



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA / DEP. BAB

RITO DE PASSAGEM:

O ritual como processo artístico

Paula Isabelle Teixeira de Souza

DRE:115040082

Orientadora M^a. Mirela Luz do Amarante

Rio de Janeiro

2020

CIP - Catalogação na Publicação

S729r Souza, Paula Isabelle Teixeira de
Rito de passagem: o ritual como processo
artístico / Paula Isabelle Teixeira de Souza. -- Rio
de Janeiro, 2020.
90 f.

Orientadora: Mirela Luz do Amarante.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em Pintura, 2020.

1. Arte Contemporânea. 2. Pintura. 3. Ritual. 4.
Rito de passagem. 5. Morte. I. Amarante, Mirela Luz
do, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA / DEP. BAB

RITO DE PASSAGEM:

O ritual como processo artístico

Paula Isabelle Teixeira de Souza - DRE:115040082

Orientadora M^a. Mirela Luz do Amarante

1º semestre, 2020;

O estudante supracitado está ciente de que o Trabalho de Conclusão de Curso será publicado na Base Minerva/Sistema Phanteon da UFRJ e poderá ser integralmente publicado no site do Curso de Pintura da EBA - UFRJ. Compromete-se com a possível reformulação de seu material de apresentação, conforme orientações da banca no prazo de 30 dias, visando sua posterior publicação online. Compromete-se também a enviar resumo e no mínimo três imagens dos trabalhos realizados para seu orientador, a fim de serem divulgados online no site do Curso de Pintura da UFRJ. O cumprimento desses requisitos é necessário para o lançamento da nota do estudante.

Aprovado em: 23 de outubro de 2020

Prof.^a M^a. Mirela Luz do Amarante – Orientadora

Prof. Dr. Julio Ferreira Sekiguchi

Prof. Dr. Pedro Meyer Barreto

AGRADECIMENTOS

Sou grata a minha família, pelo carinho, afeto, amor e, principalmente, incentivo às artes e aos estudos que sempre me levaram além e sem os quais não estaria aqui.

Aos meus amigos que me mostram formas de resistir e que me apoiaram nessa pesquisa, ouvindo, opinando e me dando suporte. Deixo então, um beijo para a Ana Catharina, Agnes Antonello, Isabella Rosa, Yago Lima, Rayssa Ruiz e Mariana Depoli que fazem do mundo um lugar melhor e iluminam meu cotidiano.

Gostaria de deixar um agradecimento especial para minha orientadora Mirela Luz, professora amorosa e pessoa inspiradora, com um coração solidário, que dentre tantas coisas, me mostrou a importância de ouvir, compartilhar e se doar pelo outro. Sendo sua monitora durante a faculdade, fui movida por sua presença e dedicação ao trabalho. Obrigada pela paciência e afeto durante a orientação desta pesquisa e por me ensinar a olhar criticamente o fazer artístico, refletindo sobre quem sou e o que me move.

Aos professores Pedro Meyer e Julio Sekiguchi, que conduzem o projeto Acervo de artista, gostaria de agradecer pelas trocas, debates e visitas. Também sou grata por terem aceitado estar comigo nesse momento final da graduação, ouvindo minha fala e analisando meu percurso formativo.

RESUMO

Partindo da pintura, o presente trabalho busca investigar a dimensão do ritual, através, sobretudo, do procedimento da repetição (de gestos e ações) que integra o sistema dos ritos. Portanto, a partir da associação de meu fazer artístico à ação cerimonialista, de preparação do corpo para sua transformação, ao longo dessa pesquisa demonstro e descrevo a construção ritualística de minhas obras, bem como sua relação com outros artistas. Para isso, me aproprio dos conceitos defendidos pelo etnólogo Arnold Van Gennep acerca da constituição do ritual, a saber: fase preliminar (separação), liminar (margem) e pós liminar (agregação) e conduzo meu processo criativo lidando com as questões que permeiam a fragmentação do eu, sua identidade e seu corpo, a aniquilação da imagem, a morte e a ressurreição. Aos poucos, através da minha ação, que produz um rito de passagem, trago à tona um corpo informe, cuja presença incide no tempo e no espaço real, da vida e que vai me levar para além da minha zona de conforto.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea, Pintura, Ritual, Rito de passagem, Repetição, Morte.

SUMÁRIO

ZONA DE INICIAÇÃO	09
1. ANTES DE CRUZAR A FRONTEIRA.....	11
2. CRUZANDO A PORTA DE ENTRADA.....	12
O TERRITÓRIO DESCONHECIDO	14
3. INTRODUÇÃO (OU O QUE SE VÊ DO OUTRO LADO)	15
CAPÍTULO I - RITOS PRELIMINARES: Da separação entre mundos	18
4. O PRINCÍPIO DO RITUAL OU A DILACERAÇÃO DA CARNE	19
5. RITOS PRELIMINARES – PROCESSO DE CRIAÇÃO E MATERIAIS	21
5.1. O AUTORRETRATO	22
5.2. A FRAGMENTAÇÃO	24
5.3. A VIOLÊNCIA	27
5.4. A TRAMA DO CORPO	28
5.5. O RASGO / O CORTE	29
5.6. A DOBRA / O VINCO	31
5.7. O ACASO	36
5.8. A REPETIÇÃO.....	37
CAPÍTULO II - NO TERRITÓRIO DA MORTE	41
6. O CONHECIMENTO DA MORTE.....	42
7. O LUTO	43
8. DA DIMENSÃO RITUALÍSTICA DA MORTE	46
9. A SUPERAÇÃO DA MORTE ATRAVÉS DAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS. 47	
9.1. ANNA MARIA MAIOLINO E A REPETIÇÃO.....	48
9.2. IOLE DE FREITAS E O CORPO NO ESPAÇO	50
9.3. ROSANA PAULINO E A METAMORFOSE	52

CAPÍTULO III - RITO DE PASSAGEM: Os ritos liminares do novo mundo.....	54
10. RITO DE PASSAGEM – O LIMIAR	55
11. RITO DE PASSAGEM – PROCESSO CRIATIVO	58
11.1. A PRESENÇA MATÉRICA	60
11.2. A VIOLÊNCIA	62
11.3. A TRAMA DO CORPO	63
11.4. O RASGO / O CORTE	64
11.5. A DOBRA / O VINCO	65
11.6. A PURIFICAÇÃO	67
11.7. O ACASO	69
11.8. A REPETIÇÃO	70
CAPÍTULO IV - A CONSUMAÇÃO DA PASSAGEM: Os ritos pós-liminares.....	72
12. AGREGAÇÃO – EXPOSIÇÃO RITO DE PASSAGEM	73
13. DESDOBRAMENTOS	77
13.1. VÍDEO	77
13.2. OUTROS FORMATOS	78
CAPÍTULO V – DOS COMEÇOS.....	79
14. PARA ONDE O RITUAL ME LEVA	80
CONCLUSÃO	84
ZONA DE SAÍDA.....	86
BIBLIOGRAFIA.....	88
ANEXO A.....	91

*e o processo escapa porque
ao falar dele
já não estou nele estou do outro lado*

Blind Light [trecho]. Marília Garcia (2016, p.32)

ZONA DE INICIAÇÃO

Como uma passagem que divide dois mundos, o meu que escrevo e o do leitor, essa dissertação se dá como limiar; zona neutra e intermediária entre duas realidades distintas. Uma espécie de porta, essa “figura da abertura – mas da abertura condicional, ameaçada ou ameaçadora, capaz de tudo dar ou tudo tomar de volta.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.234). Tal fenda, comandada por leis misteriosas, caso aberta, convida a outra vivência, ou da mesma maneira como o etnólogo Arnold Van Gennep (1873-1957) explica:

A porta é o limite entre o mundo estrangeiro e o mundo doméstico, quando se trata de uma habitação comum, entre o mundo profano e o mundo sagrado, no caso de um templo. Assim, “atravessar a soleira” significa ingressar em um mundo novo. (GENNEP, 1997, p.37)

Portanto, é aqui que os limites se esvaem. No entanto, antes de adentrar em um território desconhecido é necessário um período de margem: realizar uma série de ações, como a da troca, por exemplo, para que seja possível cruzar a fronteira em segurança.

- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .

Por isso, proponho:

- .
- .

- Se eu dou minhas palavras peço, em permuta, seu tempo, sua atenção. Só prossiga se assim o permitir.

- .
- .
- .
- .
- .

1. ANTES DE CRUZAR A FRONTEIRA

Inspire fundo

.

Segure o ar e conte até 3

.

.

Expire

.

.

Inspire fundo

.

.

Segure o ar e conte até 3

.

.

Expire

.

.

Agora avance....

2. CRUZANDO A PORTA DE ENTRADA

Encaminhando-se para a entrada nesta dissertação, há um movimento de agregação de um estrangeiro, ou seja, o transporte do leitor a um outro mundo. E seguindo a estrutura comum dos procedimentos ritualísticos, é necessário parar, esperar e realizar uma troca, para só assim adentrar o texto. Apenas através dessa ação é que se é possível desvendar as palavras, bem como o conteúdo e pertencer a esse momento.

quer se trate de coletividades, quer de indivíduos, o mecanismo [dos ritos de passagem] é sempre o mesmo, a saber, parada, espera, passagem, entrada, agregação. Nos detalhes os ritos podem consistir em um contato propriamente dito (bofetada, aperto de mãos, etc.), em troca de presentes alimentares, preciosos, etc. (...) (GENNEP, 1997, p.43)

Realizo tal procedimento não apenas porque parte do meu processo artístico converge para o estudo ritualístico, mas também porque gostaria que a escrita e a própria leitura do texto que permeia minha produção se desse enquanto experimento aberto, fluído. Da mesma maneira como a pesquisa artística pode ser.

Por vezes ensaiei maneiras de conduzir minhas palavras, escrevi, reescrevi, mas não vi outro modo de apresentar o meu percurso se não com uma aproximação inicial entre pólos diferentes, através de um ritual e permuta. Afinal, “essas trocas têm eficácia direta, possuem ação coercitiva. Aceitar um presente de alguém [ou no caso desta dissertação, fazer uma troca] significa ligar-se a tal pessoa” (GENNEP, 1997, p.44).

Para tentar empreender uma conexão com quem lê, fez-se necessário essa pequena ritualização (secular). Só assim é que intenciono apresentar meus procedimentos artísticos e realizar a transição da inconsciência do leitor para consciência e entrada no território da minha prática artística.

-
-
-

-
-
-

Agora que estamos unidos por uma espécie de fio invisível,

-

Chegou o momento,

-
-
-
-
-
-
-
-

Entre completamente.

-
-
-

O TERRITÓRIO DESCONHECIDO

3. INTRODUÇÃO (OU O QUE SE VÊ DO OUTRO LADO)

*Tu tens um medo:
Acabar.
Não vês que acabas todo o dia.
Que morres no amor.
Na tristeza.
Na dúvida.
No desejo.
Que te renovas todo o dia.
No amor.
Na tristeza.
Na dúvida.
No desejo.
Que és sempre outro.
Que és sempre o mesmo.
Que morrerás por idades imensas.
Até não teres medo de morrer.
E então serás eterno.*

Cântico VI, Cecília Meireles¹

A primeira vez que li o cântico número VI de Cecília Meireles, escolhido não por acaso como epígrafe para a presente pesquisa, não pude deixar de refletir sobre a fragilidade da vida, como ela está, quase que por um fio, ligada com o seu oposto: a morte.

Foi pensando, mas ainda de modo inconsciente e vacilante, nessa espécie de círculo entre a vida e a morte que me deparei com o sujeito. Interessei-me pelas questões que o envolvem, bem como pelo receptáculo matérico que o contém: o corpo. E ao olhar com maior afinco para o indivíduo, observava a crise de sua unidade, seu lugar instável, transpassado pelo corte, a fragmentação, os fluxos. Nesse percurso acreditava que meu objeto artístico era, sobretudo, a impossibilidade da apreensão do ser em sua totalidade, seu dilaceramento.

Assim construía minha pesquisa, através da representação naturalista do meu corpo; materializada na forma de autorretratos. No entanto, pensando na instabilidade,

¹ In: MEIRELES, Cecília. *Cânticos*. 4ª edição. São Paulo: Global, 2015. p.28-29.

esses foram sendo progressivamente deformados, mutilados, pela ação repetitiva do corte, da dobra e da fragmentação da matéria em que eram representados.

Aos poucos aquela imagem representacional, narrativa, desaparecia e começava a dar lugar a um novo problema: Onde está o corpo? O que surge em seu lugar? Diante da desestabilização das certezas, entrei em um processo de bloqueio, um impedimento na minha produção. Não conseguia mais seguir com os procedimentos anteriores, pois, a representação naturalista perdera o sentido.

Entre em uma espécie de luto, doloroso processo em que foi necessário admitir o fim de uma metodologia artística para dar lugar a outra. Era preciso renascer, engendrar uma metamorfose através de uma transferência entre corpos; o que, mais tarde, culminaria para o surgimento de uma obra com uma fisicalidade informe que tende ao espaço real, ao espaço da vida.

Ao realizar um movimento dual entre a aniquilação - da imagem representacional - e a ascensão - do corpo da obra, morte e vida se encontram. Nesse sentido, compreendi que meu caminho não era apenas o do corpo ou o do indivíduo como eu imaginava no princípio, mas sim o da morte, da vida, ou ainda, o do registro de ações, do processo, da repetição, do fazer artístico e sua circularidade.

