

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**Departamento de Artes Visuais**

**MAPEAMENTO CORPÓREO**

Andréa Evangelista Montenegro Barbosa

Orientadora: Profa. Dra. Maristela Salvatori  
Banca de Avaliação: Profa. Dra. Laura Castilhos  
Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha

**Porto Alegre 2008**

Andréa Evangelista Montenegro Barbosa

## **MAPEAMENTO CORPÓREO**

Projeto de graduação apresentado como registro parcial à obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais com ênfase em gravura, Curso de Graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Maristela Salvatori

**Porto Alegre 2008**

Ao chegar o fim de minha pesquisa, gostaria de agradecer às pessoas que contribuíram ao longo destes anos de busca. Agradeço a Professora Dra. Laura Castilhos pelas sugestões e interferências no meu trabalho artístico, além do ombro amigo. A Professora Dra. Nilza Haertel pela paixão que dedica ao seu trabalho. Aos colegas Denis Nicola e Glenda Soares, pelas inúmeras monitorias e dicas de referencial prático e teórico: meu muito obrigada. Também aos colegas Júlio Herbstrith pela ajuda com o trabalho final, e Mayana Redin por entender exatamente onde eu queria chegar. Ao meu pai e minhas irmãs um agradecimento especial, pois são meu impulso em tudo que faço e o que tenho de melhor. Aos queridos amigos, eu agradeço por estarem presentes em todos os momentos de minha caminhada, assim como nesta conquista. E por fim, agradeço a Professora Doutora Maristela Salvatori, por ter aceitado a tarefa de me orientar.

Este trabalho é dedicado a todas as pessoas que amam intensamente.  
Àquelas que se entregam, que não tem medo de amar e ser amado.  
Não tem medo de arriscar tudo e se dedicar de corpo e alma a uma  
relação.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	4
1. O PERCURSO.....	6
1.1. A FIGURA HUMANA EM SUA ESSÊNCIA.....	6
1.2. DAS MANCHAS NO DESENHO PARA AS MATRIZES DA GRAVURA.....	8
2. A REALIZAÇÃO DO PROJETO.....	15
2.1. A BUSCA POR NOVOS SUPORTES.....	15
2.2. ETAPAS DO TRABALHO.....	19
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	21
4. MONTAGEM.....	23
5. BIBLIOGRAFIA.....	25
5.1. LIVROS E CATÁLOGOS.....	25
5.2. FILME, MÚSICA E PERIÓDICO.....	26
5.3. SITES.....	27

## INTRODUÇÃO

*Mapeamento Corpóreo* é parte do resultado da pesquisa que desenvolvi no segundo semestre do ano de 2008, onde procuro relacionar sentimentos e corpos no espaço. A pesquisa parte da análise do ser humano, o ser humano que se expõe, que se entrega, se deixa levar pelos mais verdadeiros e complexos sentimentos.

As pessoas, atualmente, não conseguem (ou não querem) mais ter tempo para pensar no outro. Trabalham, trabalham e trabalham. Cada um vive em seu mundo à parte, preocupando-se apenas consigo mesmo. Correm muito para conseguir viver o dia-a-dia, mas vivem menos os relacionamentos em toda sua plenitude. “Não temos tempo, nem para nós mesmos!” – é o que muitos pensam.

Por não conseguir compreender até onde este tipo de pensamento pode me levar, sinto a necessidade de experimentar os sentimentos que um relacionamento pode me fazer sentir. Presente em todas as nações, países, idades, sexos, religiões e credo, o amor existe desde que o mundo é mundo. Há forma de amor entre pais e filhos, amigos, irmãos, homem e mulher. Ao meu ver, as pessoas estão se esquecendo de dar atenção para o amor, pois têm medo da vulnerabilidade que ele trás, medo de se expor ao ridículo, medo de sofrer frustrações. E não sofre quem não vive intensamente?

Observando as pessoas, suas reações diante de cada vitória, das frustrações, do que traz a felicidade, a forma de comunicar-se com gestos, olhares, e na própria fala, o amor está presente sem ao menos ser percebido. Cada um tem um jeito de sentir, de se portar, de discursar. Muitas vezes – mesmo estando inseridos na mesma cultura, região, espaço – o discurso de um não é compreendido pelo outro.

