

PELE NA ÁGUA: CONTATO, MUDANÇA E DISSOLUÇÃO

Janete Vilela Fonseca

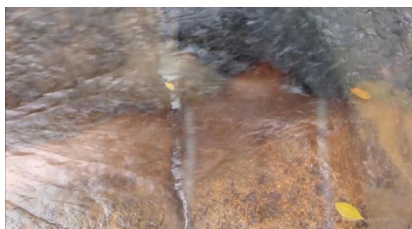
Resumo: Este texto reescreve um processo artístico entre corpo em movimento, gravura e materialidades. A metodologia foi desenvolvida através de registros de ações em fotos, vídeos e uma escrita que oscila entre a poesia, a descrição, a narrativa e a pesquisa teórica. Ganhou corpo como obra nas Artes Visuais e expandiu-se através do compartilhamento sensível em processos criativos e pedagógicos na Dança e no Teatro, onde a proposição se atualizou e ganhou significados mais complexos.

Palavras-chave: Pele. Vídeo. Gravura. Materialidades. Corpo em movimento.

SKIN IN WATER: CONTACT, CHANGE AND DISSOLUTION

Abstract: This text rewrites an artistic process involving a moving body, engraving, and materiality. The methodology was developed through recording actions in photos, videos, and writing that oscillates between poetry, description, narrative, and theoretical research. It took shape as a work in the Visual Arts and expanded through sensitive sharing in creative and pedagogical processes in Dance and Theater, where the proposition was updated and acquired more complex meanings.

Keywords: Skin. Video. Engraving. Materiality. Body in movement.



Água corre, folhas passam.

*Músculos de pedra,
deitar de bruços sobre a pedra.*

*Marca avermelhada,
dedos lutam com botões.*

*Mão risca permissão
ponta do lápis vermelho quase no fim
machuca a pele.*

*Mão aperta a pele.
Dedos lentos espalham a gosma
branca.*

*Dedos arrancam a pele
delicadamente,
levando uma ingênua história.*

*Por trás não se vê.
Poros, pelos, arrepios, buracos.
Pedra, mão, água, pele.*

Pele na água.

*Câmera sai pelo rio.
Aceleração, pele gira,
água leva despedaços.*

Câmera aproxima.

Figuras 1-4. Janete Vilela Fonseca. *Pele na água* [Desmanchado com Daniela Eugênia, Marconi Marques e Glaucis de Moraes], 2015-2026. Frames de vídeo com sequência poética descritiva, 3:32min. Fonte: <https://vimeo.com/191388608?fl=pl&fe=sh>.

Caminhamos quarenta minutos na terra seca de subidas e descidas até chegar na parte baixa do rio, um pouco depois da cachoeira. O local foi escolhido por causa da pedra plana que acompanha o leito do rio naquela parte.

Ensaio várias vezes a descida do tronco com o apoio dos braços para que, quem filma, me acompanhe bem de perto com a câmera. Quando encontro a melhor maneira de me mover, começamos a filmagem. Entrego meu peso ao chão e ali deitada abro os botões da parte de trás da blusa. Quem escreve se aproxima e compõe o que combinamos nas minhas costas. No meio da escrita, a ponta acaba e sinto a madeira do delineador labial ferindo a minha pele. Um jorro branco interminável vai desenhando algo por cima do que foi escrito. Passamos quase uma hora esperando a secagem da cola. Enquanto isso, conversamos, fotografamos e brincamos de criar mais imagens na beira.

Procuro a mesma posição sobre a pedra e novamente me derreto ali, mas por pouco tempo, pois logo a mão que transcreveu o texto começa os suaves e agudos puxões para tirar aquela página escrita translúcida que me espalhou. Ele me devolve meu couro arrancado e seguimos até a margem para realizar um ritual de desapego. Coloco suavemente a pele sobre a água e elas vão se misturando ao mesmo tempo que a pele vai sendo levada pelo fluxo da água com rapidez. Corremos para ver se sobrou algum vestígio da impressão e vemos que ela sobrevive ao redemoinho da água, subindo e descendo lentamente até desaparecer das nossas vistas.

