilson Monteiro e OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de. **O desejo na academia: 1847-1916**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de SP, 1991.

BUTI, Marco. **Ir até aqui. São Paulo**. Cosac & Naif, 2006.

CHIARELLI, Tadeu (org.). **Erótica: os sentidos na arte**. São Paulo : Associação de amigos do CCBSP, 2005.

FARKAS, Solange Oliveira. **Joseph Beuys: a revolução somos nós: 2010-2011**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

JUDRIN, Claudie. **Rodin: aquarelas e desenhos eróticos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de SP / Bibliothèque de l'Image, 1996.

MUBARAC, Cláudio. **Objetos Frágeis: a gráfica de Claudio Mubarak**. São Paulo, Estação Pinacoteca, 2006.

**Idéias de Fabricação: pequeno atlas**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2008.

STERN, Bert. **Marilyn Monroe: o mito - a última sessão**. Rio de Janeiro: Sextante, 2007.

### revistas e jornais

BERNARDET, Jean-Claude. **O processo como obra**. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 de julho de 2003. Caderno Mais! p. 10.

LÍNGUA PORTUGUESA - Especial Sexo e Linguagem. São Paulo: Editora Segmento, Ano I - junho de 2006.

### filmes

**OS AMORES DE MARIA** (MARIA'S LOVERS). Nastassja Kinski, John Savage, Robert Mitchum, Keith Carradine. Produção: Menahem Golan, Yoran Globus e Rony Yacov. Direção: Andrei Konchalovsky. Roteiro: Gerard Brach, Andrei Konchalovsky, Paul Zindel e Marjorie David. EUA: MGM, 1984. DVD, NTSC, som, cor, 107 minutos. Legendado: Inglês, Português, Espanhol.

**A BELA INTRIGANTE** (LA BELLE NOISEUSSE). Michel Piccoli, Jane Birkin, Emmanuelle Béart. Produção: Martine Marignac e Maurice Tinchant. Direção: Jacques Rivette. Roteiro: Pascal Bonitzer, Christine Laurent e Jacques Rivette. França: Metropolis Film World Sales, 1991. DVD, NTSC, som, cor, 233 minutos.

**BELEZA ROUBADA** (STEALING BEAUTY). Liv Tyler, Carlo Cecchi, Sinéad Cusack, Joseph Fiennes, Rachel Weisz. Produção: Jeremy Thomas. Direção: Bernardo Bertolucci. Roteiro: Susan Minot. EUA: Fox Searchlight Pictures / UIP, 1996. DVD, NTSC, som, cor, 114 minutos. Legendado: Português.

**OS HOMENS PREFEREM AS LOIRAS** (GENTLEMEN PREFER BLONDES). Jane Russell, Marilyn Monroe, Charles Coburn, Elliott Reid. Produção: Sol C. Siegel. Direção: Howard Hawks. Roteiro: Charles Lederer. USA: Twentieth Century Fox, 1953. DVD, NTSC, som, cor, 91 minutos. Legendado: Inglês, Espanhol, Português.

**A MOÇA DO BRINCO DE PÉROLAS** (GIRL WITH A PEARL EARRING). Colin Firth, Scarlett Johansson, Tom Wilkinson. Produção: Andy Paterson e Anand Tucker. Direção: Peter Weber. Roteiro: Olivia Hetreed. Inglaterra: Lions Gate Films, 2003. DVD, NTSC, som, cor, 99 minutos. Legendado: Português e Inglês.

**O PECADO MORA AO LADO** (THE SEVEN YEAR ITCH) Marilyn Monroe, Tom Ewell. Produção: Charles K. Feldman. Direção: Billy Wilder. Roteiro: Billy Wilder e George Axelrod. EUA: Twentieth Century Fox, 1955. DVD, NTSC, som, cor, 104 minutos. Legendado: Inglês, Português e Espanhol.