Como recebemos, racionalizamos e “processamos” uma ação, muitas vezes é totalmente diferente de como a pessoa que a fez gostaria que fosse percebida. Assim é nos relacionamentos, e no amor. Sentimos de formas

diferentes, mas o que sentimos denominamos da mesma forma: AMOR. Segundo Zygmunt Bauman<sup>1</sup>:

O amor é afim à transcendência; não é senão outro nome para o impulso criativo e como tal carregado de riscos, pois o fim de uma criação nunca é certo.<sup>2</sup>

Como pode ser igual e diferente ao mesmo tempo? Por que não conseguimos, por mais que tentemos fazer com que o outro entenda tudo o que se passa dentro da gente... Por que não conseguimos sentir exatamente o que o outro está sentindo? Um ama mais, o outro menos? Como saber? Como quantificar algo que não é mensurável? Como tentar separar algo que é indissolúvel, a ponto de não sabermos quando um começa e outro termina... uma fusão de dois, dois que se tornam um, um só sentimento.

---

<sup>1</sup> Sociólogo polonês.

<sup>2</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*, 2004, p. 21

## **1. O PERCURSO**

Cortinas de plástico manchadas, fragmentos das manchas sobre papel e pequenas serigrafias dispostas na parede. Manchas, corpos, sentimentos, a fusão de todos em um meio: a arte.

Para o projeto de graduação, são apresentadas algumas monotípias retiradas de uma matriz plástica, que faz parte do conjunto do trabalho, assim como pequenas serigrafias de uma das imagens utilizadas como ponto de partida do projeto. Este texto pontuará algumas características das técnicas utilizadas, estabelecendo relações entre o projeto plástico em desenvolvimento e os conceitos que o levaram a ser produzido; assim como uma breve retrospectiva do meu estudo para que o leitor consiga seguir os mesmos caminhos que trilhei, para que possa visualizar as mudanças no meu trabalho: quando e em que situação as manchas e a gravura passaram a ser parte principal e fundamental em meus projetos.

### **1.1. A FIGURA HUMANA EM SUA ESSÊNCIA**

A figura humana, seu corpo e alma, sempre foi meu principal tema nos trabalhos práticos. A relação do corpo com o espaço, como o corpo se porta diante de seus sentimentos, tudo me fascina. A riqueza de linhas, planos, textura, manchas do corpo permitem a exploração de inúmeras representações da forma; de um só corpo podem derivar imagens e temas diversos.

Nas disciplinas de Desenho da Figura Humana e Desenho da Anatomia da Figura Humana conseguia me realizar; ter os modelos à disposição, observar e desenhá-los em seus mínimos detalhes sempre me instigou a continuar minha



pesquisa no corpo humano. A Professora Icleia Cattani<sup>3</sup> faz uma observação, que considero pertinente, sobre a presença do corpo na obra de arte:

Quando a obra coloca o corpo em questão, qualquer corpo, ela nos interpela de modo específico. Trata-se de jogos espetaculares, nos quais nos vemos no corpo figurado ou sugerido; corpos que se transformam, que se desdobram em nossos corpos. Trata-se, ainda, de ambigüidades de sentidos, no vai e vem entre o EU e o outro, que estabelecem múltiplas e variáveis relações.<sup>4</sup>

Nesta etapa estava intimamente impressionada pelos trabalhos de Miguelangelo (figura 1), onde as figuras humanas têm seus corpos “esculpidos” pela tinta. Desenhava utilizando grafite e carvão para obter o esfumaçado, dando volume ao desenho (figura 2).



Figura 1- Miguelangelo Buonarroti, Detalhe *A Criação de Adão*, afresco, 1510. Capela sixtina, Roma.

---

<sup>3</sup> Professora Doutora da UFRGS.

<sup>4</sup> CATTANI, Icleia Borba (org). *Mestiçagens na Arte Contemporânea*, 2007, p. 30.



Figura 2- Desenho realizado na disciplina de Desenho da Anatomia Humana. Grafite sobre papel, 2006.

