

Corpo comestível

anotações poéticas

Rosa Esteves¹

Pedaços de um corpo feminino moldados em chocolate e marzipã. Peitos, bocas, colo, púbis..., em tamanho reduzido ou natural, servidos sobre a mesa – um trabalho que atualiza o debate sobre as difíceis relações entre arte e consumo na contemporaneidade. Contra o fetichismo da saúde, o culto ao músculo-espetáculo, a experiência aqui é a do registro delével de um corpo que se configura à margem das armadilhas narcísicas, a salvo das imagens prontas, convencionais, colocadas à nossa disposição pelos imperativos da propaganda, da beleza serializada. Experiência que se prende ainda à recuperação de uma certa imagem do feminino num momento histórico em que as distinções de gênero se esbatem, em que o erotismo deriva para o espaço da transexualidade, do charme andrógino, do corpo-prótese e do gozo artificial. [...] Se o corpo é, como queria Merleau-Ponty, a um só tempo visível e visível, se a relação corpo-mundo é de natureza estesiológica, havendo uma carne do corpo e uma carne do mundo (e uma interioridade que se propaga de um a outro), esses pedaços de corpo, impressões fósseis do mundo, seguirão constituindo objetos internos bons, criando água em todas as bocas do espírito.

Fabio Weintraub²

O projeto *Corpo comestível* trata-se de uma “performance participativa”, pois acontece a partir de uma performance, algo que está acontecendo em determinado instante e local, e que envolve um desempenho para o público e também um desempenho desse mesmo público. Aqui a forma cênica proposta é o “ritual”, no qual o público deve tornar-se participante, abandonando sua posição de assistente. Citando Renato Cohen:

a performance está ligada a um movimento maior. Uma maneira de se encarar a arte. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. (...) é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A idéia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a dos “espaços mortos” (...) e colocado-a numa posição “viva”, modificadora (Cohen, 1989, 38).

Como descrição do trabalho artístico, ele está muito próximo do happening, em sua articulação de sonhos e ações coletivas. Podemos imaginá-lo um banquete, que tem como alimento o corpo – um corpo- chocolate. Há uma cena montada, iluminada, com mesas nas quais ficam dispostos os chocolates e personagens que convidam o público a

¹ Artista visual e mestre em Museologia, pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo, em 1984. Atualmente, desenvolve pesquisa artística sobre o corpo trabalhando com fotografia, gravura, objeto escultórico e performance.

participar da ação final: comer o corpo de chocolate. Após um período de observação os espectadores são convidados a degustarem pedaços de chocolate, feitos a partir da moldagem de meu corpo. A expectativa é de que todo o chocolate seja comido, que não fique resto, não sobre nada, já que o ato de comer é parte principal da obra, o seu fim, sua realização. Aqui vale a

premissa constante à intervenção do espectador: em última instância dissolver o espectador e seu conteúdo vital no mesmo processo da criação de que parte o artista; evidencia-se a evolução do conceito de “participação” dos anos sessenta e setenta ao conceito de “interação”, numa tendência da aproximação ainda mais intensa entre os dois pólos da criatividade, o momento da produção e o momento da recepção. (Gimenez, 1999,214)

O convite ao banquete é realizado por três personagens femininas, vestidas de: branco, vermelho e preto, todas representadas por mim. Com cada uma das cores, pretendo representar *personas* do ser feminino. Branco é a cor do novo, puro e imaculado, mas também a alma livre do corpo, o espírito desembaraçado do físico, a cor dos mortos, despojados do tom róseo, do rubor da vitalidade. Vermelho é a cor do sacrifício, da fúria, do matar e ser morto, simbolizando o excitamento, a vida pulsante e o desejo. Preto é a cor da lama, da fertilidade e, também, da ausência de luz, da noite, da morte.

Este é um trabalho desenvolvido a partir de outros iniciados por mim na década de 1990; trabalhos estes em que discuto questões a respeito do corpo, sobretudo do corpo feminino, os quais falarei mais adiante. Para tal, utilizo-me do próprio corpo, construindo essas discussões sob um viés autobiográfico. Em *Corpo comestível* procuro explorar arquétipos do corpo feminino na arte e pensar questões referentes aos efeitos do tempo sobre o corpo, à memória corporal, tradutora das vivências que acometem o suporte sensível. Subtrair o corpo à erosão do tempo em negativos de gesso e silicone e expor sua efemeridade no convite a que se devore os fragmentos corporais e escultóricos.

