

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL - UFMS**  
**Artes Visuais - Campus de Campo Grande**

**Bianca Carvalho Esquivel**

**FOTOPERFORMANCE E PINTURA CORPORAL:**  
**Experimentações de Bianca Esquivel**

Campo Grande

2024

**Bianca Carvalho Esquivel**

**FOTOPERFORMANCE E PINTURA CORPORAL:  
Experimentações de Bianca Esquivel**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Artes Visuais, Campo Grande, para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador(a):  
Prof. Dr. Sergio de Moraes Bonilha Filho

Campo Grande

2024

**BIANCA CARVALHO ESQUIVEL**

**FOTOPERFORMANCE E PINTURA CORPORAL:**

**Experimentações de Bianca Esquivel**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Artes Visuais, Campo Grande, para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Data da defesa: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Sergio de Moraes Bonilha Filho  
UFMS - Artes Visuais

---

Prof. Dr. Isaac Antônio Camargo  
UFMS - Artes Visuais

---

Profa. Dra. Patrícia Andrea Soto Osses  
UFU - Artes Visuais

## AGRADECIMENTOS

A realização deste Trabalho de Conclusão de Curso foi uma jornada desafiadora e enriquecedora, e não teria sido possível sem o apoio e a colaboração de várias pessoas importantes.

Primeiramente, gostaria de expressar minha gratidão ao meu orientador, Prof. Dr. Sergio de Moraes Bonilha Filho, por sua orientação, paciência e valiosas contribuições ao longo de todo o processo.

Gostaria de expressar minha gratidão aos membros da banca examinadora. Ao Prof. Dr. Isaac Antônio Camargo, agradeço pelas críticas construtivas e sugestões valiosas que enriqueceram este estudo. À Profa. Dra. Patrícia Andrea Soto Osses, sou grata por sua colaboração contínua, desde as aulas de fotografia que ministrou, que têm sido uma presença constante e influente em meus trabalhos até hoje. As observações de ambos foram essenciais para aprimorar a qualidade deste trabalho apresentado.

Gostaria de agradecer também aos modelos que fizeram parte deste trabalho: Julia Alves, Isabela Abreu, Leonardo Bayer, João Pedro Ortale, Enzo Gabriel, Raphael Diogenes e Daniel Carvalho. Sem a ajuda deles e de suas sugestões, eu não teria chegado a este resultado final tão satisfatório.

Por fim, gostaria de agradecer aos meus familiares, que sempre estiveram ao meu lado, oferecendo suporte emocional e encorajamento. Sem o amor e a compreensão de vocês, este trabalho não teria sido possível. Um agradecimento especial ao meu companheiro, Daniel, por sua ajuda na correção dos textos e seu apoio.

A todos, meu sincero agradecimento.

## RESUMO

O objetivo deste estudo é a elaboração de experimentações artísticas utilizando o modelo como ser artístico a ser fotografado e como tela viva. Considerando o modelo não apenas como suporte, mas como parte indispensável do processo criativo. Para isso, foram analisadas referências bibliográficas e documentais sobre o movimento da *body art*, as relações entre pintura e fotografia e as técnicas utilizadas em ambas as linguagens. A investigação neste trabalho indaga sobre a seguinte questão: “Como utilizar as linguagens da fotoperformance e da pintura para obter uma série de obras?” Para responder à pergunta, foi realizada uma pesquisa qualitativa, utilizando momentos históricos onde a pintura corporal foi envolvida, movimentos contemporâneos que utilizam o corpo como suporte, artistas e modelos envolvidos em fotoperformance, entre outras referências nesses âmbitos. Também foram analisadas experimentações de diversos artistas, com o intuito de identificar elementos visuais nas composições que possam agregar para o estudo teórico e prático desenvolvido durante o trabalho. Os dados levantados nesta pesquisa permitiram compreender a dialética dos encontros entre artista e modelo, junto com o trabalho pictórico e performático, e como isso impacta os ensaios.

**Palavras-chave:** pintura corporal, *body art*, fotoperformance, fotografia, ensaios.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. O QUE É PINTURA CORPORAL.....	8
1.1. Apontamentos sobre fotografia e fotoperformance.....	21
2. PINTURA CORPORAL E FOTOPERFORMANCE.....	25
2.1. Primeiras experimentações.....	25
2.2. Processo criativo compartilhado.....	26
2.2.1. Isabela - Raízes e Outono.....	27
2.2.2 Julia - Topor.....	30
2.2.3 Raphael Diógenes - Chuva.....	32
2.2.4 Enzo - Raio.....	34
2.2.5 João Pedro - Ensaio Ritmo.....	35
2.2.6. Leonardo - Regra e Palma.....	38
2.2.7. Bianca e Daniel - Arco.....	43
2.2.8. Bianca - Arco (continuação).....	45
3. DERIVAÇÕES.....	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	54

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo explorar as linguagens da fotografia e da pintura corporal, visando a criação de uma série de obras de fotoperformance. A questão central que norteia este estudo é como utilizar as linguagens da fotografia e da pintura corporal para que seja feita uma série de obras contemporâneas de fotoperformance. A investigação busca responder a essa pergunta, explorando as possibilidades artísticas que emergem da combinação dessas duas formas de expressão. A fotoperformance permite a captação de imagens que transcendem a documentação, transformando o corpo humano em uma obra viva e dinâmica.

A relevância desta pesquisa reside na sua contribuição para os estudos sobre a body art e a fotografia artística. Ao estabelecer uma relação entre essas linguagens, o estudo pretende observar como a pintura corporal e a fotografia artística se manifestam tanto separadamente quanto em conjunto. Além disso, busca-se referenciar a prática da pintura corporal desde os seus primórdios, destacando sua evolução e significados ao longo do tempo.

Os objetivos deste trabalho são múltiplos e conectados entre si. Primeiramente, o estudo propõe uma análise histórica da pintura corporal e, em seguida, apontamentos fotográficos englobando tanto a pintura corporal quanto a fotoperformance. Serão realizadas análises de obras de artistas, com o intuito de identificar elementos visuais que possam enriquecer as composições desenvolvidas ao longo do trabalho. A pesquisa também busca elaborar experimentações artísticas utilizando os modelos como tela viva e utilizar a fotoperformance para, além de documentar, elevar a composição gráfica. Nesse contexto, a pessoa que serve de modelo não é vista apenas como um suporte, mas como uma parte indispensável do processo criativo. Além disso, pretende-se estudar a dialética dos encontros entre artista e modelo, analisando como essas interações impactam a obra final.