**QUANTO MAIS QUENTE MELHOR** (SOME LIKE IT HOT). Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft, Pat O'Brien, Joe E. Brown. Produção: Billy Wilder. Roteiro: Billy Wilder e I. A. Diamond. Direção: Billy Wilder. EUA: Twentieth Century Fox, 1959. DVD, NTSC, som, P&B, 121 minutos.

**VERÃO DE 42** (SUMER OF '42). Jennifer O'Neill, Gary Grimes, Jerry Houser, Oliver Conant. Produção: Robert Mulligan e Richard A. Roth. Direção: Robert Mulligan. Roteiro: Herman Raucher. USA: Warner Bros. Pictures, 1971. DVD, NTSC, som, cor, 104 min. Legendado: Inglês, Português, Francês, Espanhol, Japonês, Chinês e Coreano.

### teses e dissertações

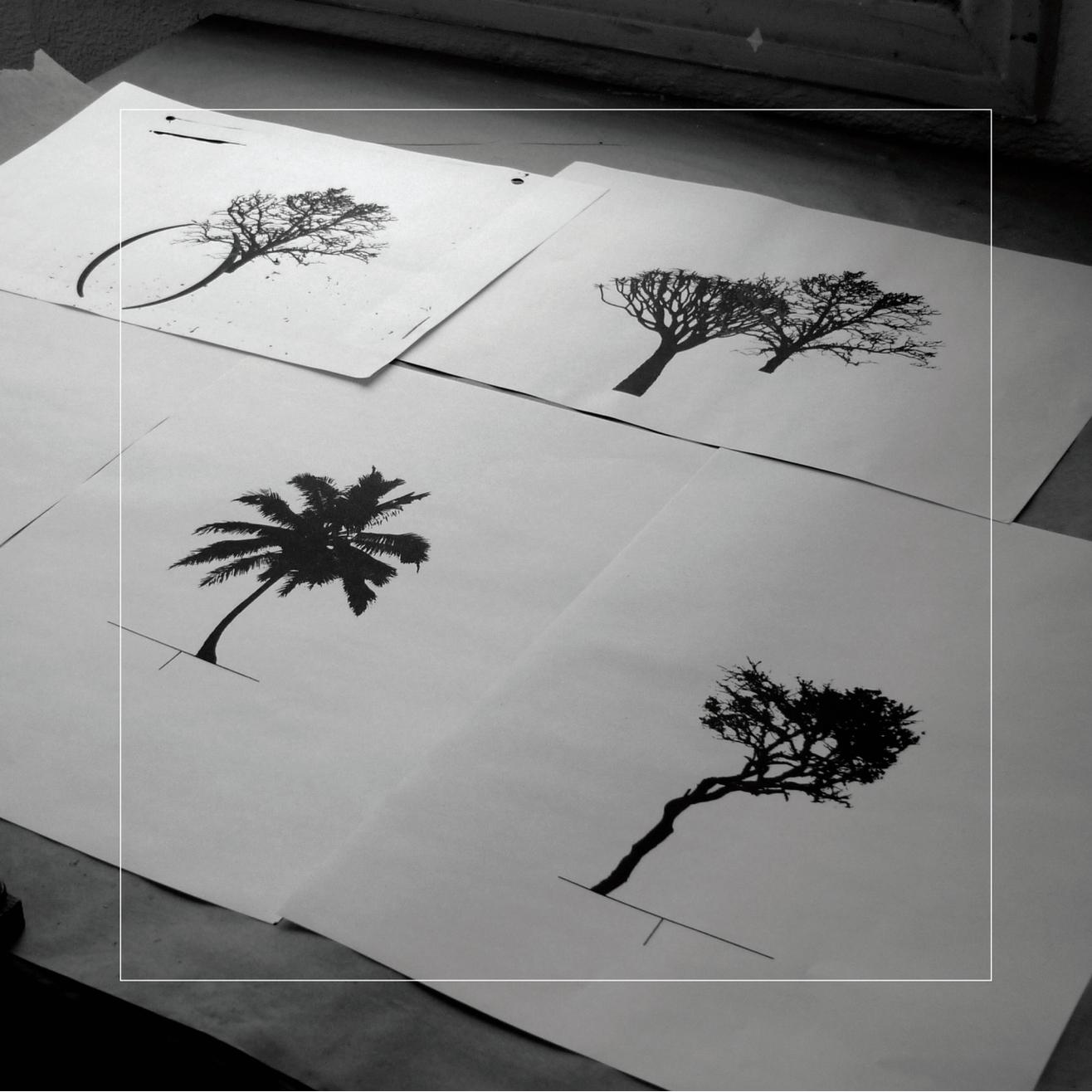
PREDEBON, Aristóteles Angheben. **Edição do Manuscrito das *Metamorfoses* de Ovídio traduzidas por Francisco José Freire**. São Paulo: USP, 2006. 850 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SAGGESE, Antonio Jose. **Imaginando a mulher: *pin-up*, da *chêrette* à *playmate***. São Paulo: USP, 2008. 425 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