Movida pela dança e pela educação somática, meu trabalho em gravura – um processo já bastante encarnado – passou a ter relação direta com o corpo em movimento. Sem método definido *a priori*, foi uma pesquisa desenvolvida à medida dos acontecimentos e das afinidades, por meio de registros de processos de criação em ações, vídeos e uma escrita de certa forma fragmentária que oscila entre a poesia, a descrição, a narrativa e a pesquisa teórica. Como obra e como parte de uma pesquisa sobre gravura em matrizes vivas, *Pele na água* sintetiza e significa um processo relacional entre a pele da artista e a de participantes das ações. Aproxima sensibilidades utilizando um anteparo material como camada.

A obra *Pele na água* é uma “ação orientada para vídeo” (Melim, 2008), que inicia a segunda fase de um processo anteriormente intitulado *Peles*. Um ano antes, eu coletava texturas da pele das pessoas com um

procedimento simples: espalhar cola sobre a pele, esperar secar e arrancar; como fazia na infância. A cola seca translúcida mostra os poros e sulcos existentes na pele, assim como marcas de acontecimentos escolhidos – como as tatuagens –, ou alheios à nossa vontade – como cicatrizes de acidentes ou cirurgias. No vídeo, me disponho para que provem meu tato, através da minha pele, minha matriz viva, como fiz com tantas pessoas.

A materialidade mais importante nas gravuras de cola não é a cópia, mas a matriz. E cada fonte imagética se vai quando terminamos o trabalho de impressão, deixando partículas, células, pelos que grudaram na cola. Passam a fazer parte da pele impressa, e o que fica de mais potente é o momento em que ocorreu a ação, todo o resto, encontrado nos registros de fotos, vídeos e depoimentos é memória. Para além da imagem, uma marca representa experiências de vida. Se nos considerarmos seres com potência de repetição ou transformação, uma pessoa gravada passa a ser matriz e sua marca pode se repetir em ações, modificando a si mesma e ao outro.

A água participa da decomposição como coisa desapegada, digerida, o que não quer dizer descartada, como aconteceu na ação de dissolução das impressões. A relativa perda das cópias das peles dos outros e da minha é um processo simbólico de desapego. Nosso tecido epitelial também cai e se renova, estamos sempre mudando, desde a nossa casquinha mais exterior. Qualquer espasmo molhado confirma a necessidade da dissolução e da busca pelo desapego. A presença fluida, no presente, precisa de um centro denso, mas as extremidades podem ser leves, até flutuantes. O que foi feito está nas ramificações nervosas das profundezas da pele, não precisa ser segurado. Um corpo que se quer livre e quer se soltar de materialidades que o aprisionam.

No início, o que me impulsionou a copiar peles foi o desejo de estar em outra pele, sentir como se fosse o outro. Um devaneio que se fosse avaliado pela neurociência seria descartado de pronto. Antônio Damásio, em seu livro *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*, de 2000, atenta para o fato de que a consciência é acessada somente em primeira pessoa, ou seja, segundo o autor, "A consciência e a mente, porém, vinculam-se estreitamente a comportamentos externos que podem ser observados por terceiras pessoas" (Damásio, 2000, p. 29). Damásio explica sobre os estados da mente: "Estado de vigília, emoção

de fundo e atenção básica são, pois, sinais externos de condições internas compatíveis com a ocorrência da consciência" (Damásio, 2000, p. 120). Entretanto, mais que observar, eu precisava sentir, inventar um sistema de profunda empatia. Tocar com os olhos e com a imaginação alcança algumas camadas, tocar com a pele adentra outras. Não é possível ser o outro, mas com o toque pude sentir uma espécie de simbiose temporária.

A impressão positivo-positivo utilizando matriz viva traz uma experiência compartilhada que sugere como possibilidade estudar a outra pessoa através do toque. Além das impressões e toda a riqueza em cada situação das peles descoladas, aconteceram conversas, nas quais ouvi pessoas falarem sobre suas próprias marcas, reverem suas feridas e as maneiras de se perceberem. Durante os processos artísticos, algumas falas de participantes se impregnam em mim e retornam quando escrevo sobre meus trabalhos, me dando pistas ou se transformando em questões importantes sobre meu trabalho. Como disse um participante antes de passar pela experiência da impressão da pele: "Estava procurando minhas cicatrizes durante o banho e pela primeira vez me toquei de maneira tão suave". Aproximar-se de uma esfera muito pessoal possibilita que questões muito íntimas apareçam.