## 1. O QUE É PINTURA CORPORAL

“A pintura corporal pode ser considerada uma das mais antigas formas de manifestação da humanidade. É possível afirmar através de relatos da história que o homem sempre usou seu corpo como uma forma de demonstrar sua individualidade, criando assim sua identidade cultural. Há indícios de pinturas primitivas a mais de 30.000 mil anos atrás, onde foram encontradas marcas de mãos em cavernas sugerindo esse tipo de pintura.” (LIMA apud SCHILDKROUT, 2016, p.01).

Quando falamos de pintura corporal e seus grafismos, é importante mencionar a pintura indígena, que é rica em elaboração pictórica e simbolismos passados por meio de seus desenhos. As pinturas corporais são uma parte essencial da cultura desses povos, carregando marcas profundas de identidade e significado. Feitas normalmente a partir de materiais naturais, como urucum e jenipapo, as tinturas podem se manter na pele por dias.

Figura 1: Mulher Kadiwéu fotografada em 1892.



Fonte: Coleção Boggiani.

Cada traço possui um significado característico, variando de acordo com a etnia e a circunstância. Esses desenhos não apenas expressam valores culturais, mas também traduzem costumes, saberes e tradições ancestrais. Além da relevância estética, a pintura corporal indígena é uma forma de honrar os antepassados, celebrar rituais e marcar eventos importantes em suas vidas.

“A pintura corporal também foi bem significativa nos povos indígenas, que [...] eram usadas em rituais de iniciação, puberdade, casamentos, funerais e todas as ocasiões de transição de uma fase da vida para outra, servia para identificar

indivíduos-chave na sociedade (chefes, feiticeiros, guerreiros, etc.)” (LIMA apud GRÖING, 2016, p.02).

Outro povo originário que se destaca na pintura corporal são os Selk’nam. Também conhecidos como Onas, habitavam a Terra do Fogo, uma região no extremo sul da América do Sul. A pintura corporal era uma parte essencial da cultura Selk’nam, especialmente durante a cerimônia do Hain, um rito de passagem para os jovens.

O termo “Terra do Fogo” foi cunhado pelo explorador português Fernão de Magalhães em 1520. Ao navegar pelo estreito que hoje leva seu nome, ele avistou inúmeras fogueiras acesas pelos povos indígenas ao longo da costa, que posteriormente descobriu que eram fogueiras acesas em barcos, por isso não encontrava a origem do fogo.

**Figura 2:** Espíritos Hain mascarados e pintados. Da esquerda para a direita: So'orte, Kosmenk, Matan, Kotaix ou Halalhaches, Tanu e Ulen.



Fonte: Fotos tiradas por M. Gusinde, 1923 (cópias mantidas em ARC-FOT-AIA).<sup>1</sup>

As pinturas corporais dos Selk’nam eram feitas com pigmentos naturais extraídos de minerais, plantas e outros elementos da natureza sobre o corpo, este que era coberto de gordura de foca para manter o corpo aquecido no frio mesmo sem roupas. As cores mais comuns eram o vermelho, obtido do urucum, e o branco, obtido de argilas. As pinturas eram usadas para diversas finalidades, desde representações de espíritos a contar histórias e marcar acontecimentos da comunidade.

Não vou me aprofundar demasiadamente na pintura corporal como ferramenta de expressão cultural, ritualística e religiosa. Por mais que seja necessária a menção devido à sua

<sup>1</sup> Martin Gusinde foi um Sacerdote da Congregação do Verbo Divino e antropólogo, que chegou ao Chile em 1912, aos 26 anos, para trabalhar como professor. Atraído pelo desejo de conhecer os últimos indígenas do extremo sul, ele encontrou-se com o Selk’nam Tenenesk e seu grupo enquanto acampava na cabeceira do lago Fagnano no verão de 1919. Após esta curta visita, Gusinde permaneceu na memória dos indígenas como Mank’acen ou “caçador de sombras”, o estrangeiro que insistia em fotografá-los com sua máquina fotográfica.

importância para o tema, ele não é o foco dessa pesquisa, que visa desenvolver a discussão sobre a pintura corporal feita sem a intenção ritualística e somente como manifestação artística moderna.

“A tatuagem [...] é uma das mais antigas formas de pintura corporal de caráter permanente e desempenhou, através dos tempos, funções de identidade, memória, poder e beleza. Nas sociedades tradicionais, a tatuagem, o piercing e os adornos do corpo funcionam como uma carteira de identidade.” (ARAÚJO, 2010, p.21).

Um estudo que também foi necessário neste trabalho foi o da identidade e como a tatuagem exprime isso do indivíduo. Mesmo as tatuagens que não são feitas especificamente para uma pessoa (no caso de desenhos comuns de serem tatuados), acabam trazendo para o portador uma nova forma de identificação. Assim como a polícia tem um catálogo de tatuagens para a identificação de presidiários, ex-presidiários e fugitivos, a tatuagem passou a ser uma conexão gráfica entre o desenho e o desenhado, tornando-se tão importante para a identificação como a cor dos olhos.

No Museu Penitenciário Paulista há uma série de fotografias de marcas, cicatrizes e tatuagens de presidiários que estiveram encarcerados entre 1910 e 1950, e utilizando esse acervo a artista Rosângela Rennó criou o projeto "Cicatrizes". Ao destacar essas imagens, a artista discute o anonimato e a identidade desses corpos.

**Figura 3:** Fotografia de Arquivo de Tatuagens Carandiru.



Fonte: Acervo Museu Penitenciário Paulista.

“A artista busca esconder ao máximo os signos atribuídos à homogeneização das identidades, ao mesmo tempo que busca demonstrar a negação de subjetividade à qual estavam expostos aqueles homens. A beleza estética das fotografias é o que atrai

o olhar do espectador, contudo o que realmente prende a atenção é o que está por trás daquelas imagens. Segundo a artista: “Naquele momento, eu estava interessada em reforçar que aqueles indivíduos não são anônimos. Mesmo sem saber seus nomes, meu propósito era provocar no espectador o desejo de conhecer e compactuar com aquela dor, ou as várias dores.””(CARNEIRO, 2018, p.159).