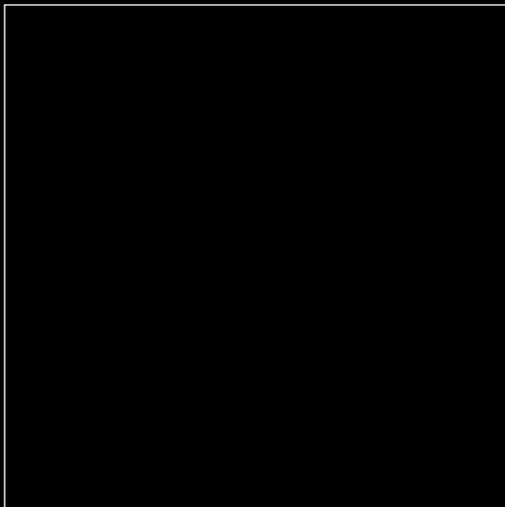
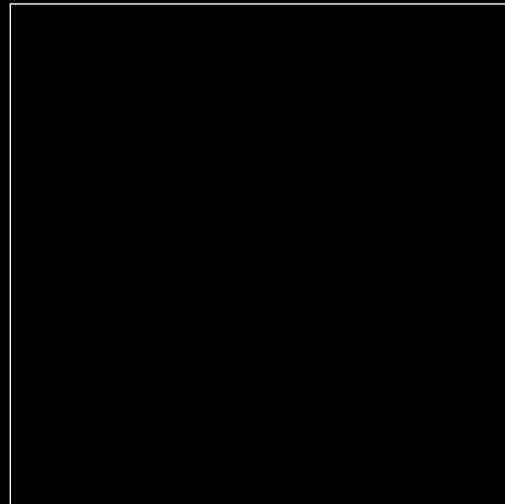
### sites

<http://www.michaelkenna.net>  
<http://www.yamamotomasao.jp>  
<http://www.robertlongo.com>





## ficha técnica das obras



### capa

*MARILYN XIV* (da série *FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO*), 2011 | impressão digital sobre papel, 19,5 x 40 cm

### abrindo gavetas

**P. 28** *ANOTAÇÃO (CADERNO DE DESENHO)*, 2003 | nanquim sobre papel, 20,5 x 14,5 cm | Col. do artista, Campinas

**P. 29** *ANOTAÇÃO (CADERNO DE DESENHO)*, 2003 | nanquim e aquarela sobre papel, 20,5 x 14,5 cm | Col. do artista, Campinas / *ANOTAÇÃO (CADERNO DE DESENHO)*, 2002 | conté sobre papel, 32 x 24,5 cm | Col. do artista, Campinas / *ANOTAÇÃO (CADERNO DE DESENHO)*, 2003 | estrato de noqueira sobre papel, 20,5 x 14,5 cm | Col. do artista, Campinas

**P. 31** *ANOTAÇÃO (CADERNO DE DESENHO)*, 2003 | nanquim e aquarela sobre papel, 20,5 x 14,5 cm | Col. do artista, Campinas