O trabalho com as peles compôs a exposição individual *Anatomia da Borboleta* (2017) e a exposição coletiva *Expressões do múltiplo* (2017). A primeira é um rito de passagem que conecta o trabalho com gravura e as investigações voltadas para o movimento dançado. Iniciou-se com a *Perfomontagem*, uma montagem colaborativa da exposição, na Galeria Experimental do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense – IFSUL, em Sapucaia do Sul (RS). Lá, junto com os alunos da instituição e parcerias artísticas, copiamos peles e dispomos os relevos secos sobre as janelas da galeria.

Anatomia da Borboleta aconteceu entre os dias 18 de outubro a 08 de novembro de 2016. O cenário era um híbrido entre galeria e pseudo-consultório, onde havia duas personas entre as quais eu me alternava: uma anatomista – que investiga a pele das pessoas através da cola, e a artista – que utiliza o material retirado da pele e o aplica nas janelas, como pode ser visto nas imagens abaixo. Multiplicar-se seria também um ato metafórico de gravura, no sentido da reprodução de si mesma?

"Quando um artista resolve se dividir em diferentes 'eus' está também multiplicando seu potencial de criação, pois passa a pensar dentro de novas estruturas. Cada persona criada emula novos comportamentos, novas visões de mundo que não caberiam naquele 'eu' original" (Nunes, 2016, p. 101-102).



Figuras 5 e 6. À esquerda: Janete Vilela Fonseca. *Terrestres*, 2016. Registro da *Perfomontagem* da Exposição *Anatomia da Borboleta*, Galeria Experimental do Instituto Federal do Rio Grande do Sul, Sapucaia do Sul, RS, 2016. Fotografia: Júlia Pellizzari. À direita: Janete Vilela Fonseca. *Resquício de dança*, 2014. Registro da intervenção realizada com o grupo Perpendicular Bial no saguão da Bienal de São Paulo. Fotografia: Leia Izumi. Fonte: acervo da artista.

A montagem aberta continuou por mais uma semana. A cada visita à galeria eu acrescentava elementos: escrevi as legendas dos trabalhos escavando as paredes, anexeí uma série de desenhos de anatomia da região pélvica e fiz uma escrita transparente com cola nas paredes e nas janelas fazendo referência à anatomia e à sensibilidade de *La que sabe*, a personagem mítica de Clarissa Pinkola Estés na obra *Mulheres que correm com lobos* (1994).

A ação de trabalhar a cola sobre a pele durante uma *perfromontagem* é tão significativa quanto às impressões que resultam logo em seguida e o que podem se tornar nos dias seguintes, pois foi ocasião de observar a transformação da matéria utilizada. Ainda assim, são os vestígios relacionais com participantes, do que resta de imaterial na fala sobre a experiência, a parte que considero mais viva no trabalho. As impressões, enquanto objetos físicos, já se foram em sua grande maioria. Findaram-se em sua própria fragilidade ao serem expostas em ambiente muito iluminado e por terem sido fixadas sobre vidro com água, pois a cada vez que a cola é molhada, ela seca ficando mais dura, menos plástica, logo, menos flexível. Não há, porém, porque lamentar a perda, já prevista e desejada como parte do trabalho. Sim, desejei perder a materialidade do trabalho, lidei com sua ausência.



Figura 7. Janete Vilela Fonseca. *Relevos moles*, 2017. Impressão de cola branca sob vidro e água, 40 x 40 cm, Exposição *Expressões do Múltiplo*, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2017. Fonte: acervo da artista.

As três impressões que sobreviveram à desmontagem da *Anatomia da Borboleta* se transformaram nos Relevos Moles, fixados sob uma mesa de vidro com água por cima, e fizeram parte da exposição *Expressões do múltiplo*, que aconteceu de 21 de março a 20 de abril de 2017 na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, no Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre/RS.

Além desse trabalho, o vídeo *Pele na água* e seis fotografias que representam o histórico do trabalho com as peles foram exibidas. Como já era previsto, das peças que compunham *Relevos Moles*, restou apenas uma. O processo de redução das gravuras de cola termina aí, assim como a ação de descolagem que só aconteceu novamente alguns anos depois a pedido de pessoas interessadas em vivenciá-la.