Também está presente a busca de uma imagem do feminino, num momento em que se cultua a artificialização do corpo, ao oferecer um corpo - mãe, para que dele se apossem e se alimentem, na tentativa de preservar a função e a simbologia inerentes a essa matriz na forma de nutrição para o corpo e para a alma.

Procuro estimular a reflexão sobre as relações entre arte e consumo na contemporaneidade, proporcionando um trabalho de degustação crítica. Brechas, dobras, reentrâncias e saliências naturais do corpo são moldadas, preenchidas com chocolate e tratadas como fragmentos, muitas vezes, não reconhecíveis de imediato. A compreensão desse corpo fracionado está vinculada à apreensão de um corpo auto-

² *Corpo comestível*, texto para a apresentação da performance no Sesc de Ribeirão Preto, 2004.

referente, à aceitação de suas transformações, do seu amadurecimento, à reflexão sobre as mudanças que o tempo imprime nessa matéria e que marcam seus momentos de transição e o reconhecimento de suas potencialidades e limites em relação ao espaço e ao outro. Corpos podem ser moldados, transformados, partidos e comidos. Quanto à arte, podemos contrapor uma que alimenta a outra, que se consome.

Aqui surge um outro aspecto que gostaria de salientar, a questão da imaterialidade na arte. *Corpo comestível* tem que ser consumido, e o meu desejo é que ele **não** seja conservado como um objeto de chocolate. Ele deve ser comido. O **objeto** mais o **ato de comer** são unos, inseparáveis.

Não posso nesse momento, deixar de pensar com o olhar da museóloga³, e em *como* e *o que* conservar dessa arte, já que ela se torna imaterial, quando se desfaz na boca das pessoas, estimulando outros sentidos, além do visual e tátil. Podemos pensar que a passagem do objeto material para o imaterial se dá no momento em que são dissolvidos na boca, e entram no organismo das pessoas fazendo parte de sua digestão. Muitas perguntas e dúvidas me vêm à mente; depois do fato consumado, o gosto de chocolate que fica na boca, a sensação das mãos meladas, o fim de festa, o vazio criado depois do prazer, a consciência do finito. O que fica de uma obra que se torna ou é imaterial? Não é com certeza só registro do evento, importante, mas não suficiente para se “preservar” a obra, é para além - o impalpável. É o conceito, a idéia? É a possibilidade de se refazer e recriar o momento uma outra vez? E como um museu conserva esta obra imaterial? Precisariamos de um seminário só para estas questões.

O Projeto⁴

A primeira apresentação de *Corpo comestível* aconteceu em Ribeirão Preto, em março de 2004 a convite do Serviço Social do Comércio – Sesc, depois ocorreu uma segunda montagem, que foi um pouco diferente, na inauguração do Sesc – unidade Pinheiros, em setembro do mesmo ano, na cidade de São Paulo. Aliás, cada uma tem sido diferente. Esta é uma obra que se adequa ao espaço e às condições possíveis, tão adaptável e mutante quanto um corpo pode ser, não é fixa, se a idéia fundamental for preservada, permite variações de acordo com as situações. Essa abertura reforça o seu caráter performático, firmado nos limites que separam vida e a arte.

No Sesc de Ribeirão Preto, estive muito próxima do projeto original, exceto pela performance, que acabou não sendo preparada de modo satisfatório. Então, a

³ Museóloga no Museu Lasar Segall – IPHAN/MinC, desde 1981, responsável pelo Arquivo fotográfico Lasar Segall. Desenvolve pesquisa com a gravura de Lasar Segall desde 1994.