Portanto, experimento a todo instante a geração, degeneração e regeneração, que, como o autor e mitólogo Mircea Eliade² aponta, são movimentos contínuos e interligados; frequentemente relacionados nos contextos ritualísticos das sociedades ancestrais. Porém, tais ações - que concebem o ritual - irão permanecer na contemporaneidade sob outras roupagens e formas³, como irá apontar a antropóloga Martine Segalen em seu livro *Ritos e rituais contemporâneos*⁴. A partir dessas leituras e, principalmente, do recorrido pelo etnólogo Arnold Van Gennep, eu me aproprio dos conceitos que envolvem o ritual e observo que meu trabalho se constitui como ações repetidas que objetivam a transição de estados, ou seja, um ritual no âmbito artístico, um rito de passagem.

Tal percurso foi dividido em cinco capítulos. No primeiro, denominado “ritos preliminares”, apresento o processo embrionário de meu ritual, etapa na qual executo um período de separação entre mundos, preliminar, em que através de ações como o

² ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. [tradução Rogério Fernandes.]. São Paulo: Martins Fontes, 1992. P.160

³ A autora também aponta que, apesar da associação traçada entre ritos e o território da religiosidade, há rituais seculares, que provocam uma rotura com a noção de sagrado e profano. Ações como um trote na faculdade, festas de 15 anos, batizados e casamentos caracterizam alguns dos rituais contemporâneos.

⁴ SEGALLEN, Martine. 2002. *Ritos e rituais contemporâneos*. Rio de Janeiro: Editora FGV. 161 pp.

corte, a dobra, etc., encaminho meu corpo, ou melhor, a imagem dele, para o aniquilamento.

No segundo capítulo, eu me deparo com a morte e, através dela, conduzo um processo iniciático de renascimento criativo, no qual há a superação da perda e renovação das forças. Nesse momento, eu também me volto para as referências artísticas iniciais de artistas como Anna Maria Maiolino e Iole de Freitas, buscando similaridades com meu processo e ampliação de meu olhar. Também encontro novas inspirações no trabalho da artista Rosana Paulino.

No terceiro capítulo, adentrando na dimensão ritualística do renascimento do corpo da obra, através da repetição de procedimentos anteriores como: o corte, a dobra, a violência, conduzo uma espécie de troca de pele. Metamorfose em que trago à tona um corpo com potência e fisicalidade informe, que se desprende da representação imagética.

No quarto capítulo dessa pesquisa, demonstro como o novo corpo que ressurge pela transformação vai se integrar ao novo mundo; nesse caso, o do espaço expositivo da Galeria Macunaíma, localizada na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

No quinto e último capítulo, demonstro como a repetição que origina o ritual irá me encaminhar para o interesse na continuidade do fazer, no processo. Assim, compreendo que morte e vida contaminam nossa existência.

Por fim, apresento as conclusões que permeiam toda minha extensa caminhada, assim como os meus interesses para o futuro.

Era preciso introduzir a visão do território em que minha pesquisa se estabeleceu para convidar o leitor a adentrar, de modo mais denso, nessa zona de interseção entre a vida e morte.

CAPÍTULO I

RITOS PRELIMINARES

Da separação entre mundos

4. O PRINCÍPIO DO RITUAL OU A DILACERAÇÃO DA CARNE

*Esse teu corpo é um fardo.
É uma grande montanha abafando-te.
Não te deixando sentir o vento livre
Do Infinito.
Quebra o teu corpo em cavernas
Para dentro de ti rugir
A força livre do ar.
Destrói mais essa prisão de pedra.
Faze-te recepo.
Âmbito.
Espaço.
Amplia-te.
Sê o grande sopro
Que circula...*

Cântico V, Cecília Meireles⁵

Para quebrar o corpo como Cecília Meireles sugere, é preciso ampliar suas fronteiras, fazer dele uma abertura, espaço e amplitude. No entanto, no caso da pesquisa artística conduzida, esse caminho de expansão dos limites só foi possível através da desconstrução e da dissolução das certezas.

Como mencionado anteriormente, o tensionamento dos limites do indivíduo parecia ser meu objeto principal de investigação. Nessa perspectiva fragmentária, indivíduo, sua identidade⁶ e, conseqüentemente, seu corpo são terrenos instáveis, transpassados por fluxos que se conectam, desconectam, interrompem, atravessam e transbordam (DELEUZE; GUATTARI, 2013). E essa busca da mobilidade, fluidez e maleabilidade constituíram, inicialmente, o imaginário criativo dos meus primeiros trabalhos.

Assim, busquei a fragmentação pela manipulação do suporte da tela, na qual a integridade da imagem pintada do meu corpo é desconstruída, tendo seu curso original interrompido e desestabilizado por meio de cortes, dobras, sobreposições.

⁵ In: MEIRELES, Cecília. *Cânticos*. 4ª edição. São Paulo: Global, 2015. p.26-27.

⁶ HALL, Stuart. *A identidade Cultural na pós modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, São Paulo: Ed DP&A, 2006.

No entanto, só mais à frente pude compreender que as ações que repetia exaustivamente tinham um significado mais profundo do que a simples fragmentação⁷. Através delas dava início a um processo de metamorfose, de preparação ritualística e purificação para a passagem de um estado a outro e na qual é necessário a morte e o abandono de um mundo anterior.

No que diz respeito ao procedimento ritualístico de transferência de corpos ou de mudança de estados matéricos, o etnólogo Arnold Van Gennep⁸ defende que os ritos de passagem comportam 3 fases:

(1) Ritos preliminares/ Separação

Fase preparatória e preliminar, na qual ocorre a separação do corpo do iniciado de seu mundo anterior através de ações específicas.

(2) Ritos liminares/ Transição e Margem

Fase liminar e introdutória, que consiste no processo de margem, de purificação do iniciado, de seu corpo e a transição efetiva entre dois mundos.

(3) Pós liminares/ Reintegração ou Agregação

Fase de conclusão do processo ritualístico em que há a agregação do iniciado ao novo território.⁹

Portanto, ao me apropriar de tais conceitos, admito que a fase preliminar (inicial) de meu ritual englobou em sua prática a pulverização da representação do meu corpo e será explicitada nas páginas a seguir.

⁷ Como será demonstrado nesta pesquisa, os gestos repetitivos como o da dobra ou do corte, por exemplo, irão culminar para a introjeção da energia corpórea na matéria. O corpo deixa de ser o da representação para assumir o espaço.

⁸ GENNEP, 1997, p.37

⁹ É importante apontar que o autor admite que há uma contaminação entre as fases durante o ritual. Por vezes elas se encontram e misturam.

5. RITOS PRELIMINARES – PROCESSO DE CRIAÇÃO E MATERIAIS

*A dança incerta das mãos
repete-se entre
o controle e desalinho
habita o solo fértil da criação.*

No período de gestação e nos primórdios de meu ritual, começo a explorar a fragmentação; primeiro, através da transposição da imagem especular do meu corpo (aquela refletida no espelho ou obtida através da lente da câmera) para a pintura e, segundo, pelo desmembramento e dilaceração manual (pelo corte, dobra, etc.) das imagens criadas.

É importante apontar que tanto o espelho quanto a câmera não conferem uma imagem homogênea, uma vez que atuam como espécies de lâminas: ao projetarem apenas vestígios momentâneos, fragmentam o corpo de quem olha através deles. Além disso, ao utilizá-los, algumas partes de meu corpo, como meu próprio rosto, podem ser enfocadas em detrimento de outras; há nesses objetos uma capacidade de corte que me interessava até então.

Portanto, como parte de um ritual em percurso, atuo através dos seguintes recursos:

- 1. O Autorretrato**
- 2. A Fragmentação**
- 3. A Violência**
- 4. A Trama do corpo**
- 5. O Rasgo / O Corte**
- 6. A Dobra / O Vinco**
- 7. O Acaso**
- 8. A Repetição**

5.1. AUTORRETRATO

o que eu vejo
o que me olha:
o abismo.

Autorretrato au-tor-re-tra-to sm

1. Retrato feito por um indivíduo de si mesmo sob forma de desenho, pintura, gravura ou descrição escrita ou oral.

Quando se fala em autorretrato, tem-se que nesse tipo de gênero é comum - embora não seja uma regra fixa - que o rosto tenha papel de destaque. Mas, podemos refletir: o que, de fato, um rosto simboliza?

A autora portuguesa Margarida Medeiros¹⁰ em seu livro *fotografia e narcisismo* (2016), irá afirmar que o rosto sendo único, físico, maleável e público, nos concede o primeiro símbolo do Eu e se dá como uma espécie de intermediário entre o mundo exterior e o interior, já que é através dele que nós nos identificamos e também reconhecemos o outro. Sendo assim, tal parte do corpo tem importância social e artística, uma vez que a representação de si próprio surge como manifestação da presença do homem no mundo e como tentativa de frear sua desaparecimento no tempo.

Para além do que representa o rosto e adentrando na prática do autorretrato, durante sua execução, o artista se vê de modo indireto: através da superfície de um espelho ou da lente de uma câmera fotográfica. Ou seja, há um abismo entre a imagem (invertida) refletida na superfície especular - que se apresenta enquanto duplo, como se fosse outra pessoa - e o próprio eu que percebe essa imagem e que só pode se ver, mirar por meio do reflexo.

Além disso, é interessante mencionar que quando realizo meus autorretratos eu faço referência ao meu corpo, sabendo que há uma lacuna entre minha presença real e minha representação¹¹: a imagem que capturo e que fixo na tela, por meio da pintura, é mais ausência do que presença.

¹⁰ Maria Medeiros é professora do departamento de Ciências da Comunicação da Universidade de Nova Lisboa, possui Mestrado e Doutorado na mesma área e graduação em Filosofia pela universidade de Coimbra, em Portugal.

¹¹ Não irei adentrar no complexo debate acerca da natureza da imagem, da representação e sua possível relação com a mimesis, pois o intuito deste capítulo não é teorizar sobre essas questões, mas sim explicar de que maneira a projeção, a imagem do meu rosto, aparece na minha produção como síntese da fragmentação e também como elemento do meu processo criativo.

Ao contemplar uma pintura, há um momento em que perdemos a consciência do fato de que ela não é a coisa, a distinção do real e da cópia desaparece e por alguns momentos é puro sonho; não é qualquer existência particular e ainda não é existência geral. (Peirce, 1958, p.3.362, apud WANNER, 2010, p.30)

A exposição de um ser que não se reconhece, que possui sua identidade e corpo em pedaços também será um aspecto importante na execução da primeira parte de meu ritual. Nesse sentido, atuo um pouco como a artista Iole de Freitas em seus trabalhos da década de 70, em que sua imagem aparece em fragmentos, dividida pela ação ora da câmera, ora do espelho¹².



Figura 1: Iole de Freitas. Glass pieces, Life slices. (1975). Sequência fotográfica [detalhe]



Figura 2: Iole de Freitas. Glass pieces, Life slices. (1975). Sequência fotográfica [detalhe]

De modo geral, Iole de Freitas traz uma imagem do corpo que é amorfa, difusa e deformada. Tal abordagem me instiga e é também através do encontro com essa referência artística que me direciono para o meu próprio processo, tendo em mente a relação da minha identidade e meu corpo com os fragmentos.

¹² Não é por acaso que espelhos, como janelas, apareçam tão frequentemente na arte. Recentemente, a câmera se transformou na moderna substituição do espelho no qual as mulheres através do tempo se referiam e especulavam ansiosamente, antes de confrontar o mundo. (LIPPARD, 2018, p. 39)

5.2. A FRAGMENTAÇÃO

*Nos cacos
do espelho
quebrado
você se
multiplica
há um de
você
em cada
canto
repetido
em cada
caco*

*Por que
quebrá-
-lo
seria
azar?*

Espelho, Ana Martins Marques¹³

O sujeito em pedaços – estilhaçado, como no poema de Ana Martins Marques - aparece como temática não apenas na contemporaneidade, mas se olharmos a produção artística do século XX, iremos encontrar um imaginário povoado por um corpo mutilado, despedaçado ou apresentado em suas múltiplas facetas. Assim, artistas como Picasso, Braque, Magritte e Dalí, por exemplo, diante de um mundo fragmentado, exprimiram o caos de seu tempo através do uso formas interrompidas, justaposição de elementos, registros de fluxos de consciência e a criação de uma atmosfera desordenada e ambígua (MORAES, 2012).

Tal herança, da desestruturação do espaço, atravessa o século XXI, período no qual a questão da dissolução dos limites se intensifica. E é também pela observação da obra de artistas como Francis Bacon (1909-1992) que dou início a minha principal inspiração para meu método de deformação do corpo. Como é de conhecimento geral, Bacon tem uma obra extensa e, em parte, focada na autorrepresentação, seja de busto, meio-corpo ou de corpo inteiro, em que a imagem do artista aparece dilacerada, violentada, retorcida.

¹³ MARQUES, Ana Martins. Da arte das armadilhas. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.22



Figura 3: Francis Bacon. Three Studies for Self-Portrait
Óleo sobre tela, dividido em 3 partes de 35.5 x 30.5 cm

A autorrepresentação de Bacon é des-figurante, obsessiva, trepidante; nela está implícita uma interrogação sobre o ser, sobre o sentido da configuração das formas (...). Bacon anuncia a ameaça de morte do Eu (que é um equivalente simbólico da des-configuração) através da insistência na representação de si deformada. (MEDEIROS, 2016, p. 103)

Enquanto Bacon realiza suas mutilações e busca a morte do “Eu” através da deformação permitida pela tinta, eu, por minha vez, provooco a dissolução da imagem pela manipulação do próprio suporte, fazendo incisões na superfície da tela, separando-a de sua bidimensionalidade¹⁴. Assim, em trabalhos como **(Des)Ordem (Ver Figuras 4 e 5, a seguir)**, após criar meu autorretrato (olhando-me no espelho), com minhas mãos rasgo o algodão cru, separando-o em tiras de tamanho e espessura variados e sobreponho os pedaços obtidos. Portanto, atuo sobre a superfície da tela na tentativa de criar um fluxo e trazendo à tona uma nova imagem do corpo, cuja estrutura e dimensões são atualizadas¹⁵.