O estudo de designs de tatuagens em meus ensaios foi utilizado para elaborar as pinturas em pele, principalmente as feitas em tinta nanquim, que traz um efeito semelhante à tatuagem quando seca. Além disso, foi analisada a elaboração gráfica que alguns tatuadores fazem durante o processo de criação de desenhos originais feitos para um único indivíduo, tal como desenvolvi através desse estudo, maneiras de unir a identidade do modelo ao trabalho gráfico sobre sua pele; porém, diferente da tatuagem, utilizei a pintura de uma forma efêmera, já que a tinta é retirada ao final do ensaio.

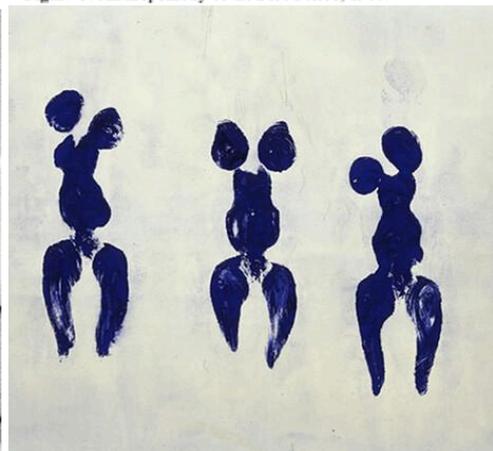
Um grande precursor da conexão entre pintura e performance foi o artista Yves Klein (1928-1962), que foi fundamental para o estudo do corpo como elemento performático e, em especial, incluindo o modelo como coautor e não apenas como ferramenta.

“Para Klein, a cor pura ofereceu uma maneira de usar a arte não apenas como forma de pintar um quadro, mas como uma maneira de criar uma experiência espiritual, quase alquímica, além do tempo, aproximando-se do imaterial”, explica Kerry Brougher, curador da retrospectiva Yves Klein: With the Void, Full Powers, no Museu Hirshhorn em Washington.

Figura 4: Yves Klein, 1960.



Figura 5: Anthropometry of the Blue Period, 1960.



Fonte: Acervo Yves Klein.

Klein realizou uma série de trabalhos artísticos envolvendo a *body art* e a antropometria, chocando a burguesia da época com a performance dos corpos desnudos em contato com a tinta, além de sua relação espiritual e emocional com a cor azul, que o instigou a encontrar a tonalidade perfeita de azul, resultando na criação do *International Klein Blue*

(IKB), que, de acordo com ele, não era apenas uma cor e sim uma metáfora para o infinito, a imaterialidade e a busca pelo absoluto.

“ROTRAUT - Houve uma exposição onde ele mostrava como pintava as modelos. Houve uma festa em que ele convidou a burguesia francesa (...) Surgiram várias modelos que se pintaram de azul e aplicaram seus corpos em uma tela branca. Além disso, com uma sinfonia monotônica que ele regeu. E tudo aconteceu como no balé. Muitas pessoas entenderam e outras pensaram que era só para fazer um show.

ENTREVISTADORA - As pessoas confundiram, justamente, o lado da farsa e o lado da realidade? Mas para ele, qual a necessidade disso?

ROTRAUT - Sim, absolutamente sim. Para mostrar esse tipo de coisa. Ele queria que o público realmente visse como ele trabalhava. Na verdade, não foi um show preparado para o público, era realmente assim que ele costumava trabalhar na sua casa.

ENTREVISTADORA - Mas qual era o seu objetivo nesta forma de pintura?

ROTRAUT - Foi o primeiro a fazer pinturas com uma visão retrospectiva, ter um pincel vivo que pintou para ele e ele poderia dirigir este modelo com distância. Porque o pincel sempre tinha que ir e voltar e isso o incomodava muito. E a sensibilidade da carne era necessária para ele porque pintou monocromático durante anos.” (Entrevista com ROTRAUT, 1966).

Figura 6: Anthropometry of the Blue Period, 1960.



Fonte: Acervo Yves Klein.

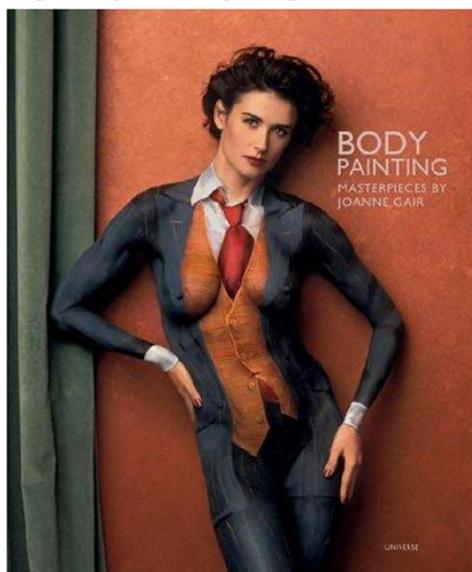
"Ele trouxe modelos de outra cidade que ficaram um pouco envergonhados por que não sabiam o que fazer, não sabiam porque estavam ali, não conseguiam se encontrar na foto. Então ele disse: brinque com a tinta [...] e isso foi necessário; ele

descobriu que o modelo deveria participar um pouco do trabalho de artista como foi com os clássicos." (ROTRAUT, 1966).

Assim, Yves Klein transformou seus modelos em “pincéis vivos” ao buscar pelo absoluto e retratar a imaterialidade. Inspirada em Klein, busquei explorar um conceito de “tela viva,” uma proximidade do modelo com a obra e da movimentação do corpo como parte da pintura.

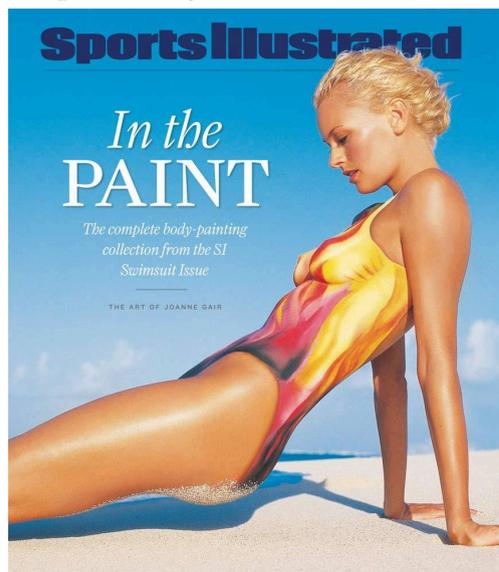
Diferente de Klein, que utilizava a arte como forma de se expressar e demonstrar sua conexão espiritual com a tinta, existiram outros artistas que trouxeram o conceito de pintura corporal para o âmbito publicitário e da moda, utilizando a arte sobre o corpo como um aparato comercial, usando e abusando do erótico para atrair o público da época, que se acostumava com imagens públicas de corpos quase nus.