### um passo atrás

**P. 35** Angelo Perillo | *SEM TÍTULO*, 1947 | óleo sobre tela, 75 x 95,5 cm | Col. particular, Capivari

**desenhos invisíveis**

**P.41 SEM TÍTULO (DESENHO#01)**, 1998 | lápis sobre papel, 40 x 30 cm | Col. do artista, Campinas **P.43 SEM TÍTULO (DESENHO#02)**, 1998 | lápis sobre papel, 40 x 30 cm | Col. do artista, Campinas **P.44** Marcel Duchamp | *ETANT DONNÉS*, 1946-66 | instalação, 242.6 x 177.8 x 124.5 cm | Philadelphia Museum of Art, Filadélfia **P.45 SEM TÍTULO (DESENHO#03)**, 1998 | lápis sobre papel, 40 x 30 cm | Col. do artista, Campinas **P.46** Egon Schiele | *FEMALE NUDE*, 1910 | desenho sobre papel, 44,3 x 30,6 cm | Albertina, Viena **P.47 SEM TÍTULO (DESENHO#04)**, 1998 | lápis sobre papel, 40 x 30 cm | Col. do artista, Campinas **P.50 SEM TÍTULO**, 2001 | guache sobre papel, 15 x 10,5 cm | Col. do artista, Campinas / *SEM TÍTULO*, 2001 | guache sobre papel, 15 x 10,5 cm | Col. do artista, Campinas **P.51 SEM TÍTULO**, 2001 | nanquim sobre papel, 32,5 x 25 cm | Col. do artista, Campinas / *SEM TÍTULO*, 2001 | nanquim sobre papel, 32,5 x 25 cm | Col. do artista, Campinas / *SEM TÍTULO*, 2001 | nanquim sobre papel, 25 x 32,5 cm | Col. do artista, Campinas

**toda vez que olho para ela...**

**P.54 SEM TÍTULO** (da série *TODA VEZ QUE OLHO PARA ELA...*), 2002 | gravura em metal, 14 x 12,5 cm | Col. do artista, Campinas **P.55 SEM TÍTULO** (da série *TODA VEZ QUE OLHO PARA ELA...*), 2002 | gravura em metal, 14 x 12,5 cm | Col. do artista, Campinas **P.56 SEM TÍTULO** (da série *TODA VEZ QUE OLHO PARA ELA...*), 2002 | gravura em metal, 14 x 12,5 cm | Col. do artista, Campinas **P.59 SEM TÍTULO** (da série *TODA VEZ QUE OLHO PARA ELA...*), 2002 | gravura em metal, 14 x 12,5 cm | Col. do artista, Campinas / *SEM TÍTULO* (da série *TODA VEZ QUE OLHO PARA ELA...*), 2002 | gravura em metal, 14 x 12,5 cm | Col. do artista, Campinas

**eva**

**P.62 EVA**, 2006 | litografia, 107 x 17 cm | Col. do artista, Campinas **P.63** Albrecht Dürer | *ADÃO E EVA*, 1504 | gravura em metal, 25,1 x 20 cm | The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque **P.64 EVA**, 2006 | gravura em metal, 14,5 x 10,5 cm | Col. do artista, Campinas **P.65** Robert Longo | *SEM TÍTULO (MEN IN THE CITIES)*, 1981-7 | carvão, grafite e tinta sobre papel, 243,8 x 152,4 cm | Col. do artista, Nova Iorque / Robert Longo | *SEM TÍTULO (MEN IN THE CITIES)*, 1981 | carvão e grafite sobre papel, 243,8 x 152,4 cm | Col. Phoebe Chason, Nova Iorque / Robert Longo | *SEM TÍTULO (MEN IN THE CITIES)*, 1981 | carvão e grafite sobre papel, 243,8 x 152,4 cm | Col. Metro Pictures, Nova Iorque / Robert Longo | *SEM TÍTULO (MEN IN THE CITIES)*, 1981 | carvão, grafite e tinta sobre papel, 243,8 x 152,4 cm | Col. do artista, Nova Iorque **P.66 IT**, 2006 | gravura em metal, 20 x 20 cm | Col. do artista, Campinas **P.67 YONI**, 2006 | gravura em metal, 20 x 20 cm | Col.