⁴ Agradeço a colaboração de Adrienne Firmo, Amauri Botelho, Celina Neves, Daniel Certeza, Fabio Brazil, Fabio Wentraub, Gabriela Gomes, Jayme Paes Filho, Janete, Jussara Pinto, Leandra Certeza, Margarida

solução foi substituir as personagens femininas pela presença de um ator, um homem. Tal opção foi realizada para que as personagens femininas ficassem preservadas; o ator, vestido de terno preto, deu início ao banquete, retirando, de maneira bastante rápida, os tecidos de filó que cobriam os chocolates e convidando as pessoas a comerem. Houve a interação surpreendente. Em 15 minutos, foram comidos 60 quilos de chocolate. Nada sobrou, nem mesmo as rosas do cenário. As pessoas acabaram por levar tudo. Tal como o desejado.

Já no Sesc-Pinheiros, os organizadores gostariam que fosse mostrado um pouco do processo do trabalho artístico. Assim, foi preparado o *Corpo comestível* em processo. Os chocolates estavam lá e as pessoas iriam comê-los, é claro. Mas, também seria mostrado como tudo aquilo era feito. Então, foi criada uma linha de montagem, com várias mesas; na primeira, estavam os chocolates; na segunda, os moldes de silicone; na terceira, os positivos de gesso; na quarta mesa, os moldes de gesso produzidos lá, na hora; e, na quinta mesa, me deitei e meu corpo serviu de matriz para os moldes.

A idéia de abordar o *Corpo comestível* em processo, diferentemente da primeira versão, mostrou a seqüência do trabalho, em que o enfoque maior foi dado à feitura – ao fazer. O tempo da performance foi determinado em, pelo menos, três horas, com início às dez horas da manhã, e previsão de termino às trezes horas. Assim, cada seqüência teria um tempo, também determinado, para a sua realização. Foram estipulados vinte minutos para a primeira seqüência – a montagem da mesa com os “doces de chocolate”. Nessa etapa, os chocolates foram dispostos lentamente sobre mesa, e imediatamente cobertos com o filó. A todo instante as pessoas, que circulavam pelo ambiente, se interessavam pelo que estava acontecendo e queriam saber quando os chocolates seriam comidos, o que aconteceria somente ao final de todo o processo, antes deveriam ser observados, com seu perfume se espalhando, criando uma certa euforia.

A moldagem do corpo foi um momento especial nessa apresentação. Imóvel, com gaze gessada sobre o corpo, pude ouvir comentários incríveis por parte das pessoas que assistiam à cena. Talvez nesse momento tenha surgido a idéia de registrar a fala do público. Por fim, quando as pessoas puderam comer o *corpo*, como na primeira vez, nada restou.

Apresentei novamente *Corpo comestível* no Seminário Corpo & Arte, realizado no Senac Santo Amaro. Dessa vez acrescentei uma das personagens à performance, que eu mesma interpretei. Ritualisticamente, quis que pelo menos uma delas estivesse lá nessa apresentação, dando início ao ato de comer. A escolha recaiu sobre a persona de preto. Há, nesse ponto, uma questão interessante: a roupa, o figurino.

Nesta performance usei um vestido de vidrilhos, de pedraria, muito pesado, encontrado numa loja de brechó, há dez anos – já usado por mim em outra performance, pois tenho o hábito de coletar roupas e usá-las em meus trabalhos. Então, as roupas dessas três personagens já existiam e uma era esse vestido. O vestido, me intrigou desde quando o encontrei. Primeiro, por ser pesadíssimo, depois, observando melhor, vê-se que foi feito por alguém que não sabia costurar muito bem, com uma certa obsessão, um desejo muito grande, com muita força. Ele não é bem feito, parece-me cheio de histórias. Pensei que poderia ter pertencido a uma travesti ou a alguém da noite, com uma vida escusa, de um mundo paralelo, o que favorece uma das personagens. Sua escolha também faz um contraponto ao prazer daquela mesa posta com chocolates. Ele estaria, aparentemente, integrado a aquela situação, já que remete ao universo da luxúria, mas de perto se percebe que é gasto, falso.