Ela destrói seu próprio arquivo antecipadamente, como se ali estivesse, na verdade, a motivação mesma de seu movimento mais característico. Ela trabalha para destruir o arquivo: com a condição de apagar, mas também com vistas a apagar seus "próprios" traços – que já não podem desde então serem chamados "próprios" (Derrida, 2001, p. 21).

O trabalho com as impressões da pele continuou sendo explorado através de experiências coletivas. No entanto, foi acabando-se materialmente à medida que novas experiências aconteciam, assim como a minha intenção de dar continuidade a ele – apesar de que sempre me surgiam novas oportunidades de experimentá-lo em contextos diversos. O que se instaura na ação de arrancar a cola da pele começou a me incomodar, pois o processo é um pouco dolorido. Hoje prefiro aproximar-me sem o intermédio da dor.

Desejar o movimento, perscrutar a estrutura em suas possibilidades e carências, buscar uma falta, desistir, deixar ir embora, dissolver. Em seguida, o que fica, o que sobrevive? Diferentemente do que coloca Derrida, os resquícios materiais das peles foram destruídos no momento oportuno, quando considerei que aquele ciclo estava completo.

Por esse percurso, o corpo em movimento e a gravura são compreendidos juntos e de forma ampliada. Marcas, variações sutis, reverberações. Como eu toco e como sou tocada? Nesse sentido, a gravura está presente como metáfora de três maneiras: corpo gravado, entendido como corpo matriz; corpo gravador, entendido como goiva, ácido ou prensa e ainda, corpo impresso, como um papel ou outro suporte de impressão que recebe tinta, pressão ou calor. Enquanto *corpo que cria*, percebo que hiperestímulos ou estados de consciência diferentes como concentração, vigília ou transe podem contribuir como propulsão

de novas *texturas de movimento* – qualidades gestuais, considerando principalmente a interação entre os corpos.

Gravura é o passado no movimento presente do corpo que sempre muda. A relação com a água potencializa a mudança, fluidifica, evapora, e em dias chuvosos sua ação se amplia, favorecendo derretimentos e decomposições.

No meu artigo *Corpo em Movimento e Gravura: em busca de um contato sutil e consciente para a produção poética*, publicado nos Anais do evento *Pele na Arte* de 2015, na Universidade Federal do Pará, já havia iniciado o procedimento de aproximação com a cola e indaguei: "Entre os contatos – pele-pele, pele-cola, pele-pedra, pele-coisa, coisa-cola, haveria algo de *inframince*?" (Fonseca, 2015). Segundo Patrícia Franca-Huchet, *inframince*

[...] seria o atributo ou adjetivo constituído por Marcel Duchamp para proposições estéticas, jogos semânticos, jogos com a linguagem – ou o conjunto de sensações que constituem suas 46 notas. [...] *infra-mince* seria ainda a sensação resultante da esfregação de um tecido de veludo pelas pernas. [...] O jogo da tactilidade e da sensualidade aí se torna aparente com toda evidência (Franca-Huchet, 1998, p. 20).

Nessa pergunta, amparada pela consciência de uma tatlidade sutil, está claro que entre o contato da mão do impressor e a pele do descolado está a cola, criando uma minúscula distância que impede que as peles se toquem diretamente. Trata-se de um contato entre superfícies que mal se encostam. É o quase toque, o que está um pouco além do desejo e o início da ação de tocar. Uma aproximação que não chega a se apoiar sobre, mas ultrapassa a sensação do calor de quando se está muito próximo. Então, ultrapassa o *inframince*, pois é um toque menos sutil. Não chega, porém, à densidade da massagem do sistema linfático, de escorregar a pele sobre o músculo.

Através de outro depoimento oral, um participante associou o contexto da impressão das peles a um "caráter terapêutico sem ser exatamente" e considerou certa proximidade desse trabalho com as seções terapêuticas de Lygia Clark – levando-se em conta todo o

aparato cenográfico, como a utilização da maca, e o jaleco que utilizei como figurino na *Perfomontagem*. Ponderemos sobre essa colocação: existe uma timidez exibicionista nas personas anatomista e artista que compuseram a instalação da *Anatomia da Borboleta*, trazendo ao evento um caráter de ficção, o que me distancia de Lygia Clark, que realizava atendimentos com intenção declaradamente terapêutica, baseada em seus conhecimentos em psicanálise. No entanto, é certo que, ao acessar memórias, nos aproximamos da técnica da artista e terapeuta, que, segundo Maria Alice Milliet de Oliveira (1989, p. 180): "Trabalha as vivências arcaicas gravadas a nível sensorial nas primeiras etapas da vida, fase primitiva, anterior à aquisição da linguagem".