Figura 7: Capa do livro *Body Painting* de Joanne Gair, 2006.



Fonte: Amazon.

Figura 8: Revista: *Sports Illustrated Swimsuit Issue*, 2007.



Fonte: Amazon.

Mesmo com a objetificação do corpo feminino sendo retratada em tais publicações, houveram alguns trabalhos que conseguiram ir além deste interesse em aproximar o público masculino e conseguiram libertar seus trabalhos, os transformando em representações mais artísticas do que publicitárias, e por mais que continuassem sendo publicadas com as mesmas intenções, houve um aperfeiçoamento a respeito do tratamento de imagem e da profundidade em que os envolvidos se relacionam com os ensaios.

Três nomes que se destacam na *body art* como ferramenta publicitária nas décadas de 80 e 90 são os da maquiadora Joanne Gair, que publicou o livro “*Body Painting*” e trabalhou em diversas edições da revista *Sports Illustrated*, e da modelo Vera Lehndorff, juntamente

com o pintor e fotógrafo Holger Trülzsch, que publicaram o livro “*Veruschka: Trans-figurations by Vera Lehndorff and Holger Trülzsch.*” Ambas as publicações foram resultados de inúmeros ensaios para revistas e propagandas; entretanto, apesar de serem fotografias principalmente publicitárias, possuem um valor artístico evidente, principalmente ao se ver o percurso dos ensaios e como foram moldados com o passar do tempo, tornando-se cada vez mais artísticos e expressivos.

Figura 9: CAPA Body Art: Veruschka - Trans-figurative Malerei, 1986.

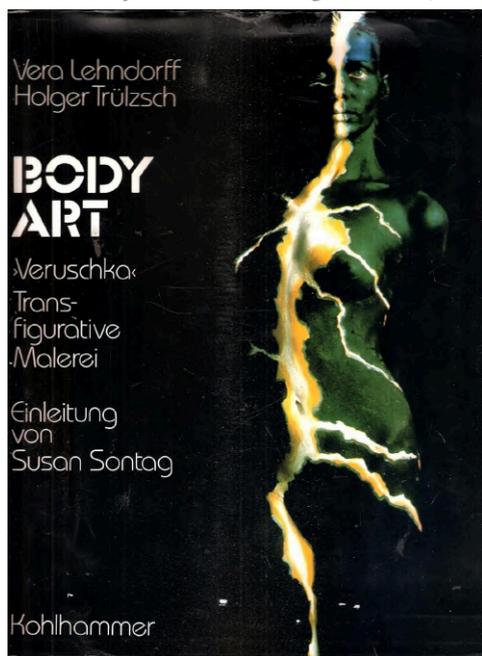
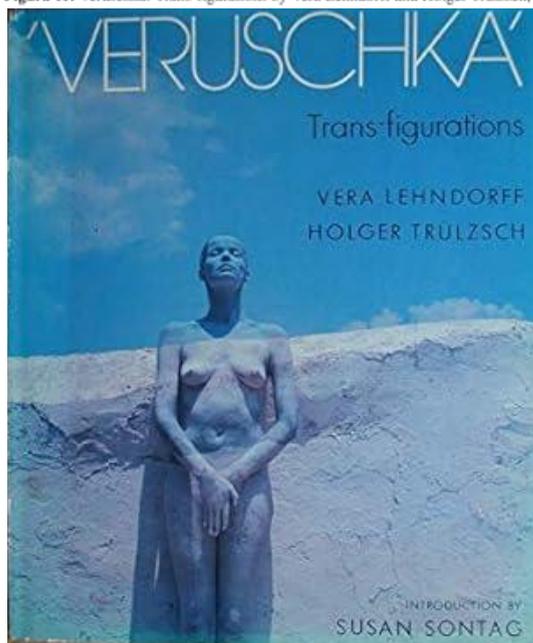


Figura 10: Veruschka: Trans-figurations, 1988.



Fonte: Coleção Holger Trülzsch.

Figura 11: Veruschka: Trans-figurations by Vera Lehndorff and Holger Trülzsch, 1988.



Fonte: Coleção Holger Trülzsch.

Outro artista a se aprofundar em pintura corporal foi o fotógrafo chileno Roberto Edwards (1937 - 2022), editor, criador e diretor do projeto “*Cuerpos Pintados*”, projeto cultural financiado pela Fundação America, que tentava responder a seguinte pergunta: “O que poderia criar um pintor contemporâneo utilizando o corpo humano como suporte?” Que é similar ao pensamento que me ocorreu durante o meu processo criativo. Partindo dessa questão, Edwards começou sua busca por artistas que partilhavam da mesma curiosidade artística que ele, e em meados de 1980, conseguiu iniciar seu projeto.

Figura 12: Jaime Zapata - “*Cuerpos Pintados*”, 2007.



Fonte: Livro “*Cuerpos Pintados*”.

Figura 13: Pedro Ruiz - “*Cuerpos Pintados*”, 1997.



Fonte: Livro “*Cuerpos Pintados*”.

Figura 14: Radhamés Mejía - “*Cuerpos Pintados*”, 1995.



Fonte: Livro “*Cuerpos Pintados*”.

“Depois de muitas dificuldades, encontramos as pinturas adequadas e, surgiram assim, os primeiros corpos pintados. Aqueles experimentos iniciais, espontâneos e singelos, nos estimularam a tal ponto que me propus levar adiante sessões com outros artistas até culminar, eventualmente, em um conjunto de imagens que deram forma a um livro.” (EDWARDS, 1991)

As sessões de fotos de Roberto Edwards podiam se estender por várias horas, por ser uma experiência nova para os envolvidos, tanto pintores quanto modelos, além do trabalho cansativo de realizar a pintura total do corpo, como era o caso deste projeto. Outro aspecto crucial é o estilo dos artistas e a complexidade de cada trabalho retratado. Edwards decidiu no início do projeto focar exclusivamente na fotografia de corpos pintados, buscando evitar qualquer ênfase estilística que pudesse desviar a atenção do verdadeiro protagonismo da obra do artista, que ganha vida através do seu modelo.

Figura 15: Sebastián Leyton - “Cuerpos Pintados”, 2001.



Fonte: Livro “Cuerpos Pintados”.