¹⁴ Embora não adentrei em tal aspecto, a atitude de realizar fissuras na pintura, também remete a do artista Lucio Fontana, que realizava cortes na superfície da tela, questionamento a bidimensionalidade do plano.

¹⁵ Quando digo dimensões atualizadas, refiro-me ao fato de que o tamanho dos trabalhos sofre uma redução.



(À esquerda) **Figura 4:** Processo inicial do trabalho *(Des) Ordem*. Autorretrato em Óleo sobre lona de algodão cru. 15 x 20 cm
 (À direita) **Figura 5:** *(Des) Ordem*. Óleo sobre lona de algodão cru. 14 x 12 cm | 2018

No processo, tenho um contato íntimo com a tela, pois tenho de manusear, cortar e costurar a lona de algodão. No entanto, houve certa dificuldade na separação do tecido já que, para receber a tinta óleo, ele foi preparado com acrílico interior/exterior e ficou menos maleável. Além disso, também reflito se o óleo é a melhor técnica para o meu tipo de trabalho, pois a mesma demora a “secar”¹⁶.

Em *(Des)ordem* e nos trabalhos iniciais, a combinação cromática acontece durante o processo. Mas, como há a necessidade de fazer minha pele (branca), optei por uma paleta com variedades de amarelos, vermelhos e cores terrosas, a seguir:



Figura 6: Paleta utilizada

Da mesma forma como nesse início eu procuro e provoço a fragmentação, os trabalhos subsequentes irão dar continuidade a esse pensamento e, aos poucos, irei caminhar em direção à pulverização da imagem, da perda do corpo representado, sua morte.

¹⁶ Utilizo o termo secar, mas com consciência de que a tinta óleo não seca por evaporação e sim por oxidação.

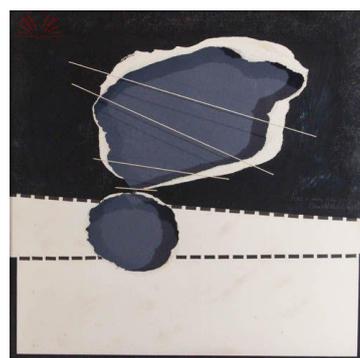
5.3. A VIOLÊNCIA

*o dano do corte
e a perda irreparável
do sentido*

A ação de fragmentar minha própria imagem pressupõe uma dupla violência: a primeira reside em provocar o dano de forma enérgica, causar a separação material pela ação bruta do rasgo/corte; já a segunda se dá na perda irreparável do que foi eliminado: a imagem íntegra de meu próprio rosto, corpo, cuja agressão me leva a constatar que desapegar também é algo doloroso.

As dilacerações na carne da representação não irão ocorrer apenas pelo corte, mas também pela costura que sutura a ferida, a dobra que marca e o grampear que incide agressivamente sobre o tecido. As repetições dessas ações, pouco a pouco, penetram a trama, maculando-a.

A violência em meu processo dialoga com alguns procedimentos empregados por Anna Maria Maiolino em sua série em papel *Desenhos/objetos*, realizada durante a década de 70. Nesses trabalhos, Maiolino cria incisões, mutilando o suporte e parece aludir à uma unidade corporal remendada, caótica e fragmentada. A artista opera causando fissuras em uma espécie de desdobramento do plano bidimensional que se distende em direção à tridimensionalidade **(Ver figuras 7 e 8, a seguir)**.



(À esquerda) Figura 7: Buraco Ao Lado, da série Desenho-Objeto (1976-2000), de Anna Maria Maiolino
(À direita) Figura 8: Sem título, da série Desenho/objeto. 1974. 53,5x53, de Anna Maria Maiolino

5.4. A TRAMA DO CORPO

*membrana fina,
a pele que se abre ao toque.
As mãos tateiam a trama
e tecem o caos na ordem dos dias.*

Nesse primeiro momento da minha pesquisa, olho para a superfície da tela enquanto espécie de pele, com seus poros aparentes (a trama), fazendo uma correspondência com a derme do meu próprio corpo. Além disso, manipulo esse suporte tradicional da pintura, porém, provooco o ruído ao machucar tal membrana.

Destarte, a lona crua é rasgada repetidamente pelas mãos, maculada pela interferência desse ato. Separar a trama, romper os limites da superfície. Dobrá-la, procurando sua maleabilidade. As ações surgem uma a uma e incidem sobre esse suporte.

Antes preparada com tinta, a cor natural da lona passa a prevalecer. Abandono o preparo do fundo e exploro a naturalidade do próprio tecido, sem deixar de fazer correspondência à minha pele (branca).

5.5. O RASGO / O CORTE

*A ferida aberta na superfície do corpo.
O espaço em que penetra,
não a dor do corte,
mas o abismo imprevisível.*

Ao se realizar o rasgo da trama, é preciso usar a energia do próprio corpo, músculos e articulações. Nesta perspectiva, a tensão corporal é espécie de lâmina que sensibiliza o suporte, desestabiliza sua integridade.

E como exemplo da utilização do recurso do rasgo/corte, trago a obra **Ser Processo** (Ver Figura 9, abaixo) em que continuo pensando em um corpo fragmentado que se (re)organiza e é, como próprio título denuncia, processo, fluxo.



Figura 9: Ser Processo. Óleo sobre tela cortada e dobrada. 41 x 33 cm | 2018

Nesse trabalho exploro a contradição entre as áreas cheias e vazias e começo a exceder os limites da superfície lisa e plana da pintura, já que algumas tiras de lona, levemente dobradas, criam protuberâncias que saltam da estrutura de madeira que deveria contê-las. Contudo, observo que, ao utilizar o chassi, retorno à moldura como tentativa de voltar a um lugar seguro e a partir disso entendo que é necessário abdicar da borda para expandir o corpo; por isso, nos trabalhos seguintes, utilizo apenas a lona de algodão cru.

Também percebo a estima em relação à representação, uma vez que ainda é possível distinguir olhos, boca e nariz, elementos que permaneceram praticamente no

mesmo lugar. Consciente da necessidade de desapego da integridade dessas formas, eu me proponho a dissolver o contorno e fragmentar ainda mais o corpo nas próximas obras.

Em relação aos procedimentos utilizados na criação de *Ser processo* (**Ver Figura 9, na página 29**), observando meu rosto em um espelho eu traço o esboço do desenho (com carvão) sobre a tela, que ainda contém a base de preparação em acrílica branca¹⁷. Após o término da marcação, entro com a tinta óleo¹⁸, que será utilizada pela última vez no meu processo de trabalho. Adiciono as cores, (**utilizo a mesma paleta da Figura 6, página 26**) e detalho a pintura até alcançar o resultado considerado por mim como satisfatório.



Figura 10: Processo de construção do trabalho *Ser processo*. [primeira parte]. Óleo sobre tela. 41 x 33 cm| 2018

Após a conclusão do meu autorretrato, dou início ao corte e dobra, que ocorre sem ensaios ou estudos prévios. Por fim, as tiras obtidas são costuradas à mão umas sobre as outras.



Figura 11: Detalhes da execução do trabalho *Ser processo*

A partir da criação de *Ser processo*, decido explorar o recurso da dobra/vinco que surgiu paralelamente à ação do corte, pensando também em novas maneiras de utilizar tais procedimentos.

¹⁷ Abandono o fundo de preparação nos trabalhos seguintes, pois, parece dificultar o corte da lona de algodão cru (realizado com as mãos). A preparação era necessária até então, já que o processo de oxidação da tinta óleo "afeta o suporte não protegido, oxidando-o, comprometendo a durabilidade do mesmo". (BARRETO, 2011 p.92).

¹⁸ Assim como sinto que o fundo de preparação dificulta o processo, vejo no óleo situação semelhante. Prefiro optar por uma técnica em que a tinta seque rapidamente como a acrílica e, por isso, a partir de *Ser processo* abandono o uso da técnica do óleo.

5.6. A DOBRA / O VINCO

O que se esconde
na dobra do visível
é aquilo que ainda não se sabe.

Assim como o corte, o vinco atua de modo a interromper a integridade da superfície. Porém, diferente do primeiro, em que a ruptura ocorre abruptamente, a dobra demanda outro comportamento e movimento do corpo: a força muscular que se exerce, por não suportar o rasgo da trama, parece-me menor e, de certo modo, mais sutil, quase econômica. Além disso, esse recurso permite a ocultação de algumas áreas e a revelação de outras, sendo assim, há um jogo entre avanço e recuo, acúmulo e retirada.

Durante o processo, fui inspirada, visualmente, pelos trabalhos da artista espanhola Ângela de la Cruz (**Ver Figuras 12 e 13, a seguir**) que em suas pinturas expõe a sensação de um rastro de uma ação (violenta) e de um gasto de energia que se deposita sobre o material dobrado, cortado e que resulta em uma pintura que transcende os limites, ultrapassando a borda.



(À esquerda) **Figura 12:** Ângela de la Cruz. Loose Fit (Yellow), 2002. Óleo sobre tela, 102 x 113 x 24 cm.

(À direita) **Figura 13:** Ângela de la Cruz. Loose Fit XX (Red), 2003. Óleo sobre tela. 115 x 112 x 28 cm.

A dobra/vinco será um procedimento explorado, principalmente, nos trabalhos *Corpo Fluído* (**Ver Figura 14, a seguir**) e *Corpo Quebra* (**Ver Figura 19, página 34**), criações em que começo a perder o corpo e nas quais o título direciona o espectador para o sentido da ruptura da unidade corporal.

Em *Corpo Fluído* (**Figura 14, a seguir**) opto por trabalhar as dobraduras e os vincos, criando desvios pelas reentrâncias e os volumes - que saltam aos olhos. Além

disso, após o trabalho vincado, interfiro sobre ele com uma segunda camada de tinta diluída; desse modo, jogo com a opacidade e a transparência, o velado e o desvelado



Figura 14: *Corpo Fluído*. Acrílica sobre tela dobrada. 52 x 50 cm | 2018

Diferente dos trabalhos anteriores, nessa obra eu experimento conjugar imagens distintas. É como se houvesse dois momentos diversos que impedem a integridade, logo, sigo pensando - metaforicamente - nessa espécie de fluxo contínuo e temporal que nos reparte, atravessa.



Figura 15: Fotografias utilizadas como referência para o trabalho *Corpo Fluído*

Através da observação das fotografias, construo duas pinturas de dimensões completamente desiguais, mas que estão ligadas entre si por meio da escolha cromática (de tons majoritariamente terrosos).



Figura 16: *Corpo Fluido*. Acrílica sobre lona de algodão cru. 74 x 90 cm | 2018

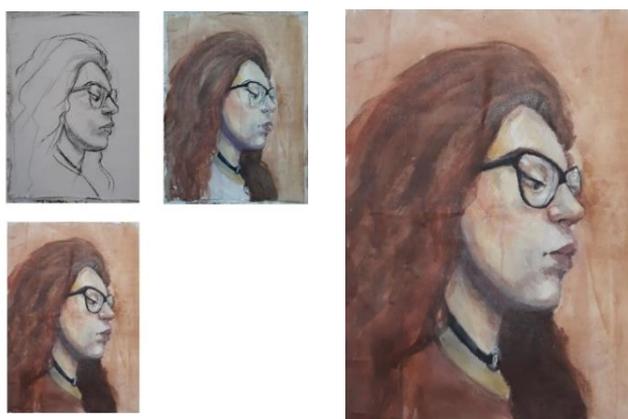


Figura 17: *Corpo Fluido*. Acrílica sobre lona de algodão cru. 37 x 50 cm | 2018

Com ambas as pinturas em mãos, começo a dobrá-las simultaneamente, misturando-as. E na procura pela rapidez da dobra, em vez de costurar à mão experimento unir as partes com o auxílio de grampos. Assim, moldo e grampeio algumas áreas do tecido. Finalmente, com um conjunto produzido, atuo sobre a pintura novamente, dessa vez com uma sobreposição de tinta acrílica diluída.

E mesmo seguindo em direção à pulverização da representação naturalista, realizo os últimos esforços em fazer menção ao corpo; seja pela relação cromática empregada ou pelo título dos trabalhos. Adentro cada vez mais pela confusão entre manter a integridade da representação e assumir sua aniquilação. Começo a tatear em direção ao desconhecido, no precipício que o abandono da figura implica.

O conflito se intensifica e cedo ou tarde exigirá uma tomada de posição: ou se retorna para o porto seguro da imagem ou se aceita sua perda e o caminhar para o abismo que há de vir.

Além disso, uma vez que substituí a técnica do óleo pela da acrílica alterei a paleta. Retirei algumas cores, pois concluí que, no momento, não as utilizaria e adicionei dois novos pigmentos: o amarelo limão, para ter maior luminosidade em

algumas áreas e o violeta, pela praticidade em se ter essa cor (secundária) pronta para uso. Dessa forma, a paleta utilizada em *Corpo Fluído* está disposta a seguir:



Figura 18: Paleta de cores do trabalho

Tal paleta irá se repetir nos trabalhos seguintes como *Corpo quebra* (**Ver Figura 19, a seguir**). Nessa obra, continuei com a lógica do vinco/dobradura, pensando esse recurso enquanto um desvio que não só fragmenta a imagem como cria novas possibilidades pela reconfiguração das áreas vincadas.



Figura 19: *Corpo Quebra*. Acrílica sobre tela dobrada. 80 x 55 cm | 2018

Dessa vez, experimento focar o corpo inteiro para o fragmentar posteriormente. Aumentei o suporte e fiz a marcação em uma lona de algodão cru de 2,10 m de altura por 1 m de largura; decidi fazer a pintura em um tamanho maior, pois, com a dobra, há uma redução drástica nas dimensões da tela.