Com ajuda da professora Anico Herskovits<sup>5</sup> consegui “soltar” um pouco meu desenho; saí do grafite e do carvão e passei a trabalhar com nanquim e aguada, deixando o traço mais fluído (figura 3).



Figura 3- Desenho realizado na disciplina de Desenho da Anatomia Humana. Nanquim e aguada sobre papel, 2006.

À medida que estes trabalhos feitos com nanquim se desenvolviam, a figura perdia sua tridimensionalidade, passando a ser composta pela união das manchas nos tons cinza que obtinha através do nanquim misturado à água. Senti que meu desenho ficava mais rico, e me interessava mais quando escolhia uma parte do corpo do modelo e reproduzia estas minúcias.

---

<sup>5</sup> Artista plástica e professora.

A figura humana foi se desconstruindo, restando apenas manchas sobre o papel. Neste momento, percebi que estava conseguindo me desprender do referencial da figura representada de forma realista, meu trabalho possuía maior liberdade. Diria que, a partir destes desenhos comecei a me aproximar da forma mais aberta e mais abstrata.

## 1.2. DAS MANCHAS NO DESENHO PARA AS MATRIZES DA GRAVURA

Quando comecei a disciplina de Xilogravura, no segundo semestre do ano de 2006, ministrada pelo professor Hélio Fervenza<sup>6</sup>, escolhi trabalhar uma fotografia antiga minha, contendo um homem e uma mulher. A idéia era transformar aquela imagem em algo que continuasse tendo um sentido especial, mas que não ficasse explícito o que era realmente aquela imagem, que ficasse velado o seu real significado, como pontua Henri Van Lier:

[... a foto é a presença íntima de algo de uma pessoa, de um lugar, de um objeto. Ao mesmo tempo, dá a caução mais forte do uma-vez-nunca-mais. Data impiedosamente os seres que são para nós os mais vivos, mas fora de qualquer duração. Ela os coloca num espaço estritamente localizável, mas fora dos verdadeiros lugares. Cada um nela não passa de uma fração de instante e um corte de espaço que não podemos viver nem reviver. ]<sup>7</sup>

Para tanto manipulei a fotografia no programa gráfico Photoshop, obtendo o efeito que vinha trabalhando no desenho – a imagem transformada em manchas. Havia aprendido a usar as ferramentas deste programa na disciplina de Infografia I, ministrada pela professora Eny Maria Moraes Schuch<sup>8</sup>. Foi neste período que comecei a separar as imagens por zonas de calor, para obter uma separação da imagem, porém, de uma maneira que pudesse unir os corpos.

---

<sup>6</sup> Professor Doutor da UFRGS.

<sup>7</sup> LIER, Henri Van. *Philosophie de la Photographie*. Citado por DUBOIS In: *Ato fotográfico*, p.80.

<sup>8</sup> Professora Doutora da UFRGS.

Tendo como referência principal os trabalhos de Matisse (figura 4), onde a imagem é formada por recortes (figura 5), e por Andy Warhol (figura 6) com suas serigrafias onde as imagens são separadas pelo contraste de cores (figura 7), comecei a recortar a imagem para posteriormente unir estas camadas.



Figura 4- Henri Matisse, Nu Bleu IV, guache recortado, 1952.



Figura 5- Trabalho realizado para a disciplina Técnicas e Materiais de Pintura. Tela pintada e recortada colada sobre outra tela, 2006.



Figura 6- Andy Warhol, Marilyn, serigrafia, 1964.



Figura 7- Fotografia manipulada no Photoshop, 2006.

Uni os dois corpos num mesmo espaço, onde um entrava no outro. Não havia mais corpos e sim apenas manchas, nas quais não se sabia onde uma pessoa começava e a outra terminava. Assim como é nos relacionamentos: um vivendo para/com o outro.

A figura humana virou uma abstração, e os corpos se transformaram numa espécie de mapa - nos quais os países não têm uma divisão visível – assim como nas relações interpessoais, que diminuem a fronteira entre os seres humanos; porém, segundo Bauman, é uma “terra inexplorada e não mapeada”<sup>9</sup>. Viraram dois corpos num espaço só. Dois corpos em uma só vontade.