O contato com o que a pele nos faz confrontar com um espaço sensível de limite com o mundo e com a própria interioridade, revela a dialética entre o dentro e o fora. Sobre esse assunto, Lygia Clark trabalhou através de obras como *Caminhando* (1963) que revelam a imanência do ato e a integração espaço-temporal, ao propor uma gestualidade contínua que implode dualidades e demarca uma escolha.

Se pensarmos na artista como uma propositora de "articulação criativa entre desejo e realidade" (Oliveira, 1989, p. 180), é possível associar proposições artísticas participativas e ações de cura. Tomo, portanto, aquela fala que associou a descolagem a um "caráter terapêutico sem ser exatamente" como plena de sentido, reforçada pelo fato de ser dita por alguém que passou pela experiência, acessou e pensou sobre a própria sensibilidade. Acessar um corpo é acessar um mundo.

Sem querer catalogar a ação de Lígia Clark, pois ela mesma não admitia tal possibilidade, ou seja, segundo Clark, em entrevista a Ismênica Dantas (1959), no *Diário carioca*: "Não aceito coisa alguma de quem quiser me catalogar. Só aceito as críticas de quem seja capaz de viver comigo a sensibilidade e a experiência que me levaram a um quadro ou a uma atitude", existiria alguma semelhança entre ações de grande proximidade entre participantes de um processo artístico – como a descolagem da pele – e a técnica terapêutica de Lygia Clark, o Método Feldenkrais e a *Psicomagia* de Alejandro Jodorowsky?

Moshé Feldenkrais (1904-1984) criou uma série de lições de movimentos para tratar da autonomia pessoal, compondo o método

de Educação Somática que leva seu nome. A partir da proposição de se auto-observar e trabalhar muito lentamente para encontrar a raiz de cada intenção de movimento, são criadas novas maneiras de mover para que sejam agregadas ao repertório cinético pessoal. Com esse trabalho, a pessoa acessa camadas musculares muito profundas, de inteligência arcaica, e assim como no trabalho de Lygia Clark, recupera memórias. Propõe a criação de um arcabouço mais complexo e seguro, baseado na sensação de movimento, promovendo uma mudança na autoimagem, o que traz benefícios à maneira de lidar com a vida, tomar decisões e agir de acordo com elas.

O poeta, ator, cineasta e tarólogo Alejandro Jodorowsky (1929) criou o conceito de psicomagia, que é, basicamente, uma ação criativa de autocura. Em seu *Manual de psicomagia* (2009), consta que ele começou a partir de jogos de tarô que oferecia uma vez por semana em um café na cidade que estivesse, onde recebia perguntas e pedidos de conselhos dos consulentes. É importante considerar que ele pensa em terapia como arte e não em arte como terapia, conforme o documentário *PSICOMAGIA I (teoría)*, exibido em 2004 pela emissora de televisão TVE2. "Descobri que, quando se começa um ato psicomágico, se produz uma misteriosa relação entre a intenção individual e o mundo exterior" (Jodorowsky, 2009, p. 6, tradução nossa)¹. *Psicomagias* são ações de exteriorização e mudança de relação com o mundo.

As associações aqui realizadas pretendem compreender o que possuem em comum os três em suas atuações, tanto no repertório da arte de Lygia Clark e Alejandro Jodorowsky, quanto na interseção deles com a terapia, o que os aproximaria de Feldenkrais. Notei que a aceitação e a valorização da imaginação para se recriar e a relação de proximidade física com o paciente, cliente ou consulente faz parte da atuação dos três. Tal proximidade dá ao ato de clinicar um caráter pessoal, um sentido de acolhimento diferente do que é visto comumente na medicina tradicional. O caráter terapêutico para Lygia Clark acontece devido à regularidade das seções, nas quais ela estimula – através de massagens e variados tipos de toque, sopros e uso dos objetos relacionais – a elaboração da

¹ No original: "He constatado que, cuando se comienza un acto psicomágico, se produce una misteriosa relación entre el intento individual y el mundo exterior".