Novamente existe um cenário, uma grande mesa com tecidos de filó branco e vermelho, com os chocolates sobre eles. A personagem caminha descalça percorrendo uma grande área, no térreo, com piso de pedra, desenvolvendo um movimento espacial. Instala-se um estranhamento: local asséptico, desprovido de personalidade e a figura feminina deslocada de seu ambiente. O caminhar lento é circular. Minutos depois, o ritmo é quebrado e a figura feminina começa a subir as escadas em direção a outro cenário. Aproxima-se da mesa e retira o filó que (re)cobre o *Corpo comestível*, envolve as costas com ele, como se fosse parte do figurino –uma estola, e abandona a cena, agora, descendo a escada de modo sereno, leve e lentamente.

Como complemento dessa ambientação performática, a música – um canto gregoriano, *Iubilate Deo* – foi um dos elementos escolhido para criar o contraponto com o prazer, a luxúria e a gula. São pecados capitais e têm papel fundamental em todo processo, preparando e incitando o público. Ela marca o início da performance: a cena montada, o cheiro se espalhando, os chocolates cobertos, a luz focada. Faz com que as pessoas que circulam naquele local possam observar e sejam envolvidas, conquistadas.

O clímax é aguardado com ansiedade, pois existe um tempo real de espera até que seja desvendado o *corpus*. A participação do público, que interage com o objeto *arte comestível*, revelou-se extremamente rica, não só pelos comentários, os mais diversos, mas pela reação provocada pelo cheiro e pelo próprio chocolate. As pessoas muitas vezes avançavam sobre o chocolate, objeto de desejo e prazer, enchendo as mãos e bocas, muitas vezes levando “mais um pouquinho” para casa.

Observa-se no registro de documentação desse trabalho em vídeo, o envolvimento do público com expressões fantásticas: o comer compulsivo, o olhar de desejo, etc. Há de se levar em conta, a questão do registro desse tipo de evento, diferentemente dos primeiros registros dos happenings que tinham mais o sentido cinematográfico de documentar, tomo como exemplo a performance *Antropometrias da Época Azul*, 1960, de Ives Klein. Hoje, o vídeo arte acrescenta além do registro

documental uma outra via, um terreno para ampla exploração, propiciando a construção de um universo paralelo que parte da documentação das aparências e vai além delas, podendo fazer visível o que não está. “Baseia-se na realidade mas a atravessa, cria um caminho para a ficção que se torna demasiado real”. (Gimenez, 215)

Também surgiu assim, depois das três apresentações, a necessidade de incluir o registro do som ambiente, por meio da gravação dos comentários, que serão utilizados, posteriormente, em um vídeo arte. Reforçando o caráter do que Schechner chama *multiplex code* e que resulta “de uma emissão multimídica (drama, vídeo, imagens, sons), que provoca no espectador uma recepção que é muito mais cognitivo-sensória do que racional” (Cohen, 1989, 30).

Histórico

Corpo comestível nasceu em 1997, quando comecei realmente a fazer meus primeiros experimentos conscientes com o corpo. O trabalho intitulado *Vestígio de corpo* tece uma discussão acerca das imagens do feminino na arte. O projeto consistiu na modelagem do meu próprio corpo em gaze gessada. Dessa forma, obtive faixas de aproximadamente 0,90 x 0,10 cm, que, mais tarde, foram costuradas com delgados fios de latão, formando estruturas precárias, como um avesso, o negativo do corpo. Criei assim, tecidos, peles, algo como o espectro do corpo. Aquilo que está próximo ao corpo, mas já não é o corpo, que está no limiar. Nesse momento o que também me inquietava era a possibilidade, de certa forma, de parar o tempo, registrar fisicamente algo do meu corpo naquele momento.

Sempre fotografo meus trabalhos, os processos. Fotografar é uma necessidade. Penso que é por meio da fotografia que posso refletir sobre eles. Assim, esse trabalho se desdobrou por meio de um registro fotográfico, com câmara de orifício. Fiz uma grande série, com o mesmo título, apresentada na Galeria de Arte da Casa do Brasil, em Madri, e nas exposições *A mesma ou a outra*, na Sala Sérgio Porto no Rio de Janeiro, e *Elemento desprendido*, no Museu de Arte de Ribeirão Preto. Em texto da Mostra, explica Vera d’Horta:

Nesta exposição, os relevos foram fotografados e sua imagem impressa em tecidos leves dá a eles a aparência de peles flutuantes. O corpo assim retorna do volume ao plano – não é mais casca, invólucro carnal. Desfraldado ao vento é meio sombra, espectro de uma possível liberdade (Horta, 2000).