do artista, Campinas **P. 68** *SHE*, 2006 | gravura em metal, 20 x 20 cm | Col. do artista, Campinas **P. 69** Araki Nobuyoshi | *SEM TÍTULO (EROTOS)*, 1993 | fotografia em gelatina de prata **P. 71** *EVA*, 2006 | gravura em metal, 20 x 20 cm | Col. do artista, Campinas

#### **visões de um corpo não visto**

**P. 74** Gian Lorenzo Bernini | *APOLO E DAFNE*, 1622-25 | mármore, 243 cm | Galeria Borghese, Itália **P. 75** *DAPHNE#02* (da série *VISÕES DE UM CORPO NÃO VISTO*), 2010 | serigrafia sobre papel, 100 x 50 cm | Col. do artista, Campinas / *DAPHNE#04* (da série *VISÕES DE UM CORPO NÃO VISTO*), 2010 | serigrafia sobre papel, 100 x 50 cm | Col. do artista, Campinas **P. 76** *EVA* (da série *VISÕES DE UM CORPO NÃO VISTO*), 2007 | transferência sobre papel, 100 x 50 cm | Col. do artista, Campinas **P. 79** *EUTERPE* (da série *VISÕES DE UM CORPO NÃO VISTO*), 2007 | serigrafia sobre papel, 100 x 50 cm | Col. do artista, Campinas **P. 80** Antoni Allegri da Corregio | *JUPITER E IO*, c. 1530 | óleo sobre tela, 163,5 x 70,5 cm | Kunsthistorisches Museum, Austria **P. 82** *IO* (da série *VISÕES DE UM CORPO NÃO VISTO*), 2010 | serigrafia sobre papel, 100 x 50 cm | Col. do artista, Campinas / *DAPHNE#08* (da série *VISÕES DE UM CORPO NÃO VISTO*), 2010 | serigrafia sobre papel, 100 x 50 cm | Col. do artista, Campinas **P. 83** *DAPHNE#10* (da série *VISÕES DE UM CORPO NÃO VISTO*), 2010 | serigrafia sobre papel, 100 x 50 cm | Col. do artista, Campinas / *DAPHNE#07* (da série *VISÕES DE UM CORPO NÃO VISTO*), 2010 | serigrafia sobre papel, 100 x 50 cm | Col. do artista, Campinas **P. 84** *DAPHNE* (da série *VISÕES DE UM CORPO NÃO VISTO*), 2007 | serigrafia sobre papel, 100 x 50 cm | Patrimônio Artístico da Prefeitura Municipal de Santo André

#### **fragmentos de um discurso amoroso**

**P. 89** Bert Stern | *MARILYN (THE LAST SITTING)*, 1962 | fotografia em gelatina de prata / *MARILYN IX* (da série *FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO*), 2010 | transferência sobre papel, 8 x 16,5 cm | Col. do artista, Campinas **P. 91** Bert Stern | *MARILYN (THE LAST SITTING)*, 1962 | fotografia em gelatina de prata **P. 92** frames do filme *OS AMORES DE MARIA*, 1984 **P. 93** *MARILYN I* (da série *FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO*), 2009 | transferência sobre papel, 84,5 x 76 cm | Col. do artista, Campinas **P. 94-5** *ANOTAÇÃO (CADERNO DE DESENHO)*, 2009 | impressão laser, lápis e caneta sobre papel, 25 x 38,5 cm | Col. do artista, Campinas **P. 96-7** *ANOTAÇÃO (CADERNO DE DESENHO)*, 2009 | impressão laser, lápis e caneta sobre papel, 25 x 38,5 cm | Col. do artista, Campinas **P. 98-9** *MARILYN II* (da série *FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO*), 2009 | transferência sobre papel, 33,5 x 152,5 cm | Col. do artista, Campinas **P. 102** *JENNIFER I* (da série *FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO*), 2010 | transferência sobre papel, 25 x 25 cm | Col. do artista, Campinas **P. 103** frames do filme *VERÃO DE 47*, 1971