Descobri que para realizar aquela imagem (figura 7), subdividida em quatro tons, quatro áreas de calor, deveria utilizar ou a técnica da matriz perdida da xilogravura, ou fazer uma matriz para cada tonalidade. O professor explicou como seria trabalhar com a matriz perdida, onde não temos como voltar a uma etapa;

---

<sup>9</sup> BAUMAN. p.22

feita a impressão, a matriz continua a ser gravada até a próxima etapa. Ou seja, depois que retirasse a quantidade de provas estipuladas, deveria intervir novamente na matriz, obtendo outra imagem, irreversível à anterior.

Como não queria ter apenas uma vez aquele resultado final disponível – pois não conseguia aceitar a idéia de perder a imagem em cada período do trabalho visto que ele já era parte de mim – resolvi trabalhar com matrizes distintas, optando pela subdivisão da imagem. O trabalho era mais complexo que o imaginado, mais um ponto em comum com o tema retratado: os relacionamentos são muito mais complexos do que pensamos.

Encarei a jornada e segui em frente meu projeto. Enquanto meus colegas produziam quatro, cinco imagens, eu continuava na primeira matriz. Seriam três matrizes com as mesmas dimensões. O quarto tom seria completado pelo papel, suporte das xilogravuras. Mas nada me frustrava, pois cada lasca de madeira tirada me possibilitava uma nova imagem. As formas se abriam para mim, eu conseguia enxergar o resultado surgindo entre a madeira, a goiva e meus dedos.

À medida que este trabalho se desenvolvia, o referencial da fotografia foi sendo deixado de lado. As matrizes mudavam conforme sentia necessidade. A gravura possui esta característica, de ser mutável. Dependendo dos fatores climáticos, da maneira como a pessoa trabalha (força, movimentos, tempo que leva) a matriz, a gravura se modifica, absorvendo o que está entorno. A forma como a tinta é colocada, o tipo de papel e como ele é tratado, todos os resultados são incertos. É como se a gravura tivesse vida própria, e escrevesse seu próprio caminho, como bem pontuou Henri Matisse<sup>10</sup>:

O que é importante é a relação do objeto com o artista, com a sua personalidade, e o poder que ele detém de organizar as suas sensações e as suas emoções.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Artista plástico francês.

<sup>11</sup> MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*, 1972, p. 119.

Para fazer com que a imagem se encaixasse, seria necessário um berço<sup>12</sup>. Porém decidi que faria sem o berço, tentaria encaixar as imagens de forma livre. A minha intenção era ver como se comportariam as manchas dentro do papel (figura 8).



Figura 8- Fragmento de Xilogravura, realizada na disciplina Xilogravura I, 2006.

Brinquei com as posições das matrizes; encaixei na posição original; fui experimentando. Até que a imagem começou a remeter a idéia de mapas. As manchas que não se encaixavam, as que ficavam isoladas em parte do papel, a forma orgânica que as manchas tinham: mapas, continentes, mundo. Surgiu da figura humana a idéia de mapas. Mas não os mapas utilizados na cartografia que descrevem os fenômenos naturais e da humanidade, onde tudo tem seu lugar certo e definido. Mas o mapa do incerto, do inexplorado, aquele em que não sabemos distinguir o que é o que, o que estamos buscando, o que estamos tentando conhecer. O mapa de nosso imaginário.

Os trabalhos de Guillermo Kuitca<sup>13</sup> são realizados a partir de mapas (figura 9), e conforme ele:

El mapa es uno de los modos más fascinantes de representación espacial...Quizás un mapa, entre muchas otras

---

<sup>12</sup> Nome dado ao papel que demarca onde ficará a matriz para permitir a posição exata da impressão.

<sup>13</sup> Artista plástico argentino.

cosas, sea la ubicación de un elemento ínfimo en un contexto mayor, en algún punto, aquella figura pequeña entre paredes gigantes tenía algo que ver con el mapa. Pero también yo veía el mapa como lo opuesto a una herramienta de orientación. Para mí el mapa era la herramienta para perderme, no para encontrarme.<sup>14</sup>

O mapa é isso, uma representação espacial de algum lugar determinado, que será utilizado para que as pessoas possam se localizar. Mas quando utilizado de forma diversa terá outro sentido, neste caso de desorientação. Não está claro onde cada pessoa entra numa relação, quando e como as pessoas se distinguem, assim como seus desejos e vontades.