Quanto ao tema, a questão da mulher sempre me interessa. Essa inquietação com o feminino, com o corpo, com o meu corpo, já aparece em *Vestígio de corpo*, mas, com *Corpo comestível*, passei a pesquisar mais. Meu interesse pela problematização do universo feminino ocorre mais sobre uma base empírica. Tenho o hábito de fazer jogos com o inconsciente. Há um exercício que faço desde criança, são associações, brincadeiras com associações, ao falar coisas que, aparentemente, não tenham ligações umas com as outras, mas que, mais tarde, apontam para alguma situação mais definida. Faço isso constantemente, muitas vezes, as obras vêm desse exercício trazido da infância, e já não posso me lembrar como surgiram.

Não existindo teorização sistemática que as oriente – num primeiro momento –, minhas criações não se dão sobre um discurso preexistente, estão mais próximas da investigação, são processos, fluxos. As reflexões sobre elas são posteriores, com o auxílio da fotografia e das pesquisas que desenvolvo ao longo da criação. Observo o que estou criando, a obra vai nascendo, vou tentando compreender esse discurso, vou tecendo.

Há outra obra surgida da investigação acerca do corpo, que são as *Deusas* (2000), monotípias de torso feminino, o corpo como matriz e suporte de transferência da pintura, um ato performático solitário. Conforme comenta Tereza Arruda:

Antes de se imaginar a obra finalizada, tem-se aqui que levar em consideração o processo de criação como um ritual, pois o gesto de se ornamentar através da pintura remete a necessidades extremas, como as de defesa ou até de acasalamento, segundo códigos de conduta existentes em todas as culturas, (Arruda, 2000).

Da série das *Deusas*, parti para o *Ex-voto*, partes do corpo, como braços, mãos, seios, ventre impressos em papel e encapsulados em parafina. Esse trabalho foi exposto numa instalação, no Museu de Arte de Ribeirão Preto. *Coisas de mulher*, expostos na mostra *Ponto de fuga//Área livre*, no Memorial da América Latina, em 2003, toma força com uma série de monotípias, em que mãos e pés são “guardados” em caixas, gavetas de máquina de costura, fôrmas de bolo, vidros de geléia e de creme. Aqui, aponto para questões limítrofes: onde começa e termina a arte, o artesanato e o fazer, dito “feminino”? Demonstrando, assim, o gesto feminino, ligado aos trabalhos da casa e aos cuidados do corpo.

Imagino que, minhas preocupações com o corpo vem de muito tempo, ainda estudante de artes plásticas. Fui aluna e monitora da Amélia Toledo, que naquela época desenvolvia propostas utilizando a moldagem de corpos. Era um momento de repressão, um outro momento, e me lembro muito de um trabalho, *Reunião* (1975), em que ela

moldou a boca dos amigos em gesso, e fez um grande painel com todas elas. Estas obras de Amélia me marcaram muito, ficaram em meu inconsciente sendo deglutidas por 25 anos.

Outro fato marcante foi um diálogo com uma colega, ela desenhava conchas e discutimos sobre a sua forma perfeita. Essas questões ficaram ecoando em mim e passei a utilizar suas formas em gravuras e desenhos. Iniciei uma pesquisa em que buscava unir a gravura – o ato de gravar – e a cerâmica. Elaborei, então, matrizes com placas planas de argila, onde imprimir vários tipos de conchas e espécimes marinhos, juntamente com marcas deixadas pelas minhas próprias mãos, ao que adicionei desenhos e grafismos. Estas matrizes, depois de secas, foram queimadas a 1300°C. Posteriormente, foram entintadas com tinta gráfica e impressas sobre papel, com novas interferências usando a técnica de *frotage* e monotipia, criando cópias únicas. Elaborei também matrizes tridimensionais, bolas, cilindros e formas elípticas, gravadas com as mesmas imagens.

Trabalhar a argila foi fundamental no meu processo de pensar o tridimensional e o orgânico, porque a manipulação dessa massa amorfa plasmou meu entendimento do espaço. Outra questão que me interessava nesse momento era a incorporação do imprevisível, principalmente na cerâmica, a demonstração dos limites da técnica e do planejamento.