**referências visuais**

**P.112** Angelo Perillo | *SEM TÍTULO*, 1947 | óleo sobre tela, 75 x 95,5 cm | Col. particular, Capivari **P. 113** Gustave Klimt | *CROUCHING SEATED NUDE FACING RIGHT*, 1845 | desenho sobre papel, 56,5 x 37,3 cm | Galerie Auktionenhaus Hassfurther, Viena **P. 114** Egon Schiele | *FEMALE SEMI-NUDE*, 1911 | desenho sobre papel, 44,8 x 32 cm | Werner Coninx-Stiftung, Zurique / Auguste Rodin | *WOMAN WITH HER GARMENT DRAWN BACK*, 1910 | desenho sobre papel, 31,7 x 21,7 cm | Musée Rodin **P. 115** Rembrandt van Rijn | *MENINA DORMINDO*, c. 1954 | desenho sobre papel | The British Museum, Londres **P. 116** Milo Manara | *SONHAR TALVEZ...*, 1980 | HQ, Martins Fontes, 1989 **P. 117** Edward Hopper | *EVENING WIND*, 1921 | gravura em metal, 17,5 x 21 cm | The British Museum / Odilon Redon | *THE QUEEN OF SHEBA II*, c. 1900 | desenho sobre papel, 23,5 x 27,9 cm | MoMA, Nova Iorque **P. 118** Nori Figueiredo | *SEM TÍTULO*, c. 1980 | maneira negra, 10 x 15 cm | Col. particular **P. 119** Darel Valença Lins | *SEM TÍTULO*, 1968 | gravura em metal, 34,5 x 30 cm | Col. particular, Campinas **P. 120** Araki Nobuyoshi | *SEM TÍTULO (EROTOS)*, 1993 | fotografia em gelatina de prata / Hashiguchi Goyo | woman after bath, 1920 | xilogravura **P. 121** Yamamoto Masao | *SEM TÍTULO (#1140)*, s.d. | fotografia em gelatina de prata / Michael Kenna | *WHITE COPSE*, 2004 | fotografia / Michael Kenna | *TREE PORTRAIT, STUDY 5*, 2005 | fotografia / Michael Kenna | *AFTERNOON LIGHT*, 2004 | fotografia / Michael Kenna | *HILLTOP TREES, STUDY 3*, 2004 | fotografia **P. 122** Maki Miyashita | *SEM TÍTULO (ROOMS AND UNDERWEAR)*, 1998 | fotografia **P. 123** Bert Stern | *MARILYN (THE LAST SITTING)*, 1962 | fotografia em gelatina de prata / Bert Stern | *MARILYN (THE LAST SITTING)*, 1962 | fotografia em gelatina de prata / Bert Stern | *MARILYN (THE LAST SITTING)*, 1962 | fotografia em gelatina de prata **P. 124** autor desconhecido | *CÓPIA DA FOLHA DO DAVID DE MICHELANGELO*, 1857 | gesso, 40 x 30 x 17 cm | Victoria and Albert Museum, Londres / Michelangelo Buonarroti | *DAVID*, 1504 | mármore de carrara, 517 cm | Galleria dell'Accademia, Florença **P. 125** Diego Velásquez | *THE TOILET OF VENUS (THE ROKEBY VENUS)*, 1647-51 | óleo sobre tela, 122,5 x 177 cm | The National Gallery, Londres **P. 126** Paula Éster | *NUVENS*, 2009 | monotipia sobre papel, 199 x 590 cm | Col. da artista, Campinas **P. 127** Johannes Vermeer | *MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA*, c. 1665 | óleo sobre tela, 44,5 x 39 cm | Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis

**créditos fotográficos**

**Danilo Perillo** todas as imagens, exceto: **Marcelo Moscheta** PP. 14-5 **Tácito** PP. 93, 98-9, 100-1, **124 Sites de museus, artistas e livros (citados nas referências bibliográficas - p. 128)** PP. 44, 46, 63, 65, 69, 74, 80, 89, 91, 113-122, 126, 127