fantasmática pelo sujeito que passa pelas fases verbal e não verbal (Clark, 1980, p. 50). No Método Feldenkrais, um método educativo, considera-se que a pessoa está aprendendo uma nova maneira de se mover. Em uma seção de Integração Funcional, cujo trabalho acontece a partir do toque, o professor manipula o aluno e, se houver uma boa conexão, os dois se movem juntos como em uma dança. Alejandro Jodorowsky, partindo de sua experiência com o teatro e com estudos sobre genealogia familiar, transita entre o personagem do xamã ou do pai para encenar brevemente o drama da vida da pessoa atendida, naquele momento examinada como personagem. Em seguida, mostrando-se como coadjuvante, ele dá à pessoa a função de fazer uma ação para que tome para si o protagonismo na cena e o poder sobre si mesma.

Muito do trabalho terapêutico de Lygia Clark está presente em imagens e textos no portal eletrônico dedicado à sua obra e vida, *O mundo de Lygia Clark*. Também existe a possibilidade de experimentar réplicas de seus objetos relacionais – que a encaminham para sua inserção como terapeuta, em exposições retrospectivas, como pude experimentar. No entanto, mesmo tendo contato com a magia desses objetos, ela é a pessoa que sabia fazer o uso deles mais adequado ao próprio pensamento terapêutico. Ainda que seja repassada a outros profissionais, toda terapia é associada diretamente à atuação de quem a criou. Esse contato pessoal não tive com nenhum dos três, ainda.

Pratiquei o Método Feldenkrais de modo contínuo por três anos com os profissionais certificados na área e iniciei a formação para me tornar professora, mas o toque de Moshé eu não tive a oportunidade de conhecer nem observar ao vivo. O trabalho de Jodorowsky é acessível em livros e vídeos no *Youtube*, além de sua obra no cinema. Temos, ainda, a vantagem de que esse autor está vivo. Logo, seu trabalho aconteceu em proximidade temporal a esta escrita sobre ele, o que pode nos dar uma percepção de intensidade diferente da referência histórica de autores que viveram em outro tempo. Ter acesso a depoimentos em vídeo, por exemplo, pode nos aproximar dos autores, mas considero enriquecedor trabalhar com referências vivas, principalmente com aquelas que podemos trocar impressões diretas.

Assim como Lygia Clark, Alejandro Jodorowsky e Moshé Feldenkrais inspiraram minhas obras, sobretudo as ações relacionais, dentre as quais estão as que trato aqui. Nos anos em que realizava as descolagens, a prática do Método Feldenkrais aguçou meus sentidos e minha autopercepção e me instrumentalizou sensivelmente no trato com as pessoas participantes. A curiosidade em conhecer anatomicamente outra pessoa, a minúcia e o cuidado no toque fazem parte do treinamento desse método, e também estão suas palavras quando ele descreve um tratamento individualizado, a exemplo de *O caso Nora* (1979), em que ele faz uma paciente recuperar habilidades motoras e cognitivas através do toque após um derrame cerebral.

Outro tipo de curiosidade me liga a Jodorowsky desde que conheci sua obra cinematográfica, cheia de imagens surrealistas e arquetípicas. É uma curiosidade mais crua, relacionada ao absurdo, diferente da que exercitamos no Método Feldenkrais. Embora esteticamente nossas obras sejam muito diferentes, a dele tendendo ao grotesco e alegórico, a minha à monocromia, às texturas e aos detalhes, creio que nos aproximamos pela criação de situações absurdas. Apesar da sutileza que pode ser percebida nas imagens geradas com a cola sobre pele, arrancar uma camada da pele de alguém para compor uma investigação estética e relacional é tão absurdo quando propor uma psicomagia.

A experiência com as ações relacionadas à pele me fez perceber que existe um contato sutil que se baseia nos modos de aproximação. Com a possibilidade de criar junto, há gradações de proximidade que dependem, em primeiro lugar, da disposição e do envolvimento das partes para que aconteça. Na Dança Contato, seria um acercamento ideal, segundo os preceitos que sugere Steve Paxton - o mais conhecido precursor dessa modalidade de dança, na segunda parte da entrevista a Fernando Neder no Brasil. Antes de se moverem juntos, devem se tocar muito lentamente, sentir o calor um do outro, a respiração, o ritmo, numa movimentação quase invisível.