O feminino aparece aí representado pelas conchas e nas formas arredondadas das matrizes. Sem perceber fui me apropriando dessas imagens, que, sempre e cada vez mais, se tornavam compulsivas e recorrentes em meu trabalho. Os significados que elas traziam foram ficando cada vez mais conscientes, e quanto mais consciência, mais a procura se intensificou, e mergulhei nesse universo em busca de uma ancestralidade feminina, em busca de minhas raízes. Dos símbolos que representam o feminino à passagem para o corpo feminino foi um passo.

Se a reflexão sobre meu trabalho é, aparentemente, desordenada, não-linear, se me conduzo do consciente ao inconsciente e do inconsciente ao consciente, num indo e vindo, penso que há riqueza aí, é como ir ao fundo do poço buscar essas informações. É a reflexão, nascida do fazer intuitivo. Como quando se aprende a desenhar, primeiro se aprende técnica, depois, é preciso esquecer, para, num segundo momento, expressar-se, sem prisões. Isso é o difícil, esquecer para poder criar. Liberdade é difícil, é muito difícil.

Só se começa quando há entrega. Lembro-me das minhas primeiras peças de cerâmica, eram contidas, foi preciso tomar o barro, amassá-lo e me dar a ele também. Hoje consigo trabalhar livremente. O mesmo aconteceu com as monotipias, precisei não

mais me preocupar apenas com o acabamento, me dedicar à sensação, ao que vem espontaneamente, conectar-me a isso, quando se perde essa conexão o trabalho parece ter uma ruptura muito nítida.

O corpo

O trabalho de Rosa Esteves propõe uma exploração radical e poética da problemática do corpo: o questionamento da matéria, da aura, da morte física (mas também virtual, com o clone), da relação corpo/prótese, da dialética do real e da imagem, da natureza e da cópia fabricada. Investindo no conflito – e não na harmonia proposta pela ciência e pela mídia – Esteves caminha entre as diversas “poéticas do corpo” que se afirmaram nos últimos 30 anos sem, para tanto, optar por nenhuma exclusivamente. (Sant’Anna,2001)

Nos meus trabalhos artísticos o corpo está para além do corpo. Não é o corpo em si nem só a memória do corpo. Não é mais o corpo limitado ao corpo, é o corpo que se expande. O movimento desse corpo no espaço, no deslocamento de ar que ele provoca. Aqui, não estamos restritos mais ao nosso corpo, invadimos outros corpos, seus espaços. O modo de ocupar o espaço/ambiente é atuar no momento em que se dá a ruptura desse limite físico dos corpos e na possível superfície de contato que existe entre eles.

O prolongamento do corpo me interessa, quando produzo esses moldes crio uma ligação, um prolongamento. Porque posso multiplicar o corpo – aqui não há semelhanças com a clonagem, o desejo não é a produção de um igual. Posso ter vários, várias partes do meu corpo. Trabalhar a fronteira do corpo, onde começa, onde termina, elas existem? O corpo dentro, o corpo fora, o que o corpo contém, o que é a região próxima ao corpo ou o avesso, o espectro.

Pensando nessas extensões e numa maneira de realizá-las, surgiu o projeto *Corpo-máquina*, que propõe estabelecer novas relações entre o fotógrafo e a câmera. Pela amplificação dos sentidos, registra as “interferências” durante o ato fotográfico. Estabelece uma ligação entre o corpo biológico e a máquina fotográfica, sendo na superfície de contato entre esses dois sistemas que ele se desenvolve. Aponta assim, novas questões para a discussão da fotografia contemporânea.

Uma câmara de orifício é acoplada ao meu corpo segura pelas mãos, na altura do peito e desta forma, passa a incorporar novos dados, como o pulsar da respiração e o andar. O olhar fotográfico já não se dá mais através do visor, mas sim na possibilidade, quase que infinita, da escolha, agora, imaginada/intuída pelo operador. A visão é captada de um local mais abaixo, em relação aos olhos, no plexo solar, utilizando um novo ângulo de visão, diferente do que estamos acostumados.