Assim, partindo da observação fotográfica, iniciei a marcação em carvão na lona de algodão cru (sem preparo) para, em seguida, aplicar a tinta acrílica diluída e

aguada, marcando os planos do rosto. Continuei esse processo lentamente até que comecei a depositar a tinta diretamente na tela para a definição da imagem.



Figura 20: Processo de construção da pintura de *Corpo Quebra* e fotografia utilizada de referência



Figura 21: Processo de dobra de *Corpo Quebra*

Em *Corpo Quebra* me sinto em perigo ao me colocar diante do trabalho e indagar: “o que virá com a fragmentação da imagem?”, “Que corpo informe é esse que reivindica seu lugar?”. Sigo em frente, ainda que repleta de questionamentos e sem respostas.

5.7. O ACASO

*aquele pelo qual
não se espera:
Encontra-se.*

O acaso, enquanto constante companheiro da atividade criadora, encontra-se entre a ação e a repetição, mesmo que assimétrica dos gestos, condensando em si uma série de novas possibilidades.

Portanto, durante o caminho artístico percorrido, quando o inesperado surge ele não se dá enquanto erro e incômodo, mas sim como elemento a ser aceito. Qualquer cor depositada no suporte, corte ou dobra realizados são feitos sem ensaios prévios, assim, não se pode prever completamente os acontecimentos. Apenas se aceita o que vem.

Nesse cenário, da pintura como experimentação, noto a existência de uma ação de ordenação e, paralelamente a ela, há outra que admite a desordem, a desconstrução. Essa dicotomia é apresentada pela autora Cecília Salles em seu livro *Gesto inacabado*¹⁹ como condizente ao percurso criativo, em que, segundo ela, coexistiriam:

Gestos construtores que, para sua eficácia, são, paradoxalmente, aliados a gestos destruidores: constrói-se à custa de destruições. “Diante de cada obra de arte importante, lembre-se de que talvez outra, mais importante ainda, tenha tido que ser abandonada” (KLEE, 1990, p. 190). “Os quadros são uma soma de destruições. Eu faço uma pintura e em seguida a destruo. Mas, no fundo, nada é perdido (...), explica Picasso (1985, p. 13) (SALLES, 2001, p.27)

Assim sendo, o ato de criar abarca uma série de tentativas e “mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas” (SALLES, 2001, p.21). Portanto, começo a experimentar ações repetidamente, testando-as: O rasgo / corte, o vinco / a dobra, a violência, são procedimentos que habitam o terreno das possibilidades exploradas e que, recursivos, repetem-se.

¹⁹ SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação*. São Paulo: Annablume, 1998.

5.8. A REPETIÇÃO

A cada gesto se repete
irregularmente
o fiar do tempo.

A repetição surge como procedimento que permite a renovação dos elementos mobilizados por mim anteriormente. Portanto, o corte, a dobra, quando reincidentes, mostram-se distintos: eles se deformam através da execução exaustiva. E pela diferença²⁰, que reside na reprodução desigual de um mesmo ato, cria-se um ruído. A ação é truncada, apesar de cíclica. Sendo assim, resultados inesperados emergem.

Para além da sua capacidade renovadora, a repetição engendra circuitos de entrada, saída e reentrada, como em uma ação ritualística. E através dessa construção cíclica laboriosa, crio uma espécie de biblioteca de procedimentos (cortar, dobrar, unir, costurar).

Ainda sobre a repetição, que permeia todos os trabalhos, trago a obra *Corpo Fragmento* (**Figura 22, a seguir**) como exemplificação dessa estrutura cíclica. Nela, eu replico intenções anteriores, como a busca por uma maior fragmentação e desmantelamento da imagem. Além disso, novamente reproduzo as ações do corte, rasgo, da dobra, da fixação das partes por meio do uso de grampos, da abertura ao acaso, da violência.

Continuo utilizando mais de uma imagem do meu rosto, porém decido criar três autorretratos diferentes que, combinados, transpassados uns pelos outros, resultam em um novo corpo.

²⁰ Deleuze é um dos autores que defende que se há a repetição nunca pode ser do mesmo, pois o ato de se repetir introduz a diferença.



Figura 22: *Corpo Fragmento*. Acrílica sobre tela cortada. 150 x 110 cm | 2018

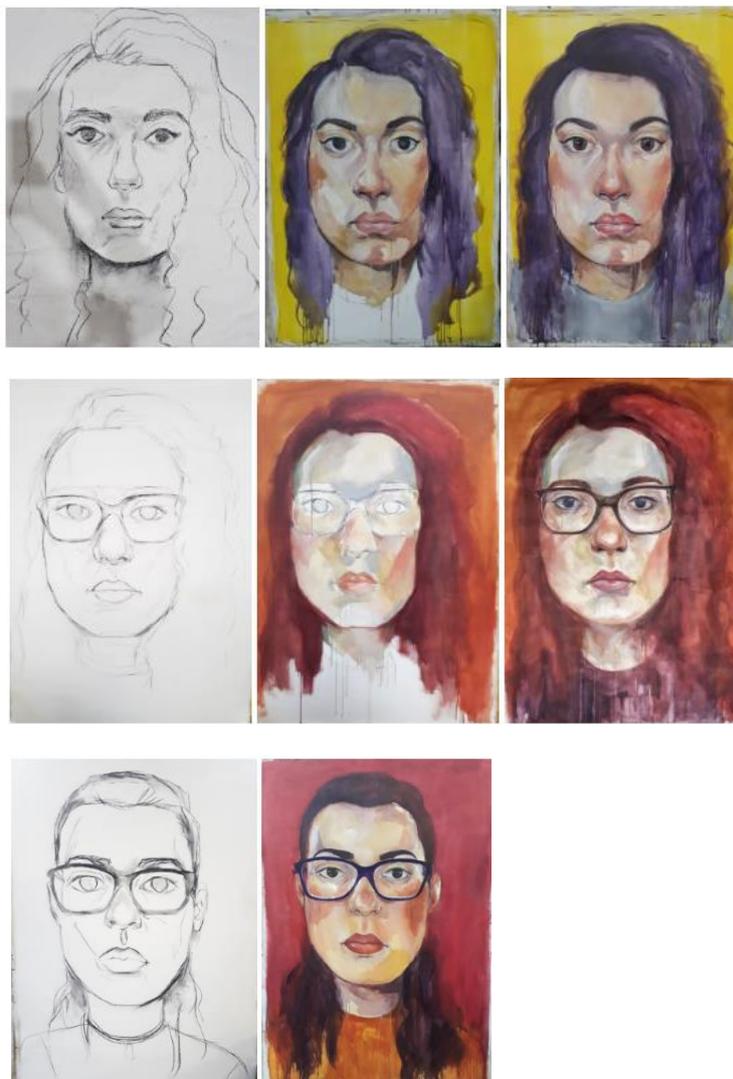
Sobre os autorretratos, aproximo-os através das dimensões e não da similitude cromática. Sendo assim, as três pinturas possuem a mesma altura e largura: 1,50m por 1,10m. Também experimento escolher momentos diferentes, bem como dias adversos para captar as imagens do meu rosto, a fim de conjugar tempo-espço e enfatizar a fragmentação e minhas várias facetas; já que sou ser fluído e em processo. Por isso, apareço com óculos, sem óculos, com cabelo solto, com cabelo preso.



Figura 23: Resultado das três pinturas (autorretratos) para *Corpo fragmento*, lado a lado

Da mesma forma como em todos os trabalhos, início a marcação em carvão para, em seguida, vir com a tinta acrílica diluída e mais aguada marcando os planos do rosto. Continuei esse processo lentamente até que comecei a depositar a tinta diretamente na tela para a definição da imagem.

Destarte, em *Corpo Fragmento*, como já estou na procura do abandono corpóreo, me preocupo menos com a fidelidade da representação à minha imagem e ressalto mais a própria fluidez da tinta, aproveitando-me dos escorridos, da translucidez permitida pela acrílica e explorando as cores.



(em ordem de aparição)

Figura 24: Construção do primeiro autorretrato

Figura 25: Construção do segundo autorretrato

Figura 26: Construção do terceiro autorretrato

Para evitar a afeição ao corpo, antes de realizar o corte, eu viro ao contrário as três telas. Encarando apenas a face branca do tecido me parece mais difícil o apego à representação. Conseqüentemente, o desmantelamento da forma ocorre às cegas. E após despedaçar boa parte da extensão das três lonas, inverte a posição delas, e

agora diante da pintura, confrontando-a, continuo a retalhar o tecido com maior determinação.

Feito o corte, dou início ao segundo passo: a dobra. Simultaneamente ao vinco, atuo fixando as partes umas nas outras com grampos, criando um movimento dinâmico. Começo a notar as texturas obtidas na ação, através das rugas.

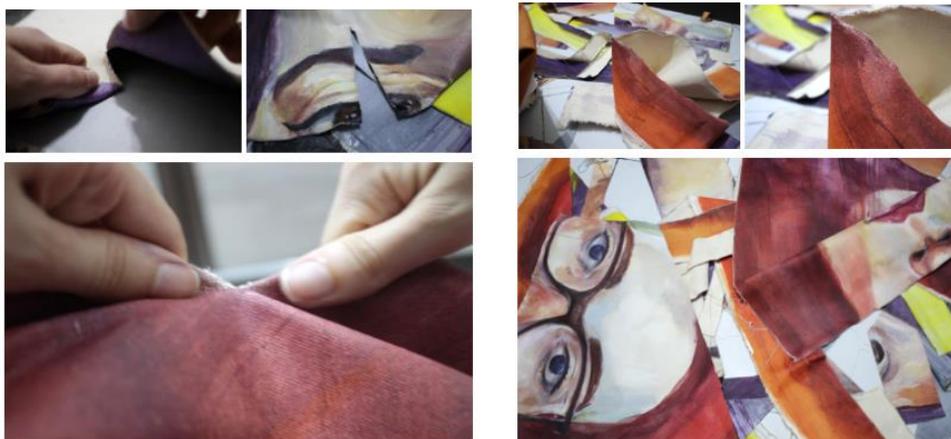


Figura 27: Processo de corte e dobra de *Corpo fragmento*

O que *Corpo fragmento* traz à tona é a intensificação da luta pessoal expressa anteriormente: manter ou abandonar a representação. Porém, já não há como retornar e qualquer certeza em que podia me agarrar se desfaz lentamente. Sinto que a referência do corpo me escapa.

O que eu encaro....

- .
- .
- .
- .
- .
- .

é a morte.

- .
- .
- .
- .
- .

CAPÍTULO II

NO TERRITÓRIO

DA MORTE

6. O CONHECIMENTO DA MORTE

-
-
-
-
-
-
-

um instante...

E as mãos repousam inertes.
Adiante apenas o chão sobre os pés.
No confronto do vazio,
o olhar estático
percorre o corpo desfeito

de vida...

Faz silêncio, pois, aqui se chora
a carne dilacerada
do cadáver

dos mortos.

-
-
-
-
-

7. O LUTO

*O que tu viste amargo,
Doloroso,
Difícil,
O que tu viste breve,
O que tu viste inútil
Foi o que viram teus olhos humanos,
Esquecidos...
Enganados...
No momento da tua renúncia
Estende sobre a vida
Os teus olhos
E tu verás o que vias:
Mas tu verás melhor....*

Cântico XXVI, Cecília Meireles²¹

Diante da inação provocada pela perda do corpo naturalista, o sentido dos trabalhos anteriores se perde. Através da morte eu experimento um processo analítico: o do luto.

Faz-se necessário a admissão da perda do objeto de afeto e trabalho para que, após esse período de lamentação, outra possibilidade e pesquisa surjam. É preciso, como aconselha a poeta Cecília Meireles, no momento da renúncia, estender os olhos sobre o que se passou para ver de outra maneira, enxergar melhor.

Encarar as obras já realizadas e perceber, nesse confronto, a necessidade de sua superação não foi algo simples ou fácil. Foi dolorido e tomou semanas até que eu pudesse ver, na morte, não só uma capacidade destruidora como também sua potência elevatória e iniciática que encerra ciclos e nos conduz, mesmo que forçadamente, para outros começos.

²¹ In: MEIRELES, Cecília. *Cânticos*. 4ª edição. São Paulo: Global, 2015. p.68-69.

Desse modo, olhando-se para o luto enquanto processo de perda, que nos é comum e natural e que deve ser experienciado, o psicanalista Sigmund Freud em seu texto *Luto e melancolia* (1917)²² aponta que:

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. (...) É também digno de nota que nunca nos ocorre considerar o luto estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios da conduta normal da vida. Confiamos que será superado depois de algum tempo e consideramos inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo. (FREUD, 2011, p.47)

Não entrarei nas diferenças estabelecidas pelo autor entre luto e melancolia²³, nesse momento, irei me concentrar apenas na questão do luto, já que foi o processo que possibilitou a abertura para a minha nova pesquisa: focada na morte e na vida, bem como na passagem entre estados.

Ainda sobre o abordado por Freud, ele indica que o luto, processo no qual há uma profunda perda, contém em si mesmo um estado de ânimo doloroso que admite:

(...) a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto -, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto. Facilmente compreendemos que essa inibição e esse estreitamento do ego são a expressão de uma dedicação exclusiva ao luto, na qual nada mais resta para outros propósitos e interesses. (FREUD, 2011, p. 47)

Da mesma maneira como discorrido por Freud, vivencio o desinteresse pelo mundo externo (nesse caso, o artístico). Nesse período, deixo de realizar desenhos de modelo vivo que costumava fazer por prazer, já que não se relacionam com o

²² FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia: Sigmund Freud*. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 144p.