Os aspectos sensíveis ganharam novos sentidos quando foram explorados nas Artes Cênicas, onde a cola sobre a pele se atualizou. Foi cogitada em seu potencial de materialidade ligada ao mascaramento: "Corpos-máscaras de cola?", perguntou-me um dia o professor Érico José de Oliveira, da Universidade de Brasília, especialista em trabalhos

cênicos com máscaras, ao saber sobre meu trabalho com a cola em 2019. Essa questão me lembra um trecho da música da versão que Emicida fez para a canção *Sujeito de sorte*, de Belchior: “Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes” (Emicida, 2019). Talvez máscaras, talvez desnudamentos. Talvez eu estivesse cansada de olhar cicatrizes e poros quando decidi finalizar esse processo e trabalhar com movimentos mais amplos.

Dentre as ocasiões de compartilhamento nas Artes Cênicas, uma foi durante no doutorado, a pedido de pessoas estudantes da graduação em Teatro na Universidade Federal da Bahia – com quem realizei o estágio docente na disciplina Teatro, Rito e Performance. Escolhi alguns relatos dessa última ocasião que me ajudam a compreender o alcance da experiência em relação aos processos de criação de estudantes. A experiência ocorreu no semestre anterior ao período da pandemia de covid-19, acontecimento mundial que nos marcou profundamente e inviabilizou por anos ações aproximativas como essa. Ainda estamos aprendendo a nos reaproximar.

Com a turma do estágio docente, a ideia era trabalhar a anatomia da pele para dentro, conjugando os trabalhos de criação de cada pessoa com o estudo anatômico. Fizemos esse trabalho por interesse de uma das alunas que preparava uma performance com um elemento cênico parecido. Nomeamos a prática de *Pele-pelanca*, que foi realizada de modo conjugado com *O giro em torno do próprio eixo*, uma proposição que trabalha a pré-expressividade a ser realizada no tempo de uma hora de relógio. Como Salvador é uma cidade úmida, a cola não secou no tempo do giro e as alunas tiveram dificuldade para retirá-la da pele. Percebi, observando durante a prática e confirmei através dos comentários delas, que a cola tira a concentração no giro, pois é mais um elemento que surge e distrai da observação das sensações internas e do ambiente. Nessa situação de movimentação controlada com algo incomodando na pele, cada participante precisou criar estratégias próprias para o desafio de estar presente até o fim da proposição.

Em seus relatos da disciplina, as alunas incluíram depoimentos sobre a *Pele-pelanca*. Thais Patez contou que os locais que escolheu para o trabalho com a cola foram as cicatrizes, as mesmas partes que costumava tocar em suas últimas composições de cena. Iasmin Alice da Silva fez um relato poético contando sobre sua entrega na experiência e

os incômodos que ela relacionou à própria identidade de mulher negra, temática que perpassa seu processo poético:

Eu imóvel.
Essa cola secando... endurecida, fria, corpo estranho no meu corpo, me deixando branca.
Por quanto tempo permaneci branca? Por quanto tempo quis ser reconhecida como branca?
É impossível não pensar isso, já que vejo uma camada branca secar sobre minha pele.
Me sinto Pele negra com uma máscara branca. Fanon (Fonseca, 2022).

Quando artistas participantes compartilham comigo suas impressões, me dão a ver suas subjetividades e questões identitárias, as quais eu jamais acessaria sozinha. Salvo o gênero, as questões de lasmin são semelhantes às do artista Fernando Costaa de Belo Horizonte, com quem realizei o procedimento diversas vezes.

Costaa também trouxe de volta a questão do mascaramento, ao solicitar que eu o orientasse sobre a materialidade necessária para criar uma máscara branca a ser descolada do rosto no vídeo que intitulou *Ecdise* (2022), trabalho que faz parte do processo de sua investigação artística com foco na temática afro-diaspórica.



Figura 7. Fernando Costaa. *Ecdise*, 2022. Frame de vídeo, 4min48seg., 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mBvBvytQ8Tw..>

Na sinopse do vídeo, Costaa faz um paralelo entre o que ocorre com os artrópodes no processo de desenvolvimento dentro do exoesqueleto – uma estrutura endurecida que protege, mas impede o crescimento – e o papel do racismo estrutural na construção da sociedade brasileira, que cerceia a vida e o desenvolvimento das pessoas negras. Em sua obra, vemos uma goma resistente, que gruda na pele e deixa vestígios. É tão grudenta que não dá para se livrar dela sem perder pedaços de pele e alguns pelos.