Figura 9 – Guillermo Kuitca, *Untitled*, 1991, técnica mista.

A paixão pela gravura aumentou, meus sentimentos e movimentos dialogavam diretamente com esta técnica. Essa experiência norteou meu caminho, foi a partir deste trabalho e das sensações que o mesmo me proporcionou que resolvi transferir meu curso de Licenciatura em Artes Visuais, para Bacharelado em Gravura. E desde então pesquiso novos suportes para retratar algo quase irretravável: o amor e suas faces. Seguindo o mesmo tema, e partindo das fotografias pessoais, cheguei ao presente projeto.

---

<sup>14</sup> KUITCA, Guillermo. DAS LIED DER ERDE.



## 2. A REALIZAÇÃO DO PROJETO

### 2.1. A BUSCA POR NOVOS SUPORTES

Ao iniciar este projeto, minha idéia era trabalhar com materiais que dialogassem com características que para mim são inerentes ao amor. Para tanto escolhi uma fotografia minha onde são retratados um homem e uma mulher, a mesma utilizada na disciplina de Gravura em Metal I (figura 10), ministrada por minha Orientadora, Maristela Salvatori<sup>15</sup>, na técnica de água-tinta. Gostei da solução encontrada com a figura, mas minha paixão era a xilogravura. Então parti dela para pensar sobre meu trabalho e o tema que nele é abordado.



Figura 10 – Gravura em metal, água tinta, realizada na disciplina de Gravura em Metal I 2008.

A imagem foi pensada em dimensões maiores e sobre tecido. Considerando as características da imagem, minha orientadora sugeriu que a técnica a ser adotada fosse serigrafia. Mas devido às dimensões do trabalho e o curto espaço de tempo para a produção do projeto, optei por fazer pintura, diretamente sobre o tecido transparente, que para mim representa a forma que devemos ser dentro do relacionamento.

---

<sup>15</sup> Professora Doutora da UFRGS.

Três cortinas de tecidos justapostas formariam uma unidade: a imagem completa, como acontece com as pessoas – suas experiências são agregadas pelo outro, preservando sua individualidade e ao mesmo tempo estabelecendo respeito e cumplicidade.

O primeiro passo foi fazer um recorte na fotografia original, estabelecendo o que seria exposto. Conforme Deleuze<sup>16</sup> sintetiza:

O enquadramento é a arte de escolher as partes de todos os tipos que entram num conjunto. Tal conjunto é um sistema fechado, relativa e artificialmente fechado. O sistema fechado determinado pelo quadro pode ser considerado em relação aos dados que ele comunica aos espectadores...<sup>17</sup>

Foi selecionada a parte onde os rostos se encontram. Depois de definido o que seria trabalhado, a cor da fotografia foi editada, tornando-se preta e branca – para tanto utilizei os recursos do programa gráfico Photoshop. Posteriormente, com outra ferramenta deste programa (posterização) escolhi quantos tons ficaria a imagem, e estes são selecionados a partir das áreas de luz e sombra da foto. Para acentuar a diferença dos tons de cinza modifiquei os níveis da saturação, brilho e contraste. Por fim obtive uma imagem abstrata, formada por manchas que vão do cinza claro ao preto, passando pelos meios tons (figura 11).



Figura 11 – Fotografia manipulada no Photoshop, 2008.

---

<sup>16</sup> Filósofo francês.

<sup>17</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – A imagem-movimento*, 1985, p. 30.

As dimensões das cortinas são de 1,40m X 1,85m. Somente o tom branco não seria necessário ser reproduzido, pois com a união das cortinas poderíamos completar a imagem com o branco da parede, visto que os tecidos seriam pendurados na vertical, paralelamente a uma parede. Para poder separar as camadas em suas devidas tonalidades foi utilizado um plástico transparente como base, e nele foram desenhados os contornos das manchas que formam a imagem.