²³ Freud aponta que o luto e a melancolia têm a perda como fator desencadeante comum e apresentam um quadro sintomático (de desânimo, dificuldade de encontrar um novo objeto de amor, etc.) semelhante. Assim sendo, o enlutado está consciente de sua perda; enquanto o melancólico não consegue saber o que perdeu, de fato. E enquanto o enlutado sente o vazio no mundo, porém sem um sentimento de ódio a si, sem autodepreciar o ego; o melancólico, ao contrário, incide sua frustração e vazio sobre o próprio ego, atingindo-o. Cria-se uma espiral de depreciação que desestabiliza constantemente o ego, tornando-o incapaz ao alimentar um enfraquecimento de um "sentimento de si". Há uma ferida aberta que sangra.

objeto de amor perdido (minha série sobre o eu e o corpo fragmentado, em processo). Abandono também as leituras sobre fragmentação, o corpo e o indivíduo e passo a “velar” constantemente os antigos trabalhos, praticamente todos os dias, na procura do desligamento da minha energia e atenção (ou seja, a libido) despendida por tanto tempo no fazer deles. O encontro de um novo objeto de amor e afeto não acontece de imediato, o que é, apesar de normal, angustiante.

Desse modo, o retorno à realidade e a superação do processo de perda, de acordo com Freud, acontece “pouco a pouco com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento” (FREUD, 2011, p.49). Assim é que, gradativamente, o interesse depositado no objeto perdido e que se ligava a ele é focalizado e direcionado para outras áreas, para novos investimentos.

Uma vez que o objeto perdido, ao não ser encontrado, deixa em seu rastro uma espécie de ânsia desejante, a partir desse sentimento o homem se move em direção a outros terrenos. Por isso, durante a minha fase de enlutamento, dou início à procura de um novo objeto de criação e simultaneamente reconheço na morte a possibilidade de renascimento.

8. DA DIMENSÃO RITUALÍSTICA DA MORTE

Diante o território da morte, compreendo a mesma em seu caráter iniciático, isto é: “como o começo de uma nova existência” (ELIADE, 1992, p.95). Sendo assim, geração, morte e regeneração (renascimento) são fases que perpassam umas às outras e que se encontram.

Ainda em relação à morte enquanto parte da ação ritualística, tem-se que para algumas sociedades:

só o sepultamento ritual confirma a morte: aquele que não é enterrado segundo o costume não está morto. Além disso, a morte de uma pessoa só é reconhecida como válida depois da realização das cerimônias funerárias, ou quando a alma do defunto foi ritualmente conduzida a sua nova morada, no outro mundo, e lá foi aceita pela comunidade dos mortos. (ELIADE, 1992, p.89)

Me apropriando e transportando tais questões para o cenário da minha pesquisa artística, o sepultamento se dá através do meu processo de luto, da lamentação diante dos trabalhos que realizei anteriormente e nos quais a imagem do meu corpo, que foi extinta, é devidamente velada e enterrada por mim.

Portanto, no período limiar que se inicia, entre morte e ressurreição há uma espécie de risco. O caos e a indeterminação coexistem nessa fase, uma vez que nada é como antes e ainda não houve a total transformação para uma nova realidade.

Imersa nessa posição de incerteza, procuro visitar algumas das referências artísticas que havia utilizado até então, para através delas, superar a morte e a perda do corpo representacional.

9. A SUPERAÇÃO DA MORTE ATRAVÉS DAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS

*Renova-te.
Renasce em ti mesmo.
Multiplica os teus olhos, para verem mais.
Multiplica os teus braços para semeares tudo.
Destrói os olhos que tiverem visto.
Cria outros, para as visões novas.
Destrói os braços que tiverem semeado,
Para se esquecerem de colher.
Sê sempre o mesmo.
Sempre outro.
Mas sempre alto.
Sempre longe.
E dentro de tudo.*

Cântico XIII, Cecília Meireles²⁴

No momento em que me debruço sobre as referências utilizadas nos trabalhos passados²⁵, percebo a minha inclinação para a saída do espaço bidimensional e a tendência ao registro de ações no suporte; ou seja, a introjeção dos gestos na matéria, pela repetição de procedimentos como o corte, a dobra, entre outros. Com tais inquietações em mente, busco novas aberturas diante do que foi realizado anteriormente por mim. Ou ainda, como Cecília Meireles menciona em seu Cântico XIII, realizo um movimento de multiplicação do olhar, criando “visões novas”.

Assim, retorno ao estudo das obras de artistas como: Anna Maria Maiolino, e, principalmente, Iole de Freitas, que exploram questões como a repetição, a matéria, o corpo e os limites do espaço. E faço isso para tentar encontrar novas possibilidades na minha produção.

²⁴ In: MEIRELES, Cecília. *Cânticos*. 4ª edição. São Paulo: Global, 2015. p.42-43.

²⁵ É necessário apontar que, como foi mostrado anteriormente, no início da pesquisa havia uma referência ao espaço moderno, sobretudo, o da construção cubista de fragmentação e simultaneidade das cenas. E, ao longo do processo criativo, busquei outros artistas que acabaram por assumir uma influência mais predominante sobre mim. A conjunção dessa série de novas referências vai culminar pela busca do espaço, da repetição, do processo e não mais apenas da fragmentação.

9.1. ANNA MARIA MAIOLINO E A REPETIÇÃO

Quando direciono meu olhar para os trabalhos de Maiolino, sobretudo, aqueles em argila, como a instalação *Terra Modelada (2010/2011)*, por exemplo, percebo que eles concentram as evidências do esforço da artista; ou seja, a matéria orgânica e maleável serve, não como produto final, mas como suporte para a atuação da mão que modela e altera o barro. A partir desse olhar, compreendo que na obra de Anna a tônica é a do processo contínuo.



Figura 28: Trabalhos da série terra modelada (2011). Seis toneladas de terra moldada no local expositivo.

Ainda sobre os trabalhos em que a terra é o elemento primordial, segundo Zegher (2012) Anna Maria Maiolino costuma criar, pela repetição manual, espécies de rolinhos de argila que rememoram as formas primordiais empregadas pelos ceramistas ao longo do tempo. São gestos simples, exaustivamente executados e que são impostos à mão pela própria condição e natureza do barro.



Figura 29: os rolinhos e formas comumente usadas pela artista

É importante frisar que nesse processo que origina os *rolinhos*, apesar da ação ser replicada, ela nunca é a mesma, uma vez que é atravessada pelo tempo. Assim, por meio do gesto, a obra acumula a força e dá presença à dimensão da existência e da ação humana.

Desse modo, vejo certa proximidade do meu trabalho com os procedimentos realizados por Maiolino, uma vez que executei repetições que se davam de modo fracionado, em um tempo que, portanto, é ele próprio fragmentado. E assim como a artista, eu também seguia introjetando o gesto na matéria, na trama da tela, por meio de ações simples: a dobra, o rasgo, a costura, procedimentos acumulativos que, inclusive, a própria Maiolino introduz em seus trabalhos iniciais em papel, realizados ao longo da década de 70, como os da série *Desenhos/objetos* e que já haviam me servido de referência visual para a primeira fase do meu trabalho (**Ver tópico 5.3. A violência, p. 27**).



Figura 30: Buraco Negro. Série Desenhos objetos, de Anna Maria Maiolino

Portanto, noto que o percurso realizado por Maiolino é do meu interesse, principalmente pela investigação laboriosa que reside na repetição e pelo avanço em direção ao espaço.

Outrossim, uma vez que a pulverização da representação ocorre no meu trabalho, começo a almejar a saída da tela para o espaço, para o mundo e, esse pensamento, relacionado com a materialização do corpo da obra, parece se tornar mais claro à medida que analiso as referências das artistas levantadas e que me acompanhavam desde a primeira fase da minha pesquisa.

9.2. IOLE DE FREITAS E O CORPO NO ESPAÇO

Do mesmo modo como Anna Maria Maiolino, Iole de Freitas abre meu olhar para a potencialidade matérica, do gesto e do gasto de energia. Reflito não apenas sobre o corpo da obra, como também sobre o papel da minha própria pele, ossos e músculos na gestão do trabalho.



Figura 31: Iole de Freitas. Spectro, 1973. Sequência fotográfica

Parte da produção de Iole havia me servido de referência inicialmente, mas, ainda não tinha estabelecido uma relação tão próxima com o seu percurso. Porém, ao revisitar sua trajetória artística percebo que a imagem fragmentada do corpo, como na série Spectros de 1973 (**Figura 31, acima**), aos poucos, dá lugar ao gesto, à memória corpórea. E, desse modo, compreendo que minha vivência artística, do abandono da imagem, da representação, em direção ao espaço dialoga com o processo de Iole.

Era de supor que tal experiência da imagem chegaria ao momento em que a verdade do corpo, para existir na sua totalidade plástica, teria que abandonar o registro fotográfico e afirmar-se no espaço, obrigando a transferência escultórica da imagem para a corporalidade material; romper os limites do papel fotográfico e efetuar transposição para o espaço em continuidade ao corpo. Ou seja, dar realidade material aos fragmentos, dar corpo ao desmembramento do corpo.” (VENÂNCIO, 2018, p.17)

A artista começa a explorar os relevos, as protuberâncias e torções de um corpo que desafia a lógica planar ao se inclinar para o espaço. As chapas metálicas, tubos, são retorcidos, moldados em um processo de transferência corpórea, em que as ações ficam registradas, gravadas no material (**Ver imagens 32 e 33, a seguir**). Além

disso, não há como distinguir o começo ou fim de cada gesto que possibilitou o surgimento da obra.



(À esquerda) **Figura 32:** Iole de Freitas. Colunas. Estando, cobre e latão (1994).



(À direita) **Figura 33:** Iole de Freitas. Sem título. Estando, cobre e latão (1973).

Logo, os trabalhos da artista irão experimentar um transbordamento para o espaço externo e ultrapassar as dimensões corpóreas, acumulando gestos, movimentos em que há a liberação de energia através da execução de procedimentos como o da dobra, da contorção da matéria, sua ondulação; ações que remontam a flexibilidade e movimento do corpo, que passa a estar presente de modo não-representacional.

E a partir do percurso de Iole, olho para o meu próprio caminho criativo e começo a pensar em como trazer a potencialidade do corpo para o espaço. E questiono: como dar presença ao corpo?

Permaneço algum tempo sem a resposta.



Figura 34: Iole de Freitas. Estudo Para Superfície e Linha. Instalação no Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro, RJ).

9.3. ROSANA PAULINO E A METAMORFOSE

É apenas através do encontro inesperado com os trabalhos específicos: *Tentativa de criar asas (2000)*, *Tecelãs (2003)* e *Carapaça de proteção (2004)* de Rosana Paulino, durante a exposição solo da artista: “A costura da memória”, realizada no Museu de arte do Rio em 2019, que a pergunta: “como dar presença ao corpo?” ganha uma resposta mais clara para mim. Desse modo, me deparo com um caminho, relacionado à dimensão ritualística da metamorfose e da passagem entre a vida e a morte.

Sobre a obra de Rosana Paulino, ao longo de mais de vinte anos de produção, a artista propõe a reflexão acerca da situação da mulher na sociedade, principalmente da mulher negra, bem como o silenciamento racial e social. No universo criativo de Paulino, além de da dimensão de resistência e luta, voltada para a denúncia da opressão diária e histórica sofrida pelos corpos negros, há um interesse por biologia e por animais que fogem ao padrão do que geralmente é considerado agradável, como morcegos e insetos. Tais seres, considerados “estranhos” por muitos, vão permear o imaginário da artista e proporcionam noções como as do movimento e transmutação.

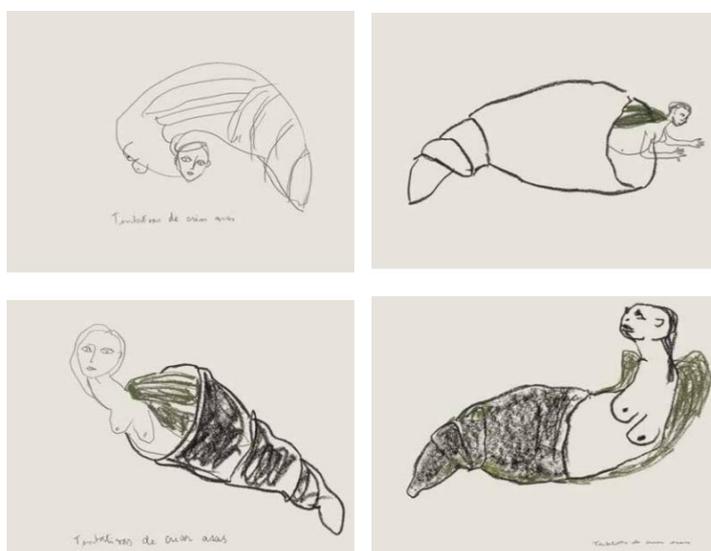


Figura 35: Rosana Paulino. Carapaça de proteção (2004)

Nesse tipo de abordagem em que as figuras parecem trocar de casca, Paulino explora a noção de vida e de organismo em transformação, aspectos esses que, inesperadamente, acabaram por me levar às respostas das perguntas que eu levantava em meu trabalho.

A imagem de um ser ambíguo, que se apresenta com uma forma humana e animal, envolvido por uma carapaça, ou ainda, em processo de abandono do casulo - antiga morada - numa espécie de troca de pele, vai aparecer em algumas das criações de Paulino.

Os desenhos que exprimem a lógica desse processo de passagem, de uma externalização do corpo transmutado, também irão evadir o suporte do papel e se desdobrar no espaço, através da instalação Tecelãs (2003), por exemplo, na qual figuras femininas, um tanto deformadas, parecem se movimentar pela superfície da parede e, simultaneamente, dão ao espectador a sensação de romperem o receptáculo que as envolvia: um casulo.