Em 1991, o livro “*Cuerpos Pintados*” foi publicado, contando com 371 fotografias por Roberto Edwards que retratavam pinturas corporais de 45 artistas latino-americanos. É evidente nos ensaios a versatilidade do corpo, que mostra diversas possibilidades fotográficas por ser tridimensional, e, por meio da pintura, é possível ver uma libertação dos tabus e arquétipos físicos idealizados pela moda da época. Durante 25 anos, a partir do lançamento do livro, mais de 100 pintores e inúmeros modelos de diversos países participaram do projeto.

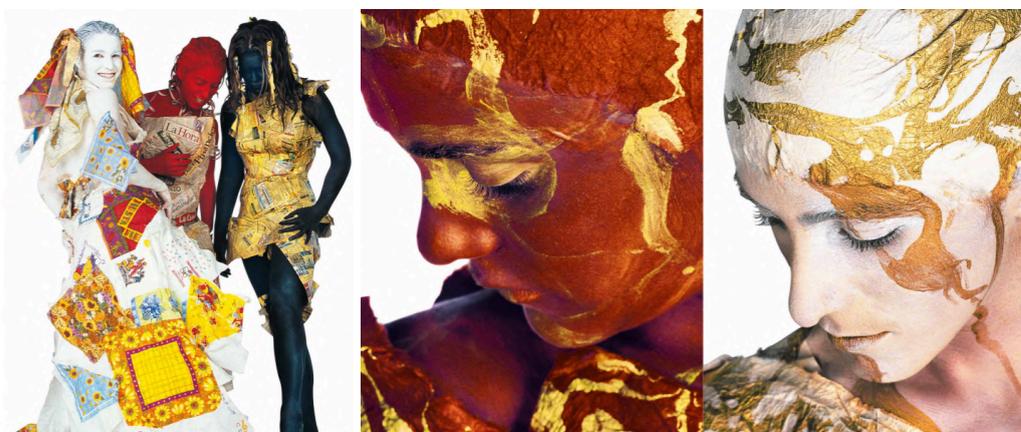
Figura 16: Marcela Yaconi - "Cuerpos Pintados", 2004.



Fonte: Livro "Cuerpos Pintados".

A chilena Marcela Yaconi foi uma artista que participou do projeto "*Cuerpos Pintados*". Embarcando no projeto em 2005, ela traz em seu trabalho cores vivas, além de inúmeras texturas e possibilidades, unindo a pintura com tecidos e outros materiais usados nos modelos, que nesse ensaio foram suas próprias filhas. Yaconi revela que ter a participação das filhas foi de grande ajuda para seu processo criativo; ela diz que as modelos brincavam com a tinta e com os elementos que tinham em seus corpos. Foi um trabalho de paixão e cumplicidade.

Figura 17: Marcela Yaconi - "Cuerpos Pintados", 2004.



Fonte: Livro "Cuerpos Pintados".

Roberto Edwards, ao falar do processo criativo de "*Cuerpos Pintados*", também comenta sobre o nervosismo dos pintores ao utilizar o corpo como suporte. Uma forma de enfrentar isso foi trazendo uma maquiadora profissional para o estúdio, para que os artistas acostumados a pintar em telas tivessem um auxílio de quem sempre esteve pintando rostos.

A maquiagem também é uma forma de pintura corporal. Assim, é visto em trabalhos de drag queens e bandas, onde a maquiagem serve como locutor das intenções expressivas do indivíduo, sejam elas performáticas ou políticas.

Houveram muitas manifestações culturais de pintura facial presentes na história da humanidade que podem ser entendidas como maquiagem. O intuito da maquiagem varia de cultura para cultura, mas, no geral, a maquiagem se tornou um artifício usado para embelezar o rosto e evidenciar traços considerados atrativos de acordo com padrões de beleza vigentes.

Um dos exemplos da maquiagem artística que se popularizou durante os anos 90 foi a arte *drag*. A arte *drag* é uma arte performática da cultura *pop queer*, com uma forte estética e dramaticidade ao elaborar as maquiagens. Diferente da maquiagem sutil que as mulheres utilizavam com o intuito de esconder partes mais indesejáveis do rosto, a maquiagem de *drag queens* geralmente evidencia exageradamente todos os elementos do rosto.

Figura 18: Clipe A Queda, de Gloria Groove, 2022.



Fonte: Clipe de Gloria Groove.

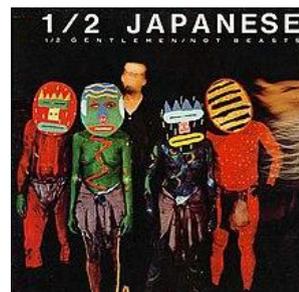
A produção desse tipo de maquiagem normalmente é feita pelo próprio artista, podendo ser homem ou mulher, que, ao se pintar, transforma-se em uma *drag queen*, como uma metamorfose, que se torna uma ponte que une o artista e a arte e se expressa por meio de seu rosto. No ramo da música, também é percebido o uso da pintura corporal. Alguns músicos utilizam pontualmente a body painting em capas de álbuns e clipes musicais.

Figura 19: Clipe Somebody That I Used to Know - Gotye, 2011.



Fonte: Clipe de Gotye.

Figura 20: Capa do álbum 1/2 Gentlemen/Not Beasts



Fonte: Banda Half Japanese

Semelhante às *drag queens* em quesito de performatividade, temos bandas que utilizam *Corpse Paint*, que são pinturas faciais, normalmente em preto e branco, utilizadas por algumas bandas de rock, em que talvez a mais famosa seja a banda *Kiss*. Um exemplo semelhante de *Corpse Paint* seriam as pinturas faciais da banda Secos & Molhados, que, sob a censura da ditadura militar na década de 70, foram ícones de resistência musical e estética da contracultura.

Figura 21: Secos & Molhados, Gerson Conrad, Moracy do Val, Ney Matogrosso e João Ricardo.



Fonte: Acervo Ary Brandi.

“Eu me apresento pelado, com um rabo de penas preso à cabeça, colares de dentes e ossos envolvendo os braços, dedos postiços e grandes com unhas afiadas, cintura com penas, pintura do rosto com várias cores complementando a máscara, parecendo uma figura muito estranha. Mas não estou querendo criar nenhum tipo específico com isso, não estou querendo parecer uma coisa específica. Talvez procure, inconscientemente, a indefinição (...) porque quanto mais indefinido, mais aberto e mais amplo pode ficar tudo. Se eu me definisse como um índio, seria um índio. Se eu me definisse como um pássaro, seria um pássaro. Mas eu não quero ser uma coisa nem outra. Quero ser tudo, uma figura que pode ser qualquer coisa.” (MATOGROSSO apud MORARE apud SILVA, 2007, p. 253).