Estes desenhos foram realizados à mão livre, com uma caneta propícia para plástico. Como a transposição do desenho foi realizada desta forma, a exatidão não pode ser atingida, o que não interferiu no resultado do trabalho, pois a forma e o tema necessitam de liberdade.

O plástico, já com as zonas estabelecidas, foi estendido em cima de uma mesa e o tecido fixado nele com fitas adesivas. O tecido escolhido foi o voal, que permite a visualização do disposto sob ele, facilitando a execução da transposição da forma. Com o auxílio de uma esponja e uma escova dental, pinteí no tecido as manchas da camada que contém o tom cinza médio. A tinta utilizada foi tinta para tecido na cor preta, dissolvida com clareador específico para este material.

À medida que pintava o tecido, o mesmo sofria pequenas movimentações, apesar de estar fixo no plástico. A tinta era absorvida de forma distinta, conforme as condições climáticas do dia, e também pela quantidade de clareador adicionado. Completada a primeira etapa, era necessária a retirada do tecido de cima do plástico para o mesmo secar (figura 12). Como o tecido ficou bastante tempo aderido ao plástico, ao retirá-lo verifiquei que parte da tinta havia transpassado o tecido e havia ficado depositada no plástico.



Figura 12 – Primeira cortina de tecido manipulada, do tom cinza médio.

Este excesso de tinta no plástico formou manchas que eu nunca havia visto ou conseguido com as técnicas utilizadas. A professora Nilza Haertel<sup>18</sup>, que acompanhou todo o processo do trabalho, me alertou quanto a estas manchas formadas, que se pareciam com o efeito que a litografia forma. Fiquei maravilhada com o resultado, principalmente porque estava frustrada, já que não utilizaria a técnica de gravura apesar de estar me formando em Bacharel em Gravura. Segundo o professor Paulo Gomes<sup>19</sup>:

O olhar fascinado é o olhar que não vê. Não vê as coisas como elas se apresentam, mas como que encobertas por uma camada de subterfúgios, de encantamentos. O olhar do artista não é o olhar comum dos que passam e vêem a paisagem, e sim o olhar dominado por uma pulsão de descobrir coisas que não são visíveis aos olhos incautos ou desavisados ou ainda desatentos. O que leva um artista a direcionar sua atenção para uma paisagem ou objeto ou pessoa é um olhar encantado por uma necessidade incontrolável.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Professora Doutora da UFRGS.

<sup>19</sup> Professor Doutor pela UFRGS.

<sup>20</sup> GOMES, Paulo. In: *Mestiçagens da Arte Contemporânea*, 2007, p. 267.

Foi assim que me senti após verificar como ficou o plástico. Neste instante de fascínio percebi que o trabalho já não era mais o tecido, e sim o plástico. Por causa das pequenas movimentações do tecido, de sua textura e das diferentes densidades da tinta utilizada que surgiram as manchas. Sem eu pensar ou forçar, este resultado surgiu espontaneamente.

Como citado anteriormente, o trabalho demonstrou que tem vida própria; comunicou-se comigo, e tomou a forma desejada. Estas formas foram colhidas do plástico enquanto a tinta ainda estava molhada, resultando monotipias de diferentes formatos e em diferentes papéis. Após esta tiragem, o que restou no plástico (figura 13) era ainda mais interessante do que o resultado impresso no tecido.

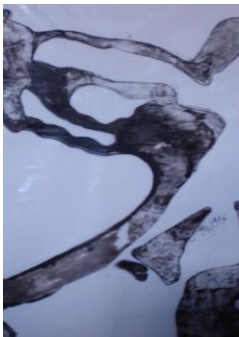


Figura 13 – Primeira camada de plástico, após a retirada do tecido manipulado.

O trabalho foi se modificando, assim como minha idéia inicial. Foi tomando corpo, e fez-se maior do que inicialmente pensado. O registro transformou-se no próprio trabalho. O efeito dos corpos que viraram manchas foi superado pelo acaso, enquanto o trabalho estava sendo executado. No atual suporte as manchas são mais ricas, com texturas variadas e formas que possuem semelhanças com vistas aéreas de continentes.