[Na instalação Tecelãs (2003)] a figura feminina das mulheres/bichos da seda, ao invés de protegida, se prolifera livremente, saindo de casulos e se expandindo pelas paredes. (PICOLLI; NERY, 2018, p.12)

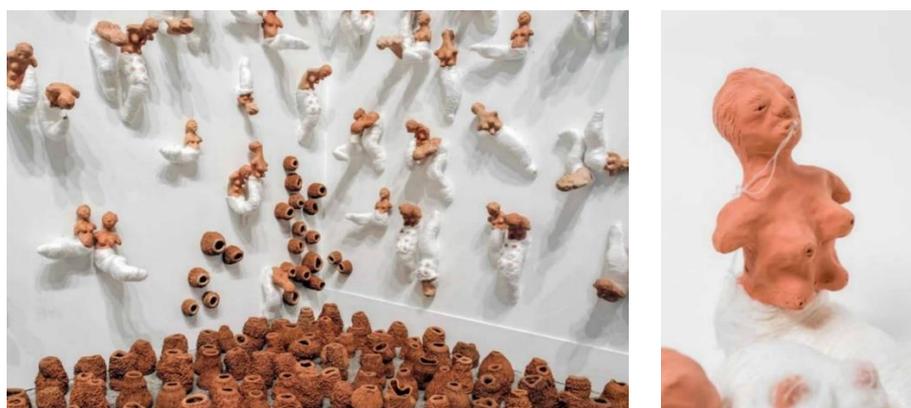


Figura 36: Rosana Paulino. Tecelãs (2003) [instalação]

Rosana me leva a procurar a vida e da morte através da metamorfose do corpo, de sua mudança de condição, da troca pele. Nesse sentido, entendo que meu processo criativo se estabelece como um rito de passagem em que engendro uma troca, não apenas de estados (da morte para a vida), como também entre corpos (o imaterial da representação, para o corpo matérico da obra, no espaço).

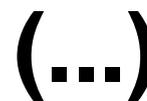
Nesse cenário, vejo que minhas ações de aniquilação da imagem representativa de meu corpo, meus gestos repetitivos, incorreram em uma primeira fase de algo maior: um ritual de passagem, em que foi necessário, em um primeiro momento, preparar o iniciado e seu corpo para o processo de mudança, para, só assim, inseri-lo em sua nova caminhada.

CAPÍTULO III

RITO DE PASSAGEM

Os ritos liminares do novo mundo

10. RITO DE PASSAGEM – O LIMINAR



*Quando os homens morrerem na vida,
Quando os homens nascerem na morte,
Na vida e na morte nunca mais
Nunca mais tu não morrerás.*

*Cântico XVIII, Cecília Meireles*²⁶

viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer. É agir e depois parar, esperar e repousar, para recomeçar em seguida a agir, porém de modo diferente. E sempre há novos limiares a atravessar. (GENNEP, 1977, p. 57-158).

Em seu livro *Os ritos de passagem*, o etnólogo Arnold Van Gennep define que os ritos, incluindo-se aqueles denominados de *ritos de passagem*, fazem parte da vida e são qualquer ação circular que marca a transição, de pessoas ou grupos, de um estado ou posição social para outro. Ou ainda, o rito é constituído por sequências ordenadas e padronizadas seja de palavras, gestos ou ações, expressos por meios variados e que possuem certas características convencionais e de repetição (PEIRANO, 2003).

Logo, embora haja variações nos ritos executados nas mais diversas sociedades ao redor do mundo (como os ritos de iniciação, casamento, funerais, etc.), existem estruturas comuns nos rituais. Dentre elas, Gennep destaca: **(1)** o período intitulado como preliminar (de separação) em que o iniciado é preparado para sua nova posição no mundo; **(2)** o período limiar (de margem) e de transição, em que o participante não pertence nem ao seu antigo nem a um novo mundo; por fim, **(3)** o período de agregação, em que o neófito (iniciado) renasce e se integra ao novo mundo, tendo sua passagem consumada.

²⁶ In: MEIRELES, Cecília. *Cânticos*. 4ª edição. São Paulo: Global, 2015. p.52-53.

Diante dos aspectos teóricos abordados por Arnold Van Gennep, conduzo um movimento de apropriação desses conceitos e os transporto para o meu universo artístico, no qual ações repetidas irão desencadear uma passagem de um estado da minha pesquisa para outro, inserindo-me na dimensão do ritual.

No que tange a prática ritualística de minha ação, nesse segundo momento, de liminaridade, foi necessário retomar os procedimentos utilizados anteriormente (na fase preliminar, de dissipação da integridade do corpo e do suporte), como a dobra, o corte, o acaso, a repetição, porém trazendo, por meio deles, outro olhar e postura: a da presença corpórea, que vai incidir na matéria artística.

O processo liminar aparece como uma espécie de subversão à estrutura passada, como um caos que se instaura, trazendo um novo campo de possibilidades. Ele atua sobre as estruturas estabelecidas, afrouxando-as, desestabilizando-as e transformando-as. Na liminaridade a realidade é convertida em possibilidades. (NÉSPOLI, 2004, p.7)

Assim, em *Rito de passagem*, procuro propor a metamorfose. Busco desencadear a renovação de minhas forças e de meu trabalho criativo, realizar uma troca de pele, a passagem do corpo da representação para a presença do corpo da obra, de sua matéria no espaço.



Figura 37: Rito de passagem. Pigmento sobre lona de algodão. Dimensões variáveis (2019)



Figura 38: Rito de passagem. Pigmento sobre lona de algodão. Dimensões variáveis (2019) [detalhes]

11. RITO DE PASSAGEM – PROCESSO CRIATIVO

Através do abandono de um processo artístico anterior que pressupunha a fragmentação do corpo e que já fora expresso previamente nas páginas dessa pesquisa, a obra *Rito de passagem* opera em direção à renovação das forças criativas. Se antes o que habitava o meu trabalho era a representação naturalista de meu corpo; materializada na forma de autorretratos, estes progressivamente foram sendo deformados, mutilados pela ação do corte, da dobra e da fragmentação da matéria em que eram representados. Nesse sentido, aquela imagem narrativa desaparece, mas não o sujeito da ação, que vai se materializar como corpo concreto da obra, com uma fisicalidade informe no espaço.

Conduzida pela experiência do luto e após o velório de uma série de trabalhos realizados anteriormente, eu finalmente abandono minha angústia e, pela morte, produzo um renascimento iniciático: é necessário a degeneração, o enterro de um processo criativo para que outro surja em seu lugar. Desse modo, a abdicação da representação imagética dá luz ao gesto e a uma dinâmica muscular que se exerce sobre a matéria. O corpo que ressurge a partir da experimentação se dá não como simulação ao meu, mas como presença material que se afirma no tempo e no espaço.

Pouco a pouco realizo os procedimentos de meu ritual criativo, período liminar de gestação no qual tiras de lona crua em diferentes formatos são cuidadosamente cortadas manualmente, separadas, tingidas e alocadas no ambiente. A mão que rasga a trama. O corte. A água que penetra no tecido, como elemento de purificação e que lava todo vestígio do passado. A cor, sempre terrosa, recobre a fibra e que não só remonta ao elemento primordial telúrico como se relacionada com a pele (agora não só aquela de cor branca). São parte dos elementos embrionários de preparação do corpo que está por vir.

Nesse território transicional, a pintura é ação, movimento do corpo que se expande, do pigmento que atravessa o tecido, do gasto de energia, do dinamismo da mão e do olhar que circula. Nesse corpo-território-transformação, as lonas de algodão, justapostas no espaço, materializam-se como uma espécie de pele em descamação, sobrepondo-se desordenadamente; revelando formas que se desdobram em um conjunto fluído, um casulo que se abre. A pele que é trocada possibilita uma nova organização corporal.

Assim, abandono o que é preciso, ou seja, abduco de alguns procedimentos passados, como a execução do autorretrato e a fragmentação, ao passo que adiciono ou mantenho e ressignifico outros recursos: como a violência, o corte, a dobra. Portanto considero que em *Rito de passagem* atuo através:

- 1. A presença matérica**
- 2. A Violência**
- 3. A Trama do corpo**
- 4. O Rasgo / O Corte**
- 5. A Dobra / O Vinco**
- 6. A Purificação**
- 7. O Acaso**
- 8. A Repetição**

11.1. A PRESENÇA MATÉRICA

*Cada gesto
imprime
a presença
não da imagem
ilusória
mas da vitalidade
da própria vida*

Sem subterfúgios ou simulações, o corpo não é mais aquele que se dá na representação, no autorretrato, mas sim outro: o tomado pela ação gestual, imbuído de vitalidade e presença, com materialidade física e informe.

Os fragmentos pelos quais eu procurava na fase preliminar de meu ritual, irão ressurgir e crescer em diversas direções, ampliando-se, rompem o suporte e se multiplicam, explodem para o espaço.

Afinal o espaço é este vasto tecido onde estão impressas as marcas anônimas e irreconhecíveis da presença dos corpos, intermediação que nos distingue, singulariza e apaga. Este trabalho quer revelar tudo que é apagado sem propor nenhuma figura, desenho ou silhueta(...), mas a presença do corpo que esteve, está, estará (VENÂNCIO, 2018, p.119)

Sendo assim, em *Rito de passagem* há uma soma de discontinuidades em que as ações se acumulam em uma transferência de energia. No entanto, não se é possível distinguir onde começa ou onde termina o gesto que incide sobre o tecido. Nesse sentido, o corpo se transforma à deriva e se reorganiza no espaço, fluindo por ele.

Há uma dinâmica muscular que se exerce pela ação do corte, da dobra, da repetição e que imprime a presença do corpo, que dá materialidade ao seu desmembramento.



Figura 39: Visão superior da obra *Rito de passagem* [detalhe]

Figura 40: Visão superior da obra *Rito de passagem* [detalhe]

Figura 41: Textura do tecido da obra *Rito de passagem* [detalhe]

11.2. A VIOLÊNCIA

*Acabou
o tempo
das rupturas*

*Quero
ser
reparadora
de brechas*

Acabou, Adília Lopes²⁷

A violência, que na fase preliminar se dava na destruição do suporte e da representação, principalmente através do corte e da dobra, agora irá ser vista mais como potência regeneradora, libertadora do que força de aniquilação.

Por conseguinte, ainda que ameaçadora, a agressividade da ação violenta irá impulsionar a expansão enérgica e o surgimento de um corpo que se liberta do plano e que se projeta para fora de si mesmo, exposto aos olhares e ações do outro.

Desse modo, em *Rito de passagem*, a violência não só aparece engendrada pela metamorfose como também está impregnada na ação de transferência de energia das minhas próprias mãos e corpo para a matéria.

²⁷ LOPES, Adília. *Aqui estão as minhas contas: antologia poética*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p.104.

11.3. A TRAMA DO CORPO

*É preciso
remover a pele
morta
para descobrir
a força latente
muscular
que se esconde
por debaixo
da derme*

Tenho novamente a lona crua de algodão em mãos, como suporte para minha ação artística. E no contato com esse material, me volto para sua condição de espécie de pele, com seus poros dilatados (a trama). Dito isso, realizo uma descamação metafórica em que substituo a antiga carapaça da representação por outra nova, que se apresenta múltipla e sob a forma de tiras de lona crua de dimensões e larguras variáveis, manualmente tingidas.

Esses resíduos de pele, que recobrem o espaço expositivo, estão além de uma correspondência com a minha própria derme (branca), eles são pigmentados com cores terrosas, remetendo ao elemento primordial telúrico. Inclusive, gostaria de enfatizar que a terra é um dos elementos comuns em rituais, já que se liga tanto com o ciclo da vida e da morte (a terra gera a vida, as sementes, mas também recebe os cadáveres dos mortos) quanto com a transformação (o que se planta sobre a terra, cresce, se desenvolve e se modifica).

Nesse processo de transferência de corpos, a trama do tecido é novamente cortada por minhas mãos, mas não mais em pequenos pedaços e sim em longas tiras, que serão ao mesmo tempo tingidas pelo pigmento e purificadas, lavadas pela ação da água.

11.4. O RASGO / O CORTE

*o dinamismo
da abertura
na fibra do corpo
que se expande*

As mãos agem sobre a lona de algodão cru, essa espécie de pele, dividindo-a, repetidamente em longas tiras. Assim, os fios descamam e saltam, ficam expostos e evocam os detalhes de um corpo que se expande incontrolavelmente, com uma energia fluída.

É preciso, além da ação manual, da força das pernas, braços, dos músculos que se contraem, tensionando a matéria, abrindo os espaços por entre a fibra. A respiração, por sua vez, também se altera no contato intimista do gesto, no ato do rasgo, há um trabalho do corpo.

Na sensibilização que divide a pele, pouco a pouco, se obtém faixas de tamanhos variados e de bordas irregulares. Uma, duas, três, quatro, cinco, muitas são as vezes que a ação do corte é repetida por mim, em um movimento que se amplia ao incidir sobre o tecido e do qual é impossível precisar a origem, seu começo ou término.



Figura 42: Os desfiados ou resquícos da ação do rasgo

11.5. A DOBRA / O VINCO

*a mão
sobre o corpo retorcido
imerso
na substância fluída
dos dias*

Diferente da fase preliminar, em que a dobra visava a fragmentação da representação por meio do manuseio do suporte, em *Rito de passagem*, esse recurso irá atuar de modo a permitir a transformação do corpo. A sua torção garante a entrada e a atuação de substâncias como a água e o pigmento no interior da derme, transmutando-a.

Nessa ação ritualística, conjugo posturas antagônicas: dobro e desdobro, ou ainda, me aproximo e me afasto do tecido, toco, pressiono sua fibra e em seguida a abandono. Gero uma espécie de dança, através de um movimento corporal dinâmico que se prolonga e se repete.