Inicialmente Ney Matogrosso não pintava o rosto por conta da performance e expressão artística e sim pela privacidade. Matogrosso não queria abrir mão de sua vida privada, e inicialmente isso foi o motivo. Depois os outros integrantes da banda (menos o baterista) começaram a pintar seus rostos, trazendo essa identidade artística acidental para a

banda. Há até mesmo boatos que dizem que a banda Kiss copiou os Secos & Molhados, teoria que o Kiss sempre negou, mas de fato eles vieram depois.

Ainda no Brasil, um grande exemplo moderno de pintura corporal é o trabalho feito para o Globeleza, projeto do profissional de efeitos especiais da Globo, Hans Donner. A Globeleza se configura em uma modelo com o corpo pintado, que samba durante a vinheta de carnaval da rede. A primeira Globeleza foi Valéria Valenssa, que ficou mais de 10 anos no cargo. Houveram outras modelos, como a Nayara Justino, que, infelizmente, sofreu ataques racistas online e que permaneceu no cargo por apenas 1 ano. O especial de carnaval gerou comentários negativos vindos de telespectadores conservadores que desaprovam o especial e também pela objetificação do corpo feminino. O projeto enfrentou seu fim em 2020 após quase 30 anos.

Figura 22: Nayara Justino, Globeleza em 2016



Fonte: Acervo - Reprodução/Globo

Vimos que a pintura corporal, desde suas raízes ancestrais até suas manifestações contemporâneas, revela-se como uma forma rica e multifacetada de expressão cultural e artística. Artistas como Yves Klein e Roberto Edwards mostraram que o corpo pode ser uma "tela viva", unindo performance e arte de maneira inovadora. Além disso, movimentos como a arte *drag* e a utilização do *Corpse Paint* destacam como a pintura corporal pode desafiar normas e se tornar um veículo de resistência e autoafirmação. Em um mundo em constante transformação, a pintura corporal continua a evoluir, reafirmando seu papel essencial na construção de identidades e na exploração de novas estéticas, provando que a arte, quando aplicada ao corpo, torna-se uma poderosa declaração de quem somos.

### 1.1. Apontamentos sobre fotografia e fotoperformance

De acordo com André Bazin, o surgimento da fotografia foi uma grande libertação para a pintura, que não tinha mais o comprometimento com a perspectiva e com a percepção do real observado. Esse rompimento foi de grande importância para que os pintores pudessem explorar uma nova dimensão de realidade, desvinculada da obsessão anterior com as semelhanças. E é justamente por conta desse presente que foi a fotografia para a pintura que tenho a liberdade de elaborar pinturas que se distanciam da representação do real e que agregam sua expressividade à pessoa fotografada.

"É verdade que a pintura universal alcançava diferentes tipos de equilíbrio entre o simbolismo e o realismo das formas, mas no séc XV o pintor ocidental começou a se afastar da preocupação primordial de tão só exprimir a realidade espiritual por meio autônomos para combinar a sua expressão com a imitação mais ou menos integral do mundo exterior" (BAZIN, 1991, p. 20).

Em meu trabalho, junto à pintura com a fotoperformance, pintura essa já distante de seu antigo compromisso com a realidade, aqui usada como elemento para transformar o modelo em tela. O momento capturado pela fotografia transforma essa união efêmera entre o modelo e a tinta, congelando o instante, tornando-o eterno.

"O observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos" (BENJAMIN, 1994, p.94).

Walter Benjamin, em seu ensaio "Pequena História da Fotografia", explora a reprodutibilidade técnica da fotografia e seu impacto na arte e na representação do real. Em resumo, Walter Benjamin reconhece a transformação radical que a fotografia trouxe à arte, questionando a aura da obra de arte única e explorando a relação entre imagem, realidade e reprodutibilidade. Desta forma, afirmando que é errôneo explorar a fotografia a partir dos critérios históricos usados na pintura, já que a fotografia é um campo da arte com suas especificidades e tem, inerentemente, a possibilidade da reprodução da imagem.

Explorando de modo totalmente diferente a invenção da fotografia e suas decorrências, Agnès Varda faz menção à invenção de Louis Jacques M. N. P. J. M. Daguerre em "*Daguerréotypes*". Este é um filme que retrata os moradores da rua Daguerre em Paris,

vizinhos de Varda, que decidiu retratar em filmagens uma casual análise de sua comunidade que, em seu dia a dia, mostram como vivem ali, parados no tempo em uma rua que pouco mudou com o passar de duas décadas antes do filme ser concebido. A maioria dos habitantes da rua Daguerre que aparecem na filmagem já faleceram, e apenas um estabelecimento presente no filme ainda está de pé. Apesar disso, o filme mantém viva a memória desses personagens, que, preservados pelas imagens, vivem para sempre.

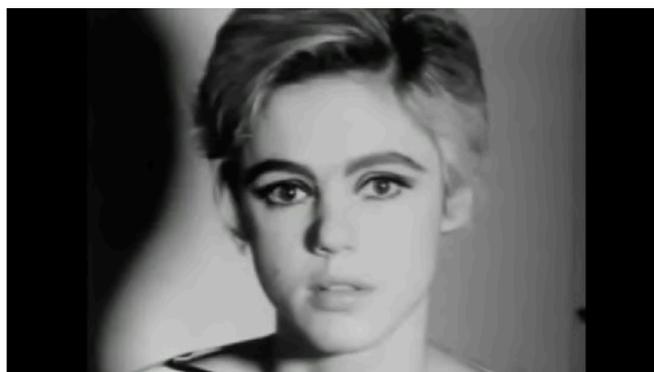
Figura 23: Trecho do filme "Daguerréotypes", de Agnès Varda.



Fonte: Amazon Prime.

Enquanto uma pintura dá a impressão de que o sujeito é real, um filme pode provar isso, mostrando se a pessoa está ou esteve viva. Os Screen Tests de Warhol capturam essa essência das pessoas. Tradicionalmente, os Screen Tests são usados em Hollywood para avaliar a presença de um ator na tela. Warhol usou essa ideia, mas criando uma sensação de tempo desacelerado, fazendo com que curtos momentos parecessem durar mais. Pequenos movimentos, como evitar piscar ou morder os lábios, eram amplificados pela taxa de quadros lenta.