## 2.2. ETAPAS DO TRABALHO

Os movimentos nas etapas de preparo da imagem são de idas e vindas. Primeiro ela é separada para posteriormente ser unida. Nas técnicas de xilogravura, na gravura em metal e na serigrafia é necessário separar a imagem na quantidade de tons que se necessita, para que ao sobrepô-las se consiga a união das cores, e ao cabo a imagem final.

É como montar um quebra-cabeça, cada lâmina possui uma parte dos corpos, e juntando todas teremos os dois corpos. Fusão e separação, dois em um, ou estamos falando de um? Cada espectador, conforme seu imaginário, sente e pensa de forma diferente. Busco que pense sobre as relações e suas fronteiras.

As cortinas, agora de plástico, serão dispostas na vertical com uma distância entre cada uma, capaz de proporcionar ao espectador uma imersão no trabalho, para fazer com que ele se sinta à vontade para entrar neste universo. Não há uma figuração explícita no trabalho, e dependendo da posição em que se encontra o espectador as manchas tornam-se sutis.

Há um mistura de técnicas para chegar a esse resultado final: da fotografia passo para manipulação digital, depois para o desenho, para a pintura até chegar na gravura. Este hibridismo de suportes e os momentos que cada um atua no trabalho são tão importantes quanto o trabalho em si. Todo o processo do fazer, pensar e solucionar a imagem, perceber quando mudar o trabalho, escutar o que ele diz, tudo faz com que o projeto cresça. A relação da produção e seu tema, como fazer com que os dois andem juntos. Alfredo Bosi<sup>21</sup> escreve sobre esta problemática no livro *O Olhar*:

Quem trabalha com as mãos e ao mesmo tempo reflete sobre sua obra, do primeiro gesto à última demão, aprende que está lutando com forças em tensão, desafiando resistências no trato com a matéria.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Crítico e historiador de literatura brasileira.

<sup>22</sup> BOSI, Alfredo. In: *O Olhar*, 1988.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começar o trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais não foi uma tarefa simples, porém saber o momento de pará-lo tornou-se a etapa mais difícil. Elaborar um texto, fazendo, de certa forma, uma retrospectiva da produção artística desenvolvida durante os anos de faculdade, e perceber quais foram e são as influências vividas, permitiu-me entrar em um universo que ainda não havia explorado.

A pesquisa dos materiais a serem utilizados, como trabalhá-los em sua maior potencialidade, como apresentá-los no lugar onde será exposto, como o público reagirá observando a obra. Foram muitos receios vividos nestes últimos meses. O projeto de graduação “desestrutura” todas as bases que temos, faz com que pensemos e repensemos qual o papel do artista e da arte na sociedade.

Os questionamentos não cessam por aí. Ao escrever este trabalho cheguei a conclusões que ainda não estavam explícitas para mim. A forma que os materiais reagem em cada ambiente e suporte, respeitar o momento de parar. Assim como a experiência de buscar artistas e autores que possam dialogar com o trabalho. Tarefa complexa e inesgotável.

Ao iniciar este projeto de graduação, a proposta era uma, e conforme a execução foi acontecendo, foi mudando assim como minha vida e todo o entorno. O suporte mudou a minha visão do trabalho, os artistas que tinha afinidade, os teóricos. O fazer está intimamente ligado com a subjetividade e com os sentimentos de seu feitor.

Algumas regras criadas para a construção deste trabalho, foram ao longo do projeto sendo modificadas, a partir de sugestões da orientadora do projeto, dos membros da banca e de colegas que tiveram certa proximidade com o desenvolvimento da minha produção, e que puderam contribuir através de seus apontamentos. Uma destas mudanças ocorreu na utilização do material para a concepção da imagem, que de início seria em um material leve e frágil. Mas à medida que foram sendo pintados os tecidos as manchas tornaram-se mais ricas

no suporte-base, que é mais pesado e forte. Esta mudança deixou o trabalho mais livre. Foram acrescentadas também partes do processo de feitura do trabalho, como serigrafias com a imagem retratada, e as monotipias das manchas.

Concluo este trabalho com a certeza de que é apenas o começo de uma etapa de experimentação, onde saí instigada a pesquisar novas formas, outros suportes, conhecer artistas e teóricos, e continuar a busca da representação do tema que tenho explorado.