Figura 43: O processo da dobra e a ação da mão sobre o tecido

Não há mais paleta, nem pincéis para auxiliar na dispersão da cor sobre a lona crua de algodão, mas sim meu próprio corpo enquanto instrumento facilitador do surgimento do corpo da obra. Portanto, tanto as dobras quanto a adição da cor acontecem livremente e se dão simultaneamente a um processo de purificação.

Nesse sentido, tem-se um registro do fazer no tecido, o corpo da obra abriga a memória de um contínuo crescente de ações, em uma transferência incessante de energia. É preciso agir para dar corpo ao corpo.



Figura 44: a dobra que permite a transmutação da pele, do corpo

11.6. A PURIFICAÇÃO

*o corpo
na densidade
da água ressurg
para uma nova vida*

Para que o corpo da obra se transforme, é preciso que ele abandone sua existência anterior. Portanto, mergulhado nas águas que limpam, purificam ele ressurg renovado. No entanto, a imersão não equivale a uma total extinção do corpo, mas ocasiona uma reintegração que permite uma nova existência. Assim:

O simbolismo das águas implica tanto a morte como o renascimento. O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida (ELIADE, 1992, p.65)



Figura 45: a ação da água, que purifica, potencializada pelo pigmento que adiciona cor

Através da água eu provoço a regeneração da pele e preparo o corpo da obra para sua presença no espaço. Por conseguinte, laboriosa e repetidamente eu mergulho a lona crua de algodão no líquido, enquanto dobro suas fibras até que a

água e também minha ação gestual e os pigmentos - que se ligam à terra – penetrem e impregnem seus poros, permitindo a subtração de impurezas (limpeza) e adição²⁸ de memória gestual e de potência matérica pela cor.

Nesse processo de purificação, também é necessário esperar. Deixar o corpo, o tecido repousar imerso na mistura, fazê-lo sorver os elementos que se acumulam em sua trama, transmutando-o pouco a pouco.



Figura 46: o corpo que repousa



Figura 47: A purificação do corpo da obra

²⁸ Após a dormência da trama na água, adiciono à mistura os pigmentos e um pouco de cola para que eles penetrem efetivamente na trama do tecido e marquem o novo corpo que ressurgir.

11.7. O ACASO

*às cegas
tatear o futuro
do que não se conhece*

Mais uma vez o acaso vai incidir sobre meu fazer artístico, mas em *Rito de passagem* ele vai se dar pela ação inesperada do tempo sobre a lona crua que, exposta ao ar livre, está sujeita a um ambiente em que não se pode controlar o entorno.

Não há como garantir a integridade do tecido que está em processo de secagem. Não consigo prever o que acontecerá definitivamente com a lona de algodão cru, que repousa ora no chão ora suspensa, apoiada no parapeito/ corrimão externo, em um espaço público (o do pátio da Escola de Belas Artes da UFRJ) e que está à mercê do olhar ou da ação de terceiros.



Figuras 48, 49, 50: As tiras de tecido, após tingidas são levadas para secar ao ar livre

11.8. A REPETIÇÃO

Ação contínua
que transforma
o corpo

Em Rito de passagem, a repetição, para além de gerar a diferença entre as tiras de tecidos, vai reforçar a atividade ritualística. A continuidade de gestos específicos como, por exemplo, purificar, pendurar, permite a entrada gradual na dimensão transformadora que o ritual pressupõe.



Figuras 51, 52: lavagem, purificação e adição de pigmento ao corpo



Figuras 53, 54: lavagem, purificação e adição de pigmento ao corpo

Nesse sentido, rasgar, romper a trama, purificar, preparar os pigmentos e adicionar cor à pele (lona crua de algodão) são processos que tomam tempo, afinal, se dão por meio de uma atividade manual e laboriosa, que necessita da ação contínua e do esforço - da mão, do corpo.

A perseverança da repetição vai imprimir o gesto, a memória do meu corpo na obra. Nesse sentido o corpo que será instalado no espaço, se dá pela atividade contínua, ou seja:

[A instalação] é produto do movimento de repetição que, (...) começa com uma célula e pode terminar com várias" (ROLNIK, 2002, p.17)

Portanto essa repetição, que guia todo meu ritual de transferência entre corpos, vai se concretizar como matéria, cor, como pintura que se instala no tempo e espaço da vida.

CAPÍTULO IV

A CONSUMAÇÃO

DA PASSAGEM

Os ritos pós-liminares

12. AGREGAÇÃO – EXPOSIÇÃO RITO DE PASSAGEM

O corpo, após liberto da representação e tendo sido introduzido na dimensão transformadora do ritual, purificado e preparado, agora pode efetivamente assumir seu status e se integrar ao novo mundo: o espaço expositivo, nesse caso, o da Galeria Macunaíma, localizada no ateliê de pintura da Escola de Belas Artes.

Rito de passagem surge com uma fisicalidade informe, com uma dimensão que se expande pelo espaço. As lonas de algodão, que se aglomeram pelas paredes e teto da galeria, indicam um movimento fluido e orgânico, sem ordenação.

Tal corpo, que é gerado pela repetição, condensa também em seu interior gestos contrários: a leveza que coexiste com peso, os intervalos dos espaços vazios que convivem com o cheio, a dúvida do começo que se mistura com fim. Além disso, há também todo o percurso de abandono da representação do meu corpo, que desapareceu, para dar lugar à presença do corpo matérico da obra.

Esse corpo em transformação, com sua pele que descama diante dos olhos, se apresenta através de movimentos dinâmicos e convida o espectador a penetrar nesse terreno de transmutação, caminhar por entre a fibra.



Figura 55: Visão total da obra *Rito de passagem* (2019)



Figura 56: Detalhe da fibra das tiras de lona de algodão cru que compõem a obra

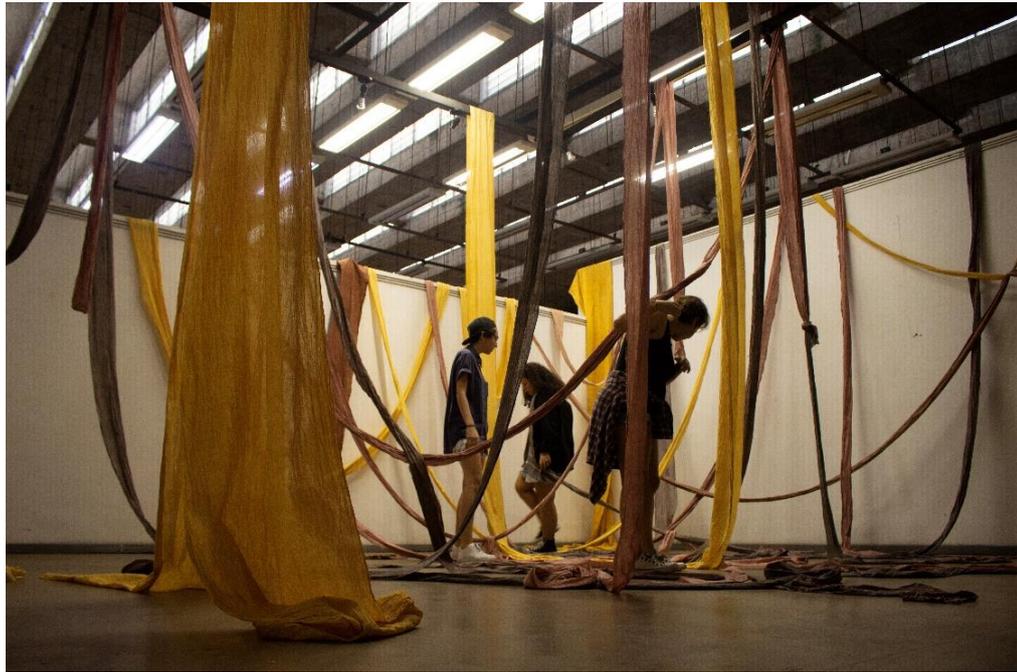


Figura 57: Momento de interação entre os espectadores e a obra
Figura 58: O caminhar dos corpos por entre a fibra de *Rito de passagem*



Figura 59: Visão superior de *Rito de passagem*



Figura 60: Visão superior de *Rito de passagem*

13. DESDOBRAMENTO

13.1. VIDEO²⁹



Figura 61: Frames do vídeo de *Rito de passagem*

²⁹ ISABELLE, Paula. *Rito de Passagem*. Direção: Marcos Lopes. 2019. (01m43s). O vídeo pode ser acessado em: <https://vimeo.com/364214993>

Além da instalação de *Rito de passagem* no espaço da Galeria Macunaíma, também foi realizado um vídeo³⁰ para registrar a agregação desse corpo ao novo mundo, já que se trata de uma obra com dimensões variáveis e que tem uma configuração orgânica, que se atualiza diante do local de realização, o espaço do mundo.

13.2. OUTROS FORMATOS

Por ser uma obra fluída, em cada montagem *Rito de passagem* se reconfigura. Ou seja, a repetição também propicia uma configuração corpórea diferente. Há um renascimento contínuo, não apenas no processo quanto na própria configuração estrutural do trabalho.



Figura 62: Montagem de *Rito de passagem* em outra configuração, durante a exposição “Orientações”, que ocorreu em 14 de agosto de 2019, no Centro Cultural dos Correios do Rio de Janeiro

³⁰ ISABELLE, Paula. **Rito de Passagem**. Direção: Marcos Lopes. 2019. (01m43s). O vídeo pode ser acessado em: <https://vimeo.com/364214993>

CAPÍTULO V

DOS COMEÇOS

14. PARA ONDE O RITUAL ME LEVA

Em *Rito de passagem*, o corpo que explode em direção à vida me leva adiante e me faz encontrar novas possibilidades. Ainda em diálogo com a pele que foi trocada, mas pensando na repetição, ou seja, naquilo que se torna mais claro durante a ação ritual, começo a ver que o fim e o começo, a morte e a vida, são potências que estão em tudo.

Nesse sentido, do corpo múltiplo que se dispersa pela imensidão, procuro outros corpos, maneiras diferentes de fazer o mesmo: o ritual. Sendo assim, a partir de pequenos fragmentos de tecidos retirados de *Rito de passagem* e novas peles e texturas eu encontro um novo começo.

Através das páginas de um livro de experimentações, *o Livro dos começos*, repito minhas ações ritualísticas, do corte, a dobra, a costura, a violência, etc. e adiciono também outros recursos: a queima, o papel que se desgasta, a transparência, o carvão (matéria orgânica) que se deposita na trama.

Para além da ação ritualística, pareço entrar no terreno dos antagonismos, que se chocam sem se anular, coexistem. Assim, eu construo e destruo, vou do corpo múltiplo e amplo de *Rito de passagem* para a contenção do *Livro dos começos*, que embora fechada em si, provoca torções com seus volumes que saltam, com a matéria que se impregna e com a multiplicidade de ações que ali incidem.

Portanto, vejo que o espaço não é limitante da minha ação artística e que, por isso, não preciso necessariamente me prender a ele e posso explorar materiais, formas, lugares e modos de fazer. É esse pensamento da livre experimentação que *Rito de passagem* me permite e que *o Livro dos começos* irá intensificar ou mesmo apontar.



Figura 63: Livro dos começos. Técnica mista. 35x35cm (2019)



Figura 64: Livro dos começos.
Técnica mista. 35x35cm (2019)



Figura 65: Livro dos começos. Técnica mista. 35x35cm (2019) [Detalhes]



Figura 66: Livro dos começos. Técnica mista. 35x35cm (2019) [Detalhes]

CONCLUSÃO

Aqui me despeço e agradeço a paciência do leitor, ao passo que também analiso brevemente o que se deu durante o meu processo e apresento parte das minhas novas inquietações para os trabalhos futuros.

Concluo, através das ações que realizei, que meu caminho deixa de ser o da representação para ser o da investigação processual. E apenas com a execução de *Rito de passagem* e de novos trabalhos como *o Livro dos começos*, em que adentro no terreno da morte, da vida, da repetição, é que compreendo que meu interesse se concentra no processo criativo, do fazer. Mas, só após percorrer o caminho apresentado por essa pesquisa é que eu ganho a consciência sobre qual direção devo encaminhar meu olhar e de como posso me mover, criar, por meio de diferentes suportes e ações.

Finalmente, mas não menos importante, meu ritual demandou uma transformação em que foi preciso coragem, esforço, tempo dedicação e o exercício de uma análise profunda, que vai além da pintura, perpassa o corpo, o nível espiritual e antropológico. Precisei abdicar, desapegar, abrir-me ao novo, enfrentar minhas próprias limitações. Nesse sentido, não apenas a obra se transmuta, mas eu mesma, como artista, como pessoa.

Entre o abandono da representação (período preliminar), a preparação do corpo da obra para o ritual (período liminar) e sua integração a um novo mundo (período pós-liminar), estava lutando com o medo, com a dúvida proveniente daquilo que não conhecia. Por vezes minha batalha era com o cansaço, já que foi um processo demorado e extenso. E agora também entendo que, apesar da vontade de dar conta de tudo, muito me escapa e foge à minha compreensão. Pois, não só na arte, mas na vida, não há nem tempo nem olhos suficientes para esgotar todas as possibilidades.

Assim, abro-me para a imensidão da criação,
da qual nunca sei o que pode vir.

Através das passagens, seja lá o que o amanhã traz,

estarei com os braços abertos.

■ ■ ■

ZONA DE SAÍDA

Antes de Fechar essa dissertação deixo contigo, como presente, meu agradecimento por ter doado seu tempo.

Agora....

Inspire fundo

.

Segure o ar e conte até 3

.

.

Expire

.

.

Inspire fundo

.

.

Segure o ar e conte até 3

.

.

Expire

▪

▪

Agora avance

▪

▪

▪

para a próxima página....