Figura 24: Andy Warhol Screen Tests, teste de Edie Sedgwick, 1964.



Fonte: Andy Warhol Screen Tests. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=hlW\\_sXv44Uc&list=PLiQp\\_ZkHvXVoczgn0SvqOgybYxm1qAE49](https://www.youtube.com/watch?v=hlW_sXv44Uc&list=PLiQp_ZkHvXVoczgn0SvqOgybYxm1qAE49)

Os Screen Tests de Warhol destacavam a ansiedade de estar no centro das atenções. Os modelos eram filmados achando que estavam sendo fotografados, sem poder falar ou se mover rapidamente, o que aumentava seu desconforto e revelava sua humanidade. Warhol

deixava o rolo de filme acabar sozinho. Quando a câmera parava, as pessoas deixavam de existir na tela. Warhol usava essa performance eternizada em filmes para humanizar e imortalizar suas celebridades, comentando sobre a produção cinematográfica de Hollywood.

A performance é uma ação efêmera, diferente do teatro, que tem um tempo definido. Na vida real, o tempo e o performer estão em constante sincronização. Com o surgimento da fotografia, a performance passou a ter um lugar na história através das fotoperformances ou fotos de registro; a câmera tornou-se um intermediário que capta a interação entre o performer e o espaço, imortalizando a efemeridade da performance. A imagem resultante da performance é suficiente para sustentar um discurso sobre a obra, dispensando textos e explicações adicionais, uma vez que a captura do momento reflete, em parte, o momento em si e explica-se tanto para o espectador presente quanto para aqueles que verão essa representação congelada no futuro.

“Enquanto a performance se constituía como uma arte imaterial do corpo presente, fundada na experiência do tempo e do espaço, a fotoperformance já nasce materializada para o objetivo de tornar-se imagem, abrindo um campo de novas construções poéticas e não mais exigindo um encontro físico entre artista e público. Vale ressaltar que, mesmo com suas diferenciações, ambas inevitavelmente dependem de um observador para que a obra exista.” (SACCON, apud, ROMANINI, 2022.)

A fotografia não é apenas um espelho do mundo, mas uma ferramenta de transformação. Ela nos mostra o real e explora as complexidades da imagem que a olho nu não são vistas. Rosalind Krauss, no livro “O fotográfico”, disserta sobre a fotografia não apenas como um registro passivo do que é real, mas como um processo ativo de deslocamento, o real sendo reinterpretado pela câmara e pelo olhar do fotógrafo. Ao deslocar o real, a fotografia também reconfigura nossa percepção, nos fazendo questionar o que vemos sobre as camadas de significado dentro da imagem.

"Existe um outro aspecto deste sistema estético que Penn deseja empregar na fotografia, ou pelo menos neste tipo particular de fotografia. Trata-se da dupla noção de raridade e unicidade" (KRAUSS, 2002, p. 227). Nesse trecho, Krauss comenta o trabalho de Irving Penn, que, em suas fotos publicitárias, traz à tona uma aura artística em seu trabalho de retratar a natureza morta, remetendo aos parâmetros usados pela pintura. Por mais que a intenção das fotografias não fosse a do registro artístico, assim como as fotografias de pinturas corporais de Veruska, que eram inicialmente feitas para publicidade, as fotografias de Penn acabam por ser representações artísticas, já que têm um trabalho de composição e de

iluminação que mostram o pensamento imagético apurado do fotógrafo. Talvez isso indique uma relação de mão dupla entre a foto e a pintura, fator que quero explorar em meus trabalhos.

**Figura 25:** Irving Penn, Luva e sapato, Nova York, 1947.



**Fonte:** The Metropolitan Museum of Art.

## 2. PINTURA CORPORAL E FOTOPERFORMANCE

Neste capítulo são apresentados os meus trabalhos de fotoperformance e pinturas corporais feitas entre 2018 e 2024 com a colaboração dos modelos: Julia Alves, Isabela Abreu, Leonardo Bayer, João Pedro Ortale, Enzo Gabriel, Raphael Diogenes e Daniel Carvalho.

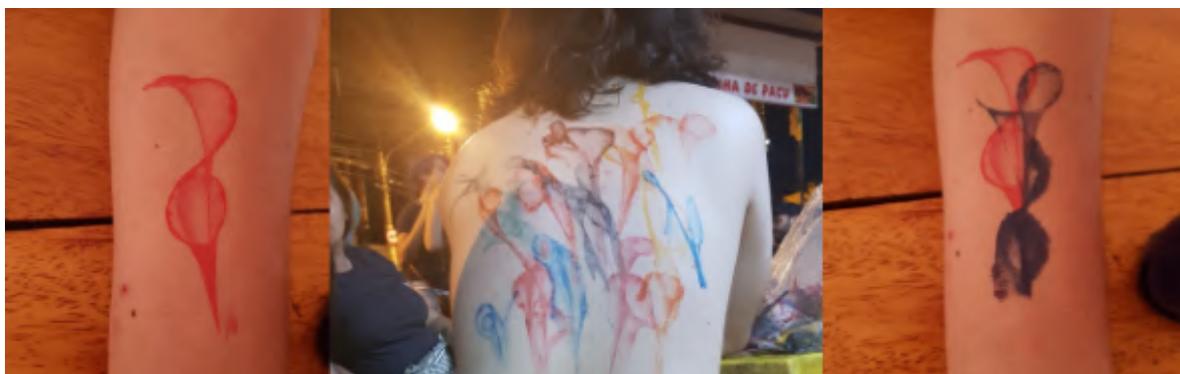
Os subcapítulos são separados por modelos, já que contamos com mais de um trabalho por modelo em alguns casos. Elaborei diversos processos criativos e utilizei diferentes tipos de tintas e estratégias fotográficas. Conforme foram se passando os ensaios, percebi que era de grande importância exprimir a relação entre artista e modelo e incluí-lo no processo de criação da obra.

Primeiro apresento as experimentações feitas antes dos ensaios de fotoperformance, quando comecei os estudos para melhor representar as pinturas de acordo com os modelos.

### 2.1. Primeiras experimentações

Quando comecei meus estudos sobre pintura corporal, foquei mais na pintura do que na fotoperformance e trabalhei em descobrir técnicas que funcionaram bem na pele. Foi quando comecei com as experimentações, que foram feitas em qualquer um disposto a ter sua pele pintada, e que me ajudaram a elaborar futuros ensaios com mais precisão e melhor controle da linha.