Ao final desta escrita, conversando com Fernando Costaa sobre a atualidade do trabalho com a cola, os conceitos e palavras que utilizo na escolha do título do texto, homônimo ao primeiro trabalho aqui mostrado, relembramos a importância da água em relação ao movimento. Também é fluido o caminho que tomou a descolagem entre a performance em gravura e as explorações de presença e geração de movimento nos compartilhamentos com as Artes Cênicas.

Pele na água transitou por questões inter-relacionais através do contato entre artistas e pessoas participantes. Tratou da sensibilidade através da percepção tátil e memorial, na observação e na relação com o outro. Retomar arquivos sobre as ações para refazer e concluir textualmente algo cujo fim já foi ensaiado tantas vezes é uma oportunidade de me reelaborar como artista e perceber como seguem potentes as oportunidades de compartilhamentos artísticos.

REFERÊNCIAS

ACERVO LYGIA CLARK. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/1633/o-mundo-de-lygia-clark>. Acesso em 09 ago. 2025.

CLARK, Lygia; GULLAR, Ferreira; PEDROSA, Mário. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DANTAS, Ismênia. **Lygia Clark explica sua pintura**: todo artista é um suicida. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 11 out. 1959. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/8809/lygia-explica-sua-pintura-todo-artista-e-um-suicida> Acesso em 23 outubro 2025.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução: Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

EMICIDA. **AmarElo** (Sample: Belchior - Sujeito de Sorte) part. Majur e Pablo Vittar (Áudio oficial). YouTube, 1 nov. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uJcjV6g5mV8>. Acesso em: 23 nov. 2025.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COSTAA, Fernando. **Ecdise**. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mBvBvytQ8Tw>>. Acesso em: 23 nov. 2025.

FELDENKRAIS, Moshe. **O Caso Nora**. Tradução: Netto. São Paulo: Summus, 1979.

FONSECA, Janete Vilela. Corpo em Movimento e Gravura: em busca de um contato sutil e consciente para a produção poética. In: VIEIRA, Lia Braga; Júnior, Miguel de S. B.; SAPUCAHY, Ana Flávia M. (orgs.). **Anais Pele da Arte**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2015. Disponível em: https://fbpartes.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/11/vii_anais.pdf Acesso em: 15 out. 2025.

FONSECA, Janete Vilela. **Dançar com**: escoamentos possíveis e proposições de aproximação. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2022.

FRANCA-HUCHET, Patricia. L'infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre-dois. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 9, 1998. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27748/16348> Acesso em: 23 nov. 2025.

JODOROWSKY, Alejandro. **Manual de psicomagia**: consejos para sanar tu vida. Madrid: Siruela, 2009.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

NUNES, Fábio Oliveira. **Mentira de artista**: arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo. São Paulo: Cosmogonias Elétricas, 2016.

OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de. **Lygia Clark**: obra-trajeto. Escola de Comunicações e Arte da USP. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 1989.

FONSECA, Janete. **Pele na água**. Disponível em: <https://vimeo.com/191388608?fl=pl&fe=sh>. Acesso em 15 out. 2025.

DRAGÓ, Fernando Sánchez. **PSICOMAGIA I (teoría)**, exibido em 2004 pela emissora de televisão TVE2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8t47NupYGyg>. Acesso 09 ago. 2025.

PAXTON, Steve. **Interview**. Part 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4yPdDdGwIGo>. Acesso 09 ago. 2025.

Janete Fonseca é multiartista, professora e pesquisadora. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA com estágio na Université Bordeaux-Montaigne/França, Mestra em Poéticas Visuais pela UFRGS, graduada em Dança pela UFBA e Artes Visuais pela UFMG. Sua trajetória artística é transdisciplinar, articulada com a docência nas Artes Cênicas e nas Artes Visuais. Atuou na dança, na performance e no teatro de animação. Participou de exposições individuais e coletivas em Portugal, Belo Horizonte e Porto Alegre.

Email: janetevfonseca@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6765-0399>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7701337267499935>

Artigo recebido em 05.08.2025. Aceito em 11.10.2025