▪

▪

▪

▪

▪

▪

▪

▪

▪

▪

BIBLIOGRAFIA

ADES, Dawn. **Francis Bacon: as fronteiras do corpo**. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. Antropofagia e histórias de canibalismo, 24ª Bienal de São Paulo - Um e/entre Outro/s. São Paulo: A Fundação, vol. 1, 1998. p.408-415

BARRETO, Lourdes. **Oficina de pintura: Materiais, fórmulas, procedimentos**. Rio de Janeiro: Rio books. 2011, 1ª edição, 106 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Conversações**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: E d. 34, 2013, 3ª edição. 240 p. (Coleção TRANS)

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

DOCTORS, Marcio. **A arte da Imanência**. In: MAIOLINO, Anna Maria. *Vida Afora/ A Life Line*. [Edição: M. Catherine de Zegher]. Nova Iorque: The Drawing Center, 2002. p. 25 -27.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. P.160

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2004. 206p.

FREITAS, Iole. **Corpo/espaco**. [Org. Paulo Venâncio Filho]. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. 272 p.

_____. **Iole de Freitas**. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 2000. 76p.

_____. **Iole de Freitas**. [Org. Iole de Freitas e Rara Dias]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. 96p.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia: Sigmund Freud**. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 144p.

GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2014.126p.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**. Tradução: Mariano Ferreira. (Apresentação Roberto da Matta). Petrópolis: Vozes, 1977. 198p.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, São Paulo: Ed DP&A, 2006. 104 p

HERKENHOFF, Paulo. **A trajetória de Maiolino: Uma negociação de Diferenças**. In: MAIOLINO, Anna Maria. *Vida Afora/ A Life Line*. [Edição: M. Catherine de Zegher]. Nova Iorque: The Drawing Center, 2002. p.28-36.

ISABELLE, Paula. **Rito de Passagem**. Direção: Marcos Lopes. 2019. (01m43s). Disponível em: <https://vimeo.com/364214993>. Acesso em: 10 de dezembro de 2019

KEHL, Maria Rita. **Melancolia e criação**. In: Luto e melancolia: Sigmund Freud. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p.8 - 31.

LOPES, Adília. **Aqui estão as minhas contas: antologia poética**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p.104.

MARQUES, Ana Martins. **Da arte das armadilhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.22

_____. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAIOLINO, Anna Maria. **Anna's skin**. São Paulo: Cosac & Naify, 2016. 288p.

_____. **Vida Afora/ A Life Line**. [Edição: M. Catherine de Zegher]. Nova Iorque: The Drawing Center, 2002. 357p.

MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e Narcisismo: o autorretrato contemporâneo**. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2016, 184p.

MEIRELES, Cecília. **Cânticos**. 4ª edição. São Paulo: Global, 2015.

NÉSPOLI, Eduardo. **Performance e ritual: processos de subjetivação na arte contemporânea**. / Eduardo Néspoli. – Campinas, SP: [s.n.], 2004, 93 f. Tese (Mestrado em Artes) UNICAMP, São Paulo, 2004. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284810/1/Nespoli_Eduardo_M.pdf. Acesso em: 19 de setembro de 2019

PERES, Urania Tourinho. **Uma ferida a sangrar-lhe a alma**. In: Luto e melancolia: Sigmund Freud. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. pp.100 - 137.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2003. 36p.

PICOLLI, Valéria; NERY, Pedro. **Rosana Paulino: a costura da memória**. In: PAULINO, Rosana. **Rosana Paulino: A Costura da memória**/ curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery; textos Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Fabiana Lopes, Adriana Dolci Palma. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p.9-13

TURNER, Victor. **Betwixt and between: o período liminar nos ritos de passagem**. In: Floresta de símbolos. Niterói: Ed. UFF, 2005. p. 137-158. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1860929/mod_resource/content/1/turner-victor-floresta-de-simbolos-aspectos%20%281%29.pdf. Acesso em: 19 de setembro de 2019

RIVIÈRE, Claude **Os ritos profanos**. Petrópolis: Editora Vozes, 1997

ROLNIK, Suely. **Florações da Realidade**. In: MAIOLINO, Anna Maria. *Vida Afora/ A Life Line*. [Edição: M. Catherine de Zegher]. Nova Iorque: The Drawing Center, 2002. p.16-17.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação**. São Paulo: Annablume, 1998. 168 p.

RODOLPHO, Adriane Luisa. **Rituais, ritos de passagem e de iniciação: uma revisão da bibliografia antropológica**. Estudos Teológicos, v. 44, n. 2, p. 138-146, 2004. Disponível em: http://www3.est.edu.br/publicacoes/estudos_teologicos/vol4402_2004/et2004-2arodolpho.pdf. Acesso em 10 de outubro de 2019

SEGALEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. p7- 92

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas**. Salvador: EDUFBA, 2010. 302 p.

VENÂNCIO, Paulo. **A mão que faz**. In: A presença da arte, São Paulo: Cosac & Naify; 2013. p.83-86

_____. **Delicadeza traumática**. In: A presença da arte, São Paulo: Cosac & Naify; 2013. p.232-234

_____. **Habitar o espaço**. In: A presença da arte, São Paulo: Cosac & Naify; 2013. p.87-94

_____. **Iole de Freitas: corpo/espço**. In: FREITAS, Iole. Corpo/espço. [Org. Paulo Venâncio Filho]. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p.11 – 31

_____. **Inquietude do infinito**. In: FREITAS, Iole. Corpo/espço. [Org. Paulo Venâncio Filho]. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p.119-121.

_____. **O corpo da escultura: A obra de Iole de Freitas 1927-1997**. In: A presença da arte, São Paulo: Cosac & Naify; 2013. p.235-242

ZEGHER, Catherine de. **“Ciao Bella”: Uma migrante por Dentro e por Fora**. In: MAIOLINO, Anna Maria. *Vida Afora/ A Life Line*. [Edição: M. Catherine de Zegher]. Nova Iorque: The Drawing Center, 2002. p.3-15.

▪

▪

Agora que não estamos mais unidos por uma espécie de fio invisível,

▪

▪

Chegou o momento.

▪

▪

Saia completamente

Anexo A

1. Registro do cartaz da exposição individual “Rito de passagem”, na galeria Macunaíma – Escola de Belas Artes - EBA / UFRJ



2. Texto da exposição individual “Rito de passagem”, na galeria Macunaíma – Escola de Belas Artes - EBA / UFRJ

RITO DE PASSAGEM – PAULA ISABELLE

Através do abandono de um processo artístico anterior, **Rito de Passagem** opera em direção à renovação das forças criativas. Se antes o que habitava o meu trabalho era a representação naturalista de meu corpo, materializada na forma de autorretratos, estes foram sendo progressivamente mutilados, deformados, pela ação do corte, da dobra e da fragmentação da matéria em que eram representados. Nesse sentido, aquela imagem narrativa desaparece, mas não o sujeito da ação, que vai se materializar como corpo concreto da obra, com uma fisicalidade informe que tende ao espaço real, ao espaço da vida.

No movimento dual entre a aniquilação - da imagem - e a ascensão - do corpo da obra, morte e vida se encontram. E, assim como afirma o autor Mircea Eliade¹, geração, degeneração e regeneração são movimentos contínuos e interligados; frequentemente relacionados aos contextos ritualísticos. Portanto, a morte não é apenas processo de passagem entre um mundo e outro, como também suprema iniciação que implica a destruição de um estágio anterior para o começo de uma nova existência. E da mesma maneira como os povos ancestrais em suas cerimônias ritualísticas fúnebres, a instalação Rito de passagem celebra o início de um novo ciclo.

Conduzida pela experiência do luto e após o velório de uma série de trabalhos realizados anteriormente, finalmente abandono minha angústia e, pela morte, produzo um renascimento iniciático: é necessário a degeneração, o enterro de um processo criativo para que outro surja em seu lugar. Desse modo, a abdicção da representação imagética dá luz ao gesto e a um trabalho muscular que se exerce sobre a matéria. O corpo que ressurge a partir da experimentação se dá não como simulação ao da artista, mas como presença que se afirma no tempo e no espaço.

Pouco a pouco realizo os procedimentos de meu ritual criativo, período de gestação no qual tiras de lona crua em diferentes formatos são cuidadosamente recortadas, separadas, tingidas manualmente e alocadas no ambiente. A mão que rasga a trama. O corte. A água que penetra no tecido, como elemento de purificação e que lava todo vestígio do passado. A cor, sempre terrosa, que recobre a fibra e que remonta ao elemento primordial telúrico. São os materiais embrionários de preparação do corpo que está por vir.

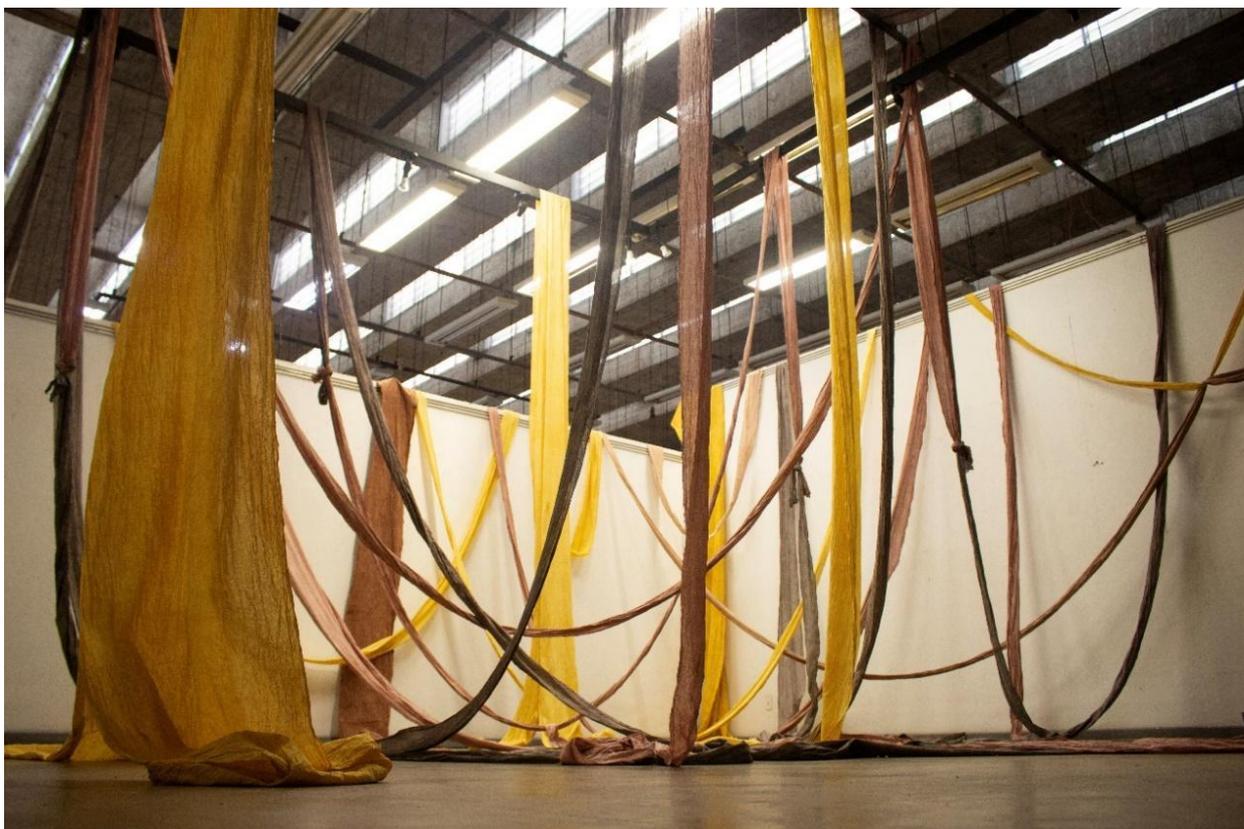
Diante desse território transicional, a pintura é ação, estado de suspensão entre nascimento e morte, movimento do corpo que se expande, do pigmento que atravessa o tecido, do gasto de energia, do dinamismo da mão e do olhar que circula. Nesse corpo-território-transformação, as lonas de algodão justapostas no espaço se materializam como uma espécie de pele em descamação, sobrepondo-se desordenadamente; revelando formas que se desdobram em um conjunto fluído, um casulo que se abre. A pele que é trocada possibilita uma nova organização corporal.

Assim, o espectador é convidado para o trânsito através de um labirinto no qual perder-se e encontrar-se são facetas de um mesmo jogo. É preciso caminhar nesse lugar de evocações e troca de energia, arena em que se clama por um corpo em metamorfose e desdobramento contínuo.

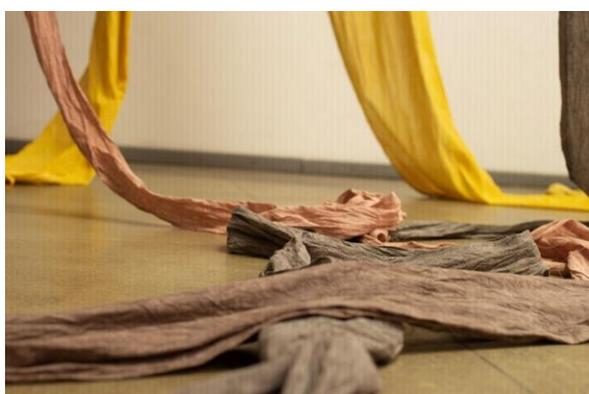
Paula Isabelle

¹ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. [tradução Rogério Fernandes].-São Paulo: Martins Fontes, 1992. 192p.

3. Registro da Exposição Individual “Rito de passagem”, na galeria Macunaíma – Escola de Belas Artes - EBA / UFRJ



Paula Isabelle. **Rito de passagem**. Pigmento sobre lona de algodão. Dimensões variáveis (2019)



Paula Isabelle. **Rito de passagem**. Pigmento sobre lona de algodão. Dimensões variáveis (2019) [Detalhes da obra]