Poderíamos pensar porque um registro fotográfico e não a utilização de um vídeo. No vídeo teríamos a imagem em movimento, “movimentada”, na foto, o registro do movimento está fixo, parado, mas contém algo que pulsa entre o corpo e a realidade.

A máquina fotográfica – extensão corpórea – é que vai estabelecer a conexão entre o real e o registro fixado na película sensível, amplificando os sentidos do ser humano.

Em outros trabalhos, teço considerações acerca do corpo como operador de linguagem, como em *Deusas*, há a pintura feita numa espécie de ritual e que depois é transferida para o papel. Podemos também pensar na escrita que o corpo desenvolve no espaço, os papéis que desempenha como transmissor e receptor de linguagem. Não é só o resultado, o produto artístico final, o que me interessa, mas, o percurso, o processo de conhecimento que aí se dá no território da criação, é a percepção do corpo como um conjunto de significações vividas.

* * *

E, retomando ao *Corpo comestível*, a partir dele já há uma nova obra e também um novo projeto, um múltiplo, são “caixas de bombons” contendo *Corpo comestível*. O que pretendo com elas, é que sejam adquiridas como arte comestível e que essa arte possa ser fruída, e que este fato possa oferecer as pessoas, que dele participarem, algo em que pensar - seja em seus corpos, seja no universo feminino, seja sobre os rumos da arte. As caixas trazem, um segundo convite: que as pessoas fotografem o instante em que comem o chocolate e me encaminhem essas fotos, estou elaborando o futuro trabalho que as utilizará. Já obtive, algumas respostas e imagens bastante variadas e instigantes.

Para terminar, gostaria de citar Simon Marchan Fiz:

O sagrado e as proibições cotidianas, a criação das imagens e a livre expressão do sonho, a linguagem e a pulsação alucinatória, a festa dos instintos e a ação social, a expansão de nossos estados de consciência, a gestão política de nossa própria existência, tudo isso é conciliável uma vez que tenhamos conquistado a soberana multiplicidade do ser. Isso quererá dizer que teremos ultrapassado a arte, que teremos ido além do teatro e alcançado a vida (FIZ, 1997).

Referência Bibliográfica

ARRUDA, Tereza. *Corpos cravados*, texto para exposição *Gravura brasileira*, São Paulo, 2000.

Cadernos de Subjetividade. Vol. V, nº 2, São Paulo: Educ, 1997.

COHEN, Renato. *A performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

FARIAS, Priscila; CANTONI, Rejane. “Fora do corpo”, in LEÃO, Lucia (org.).

Interlab: Labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002.

GIMÉNEZ, Ruben Hernández. “Vídeo – Imagens para a imitação de uma fratura”, in *Vicente Peris-Gestos y ceremonias*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1999-2000, p.214.

HORTA, Vera d'. *Desenhos, relevos e incisões*, texto para a exposição na *Galeria Casa do Brasil* em Madrid, realizada, em setembro de 2000.

HOUNTOU, Julia. “Le corps au mur: la méthode photographique de Gina Pane”, in *Etudes Photographiques*, nº 8, novembro de 2000.

LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (orgs.). *Corpo e cultura*. São Paulo: ECA-USP/Xamã, 2001.

FIZ, Simon Marchan, *apud* GARCIA-MERÁS, Lydia “Vicente Peris – Quatro banquetes, quatro atos”, in *Vicente Peris-Gestos y ceremonias*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1999-2000, p.180.

NEUMANN, Erich. *A grande mãe* (trad. Fernando P. de Mattos; Maria Silvia Mourão Netto). São Paulo: Cultrix.

Revista Sexta-Feira, nº 4, São Paulo: Hedra, 1999.

SANTAELLA, Lucia. Cultura tecnológica & o corpo cibernético. In: LEÃO, Lucia (org.). *Interlab: Labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002.

SANT’ANNA, Margarida. *O corpo consagrado na obra de Rosa Esteves*, texto para o então projeto *Corpo comestível*, 2001.

WEINTRAUB, Fabio. *Corpo comestível*, texto para a apresentação no SESC Ribeirão Preto, 2004.