#### 4. MONTAGEM

A disposição do trabalho *Mapeamento Corpóreo* na Pinacoteca Santo Ângelo, no Instituto de Artes, foi pensada para que o espectador visualizasse as três etapas do processo de criação: as cortinas de plástico, as monotípias retiradas destes, e as serigrafias da imagem, mas sem que uma interferisse na outra.

Para tanto, foi feita a distribuição das partes em paredes opostas, formando um “L”. As serigrafias (figura 14) ficaram na parede que tem maior comprimento, para que as lâminas plásticas pudessem ficar entre as serigrafias e as monotípias, que foram colocadas na parede oposta. Assim as monotípias (figura 15) ficaram dispostas perpendicularmente às serigrafias.

Como as lâminas de plástico (figura 16) devem ser vistas como cortinas, e as pessoas possam transitar entre elas, as mesmas foram colocadas a uma distância da parede – mas paralela a ela – e ao lado das serigrafias.



Figura 14 – Mapeamento Corpóreo, parte I – serigrafia sobre papel e tecido, tamanhos diversos.



Figura 15 – Mapeamento Corpóreo, parte II – monotípias sobre papel, tamanhos diversos.



Figura 16 – Mapeamento Corpóreo, parte III – lâminas de plástico, 1,40 x 2,00 m.

Pode-se assim fazer um panorama de todo o conjunto da pesquisa, e ao mesmo tempo cada etapa funcionar como um trabalho único (figura 17).



Figura 17 – Mapeamento Corpóreo.

## 5. BIBLIOGRAFIA

### 5.1. LIVROS E CATÁLOGOS:

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007. 343 p.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. 190 p.

CATTANI, Icleia Borsa (Org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. 266 p.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Ed. Papirus, 1998. 362 p. : il.

FAJARDO, Elias. **Oficinas : gravura**. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 1999.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo – Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999. 197 p. : il.

GOMBRICH, E.H.. **Arte e ilusão : um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 383 p. : il.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. Povia de Varzim: Ulisseia, 1972. 367 p.

NOVAES, Adauto (Org.). **O Desejo**. São Paulo: Cia das Letras, 1990. 503 p. : il.

O'HARA, Frank. **Jackson Pollock**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960. 129p.

OSTERWOLD, Tilman. **Pop art**. Koln: Benedikt Taschen, 1994. 239 p. : il.

RUZICKA, Joseph. **Landfall Press: 25 years of Printmaking**. Milwawlee Art Museum, 1996.

**A vanguarda no Uruguay : Barradas e Torres-Garcia.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996. 120 p. : il

**Gravura : arte brasileira do século XX.** São Paulo: Itau Cultural, 2000.

**Guillermo Kuitca : das lied von der erde.** Zurich: Daros-Latinamerica, 2006.

## **5.2. FILME, MÚSICA E PERIÓDICO:**

Música: Fusion – de Jorge Drexler, <http://letras.terra.com.br/jorge-drexler/209746/> - 01/08/2008 9:07

Filme: Eu, vocês e todos nós – de Miranda July, ano 2005.

Jornal do Margs, junho 2003 nº 89. pág. 2. Texto “Entre o olhar e a iluminação”.

## **5.3. SITES:**

<http://www.comartevirtual.com.br/rr-depoi.htm> – 16/08/2008 10:12

[http://www.pensador.info/autor/MILAN\\_KUNDERA/](http://www.pensador.info/autor/MILAN_KUNDERA/) – 16/09/2008 15:54

<http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=790787&tit=Do-que-Miranda-July-esta-falando> – 16/08/2008 19:23

<http://www.mawacomw.com/2007/04/26/miranda-july/> – 16/08/2008 19:52

<http://www.studium.iar.unicamp.br/22/05.html> – 16/08/2008 22:31

<http://www.artesdoisPontos.com/viu.php?tb=viu&id=9> – 17/08/2008 15:19

<http://blogdofavre.ig.com.br/tag/sophie-calle/> – 17/08/2008 16:59

<http://www.radiofacu.com/index.php?tag=sophie-calle> – 21/08/2008 18:42

<http://www.historiadaarte.com.br/popart.html> - 06/11/2008 00:40