Figura 26: Exemplos de experimentação com pintura corporal.



Fonte - Acervo Pessoal.

**Figura 27:** Exemplos de experimentação com pintura corporal.



Fonte - Acervo Pessoal.

## 2.2. Processo criativo compartilhado

A concordância entre o artista e a obra/modelo é de fundamental importância para o processo criativo e o trabalho final. Os ensaios, em grande maioria, foram feitos em locais de repouso e descanso para os modelos, tais como quarto, varanda e estúdio particular. Isso em conjunto com uma conversa prévia me ajudou a elaborar as pinturas, que, de forma orgânica e experimental, foram surgindo na pele, que nesse ato se tornou uma tela viva.

"O retrato que exprime a alma do seu modelo. Mas, ao mesmo tempo, a fotografia revela, nesse material, os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos" (BENJAMIN, 1994, p.94).

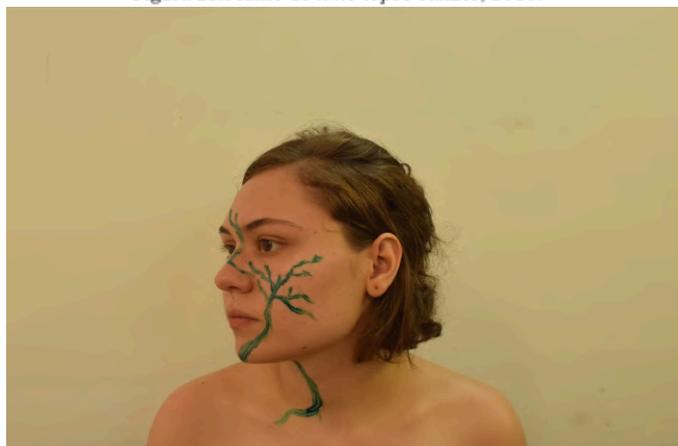
A fotografia nesse trabalho é a chave para a compreensão do trabalho pictórico, que se transforma com a visão fotográfica e com a junção das duas linguagens, trazendo a fotografia para um patamar não apenas de registro, mas da própria arte em si, sendo agora um trabalho de fotoperformance.

Questões que foram enviadas para os modelos: 1- Como você se sentiu ao ver essas imagens? 2- Como foi para você o processo do ensaio e da pintura?(Como se sentiu ou se relacionou com a obra?).

### 2.2.1. Isabela - Raízes e Outono

Aqui tivemos dois ensaios, Raízes e Outono; relatarei as experiências separadamente, por mais que o relato da modelo seja único, pois foram trabalhos com temáticas diferentes.

Figura 28:Frame do *time-lapse* Raízes, 2018.



Fonte - Acervo Pessoal.



TIME-LAPSE RAÍZES

Raízes foi um ensaio experimental e o primeiro de pintura corporal que fiz. Nele, a intenção era fazer várias fotografias para juntá-las em um vídeo time-lapse. Tudo foi muito improvisado; usamos tinta guache e materiais disponíveis no momento, e a construção da temática foi acontecendo enquanto eu tirava as fotos.

Diferente de Raízes, Outono foi um ensaio mais pensado. Fiz experimentações com folhas de diversas plantas para utilizá-las como carimbos, pincelando tinta nanquim colorida e pressionando sobre a pele. Foi o primeiro ensaio feito em um ambiente mais acolhedor para a modelo, sendo, nesse caso, o quarto de Isabela, e vi que isso fez total diferença na hora de conduzir as fotografias, ficando muito mais espontâneo o decorrer do ensaio.

**1. Como você se sentiu ao ver essas imagens?** “É interessante pensar sobre a fotografia mediando esse processo de memória; voltar na imagem pela narrativa construída pela foto é uma experiência de construção desse sentimento. Me senti tocada pela imagem do passado sabendo não ser mais a mesma, mesmo o rosto sendo o meu, uma espécie de intimidade com uma feição conhecida.”

**2. Como foi para você o processo do ensaio e da pintura?** “Lembro de algumas coisas; novamente, 5 anos depois, volto à imagem-tempo a partir da fotografia. Lembro do pincel gelado sobre a pele e lembro do exercício de retirada da tinta. No trabalho em que foi utilizado folha e nanquim eu lembro do toque da folha sobre a pele e sua impressão cuidadosa.”

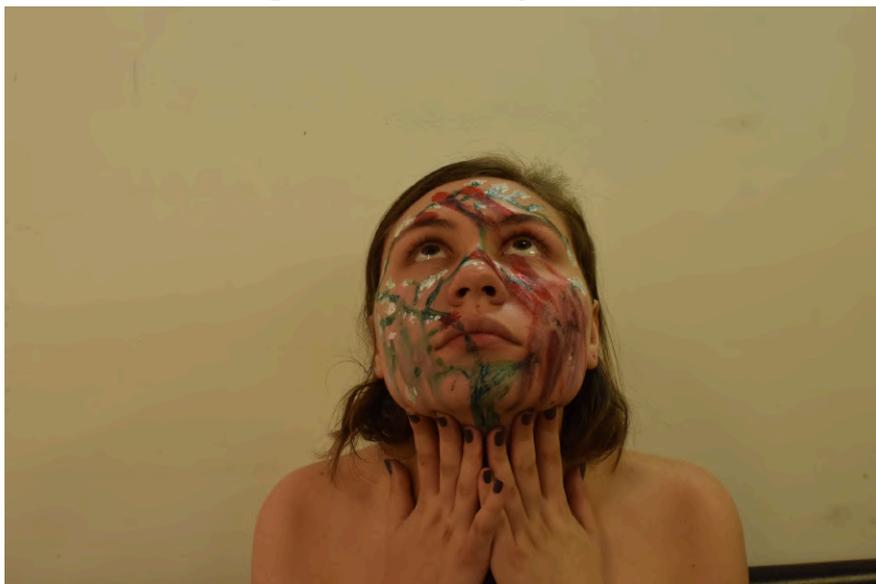
**Figura 29:** Ensaio: Outono, 2019.



**Fonte -** Acervo Pessoal.

"Acho que está morta. Acho que ela é de mentira; não é uma pessoa. Mesmo assim, há algo vivo na boca, há um traço de palavra. Esta mulher está atrás de um vidro. O que há na mão dela não é sangue, é tinta..." (Krauss, 2002, p.218). Trecho dito por Agnes Varda em relação a uma fotografia de Debora Turbeville.

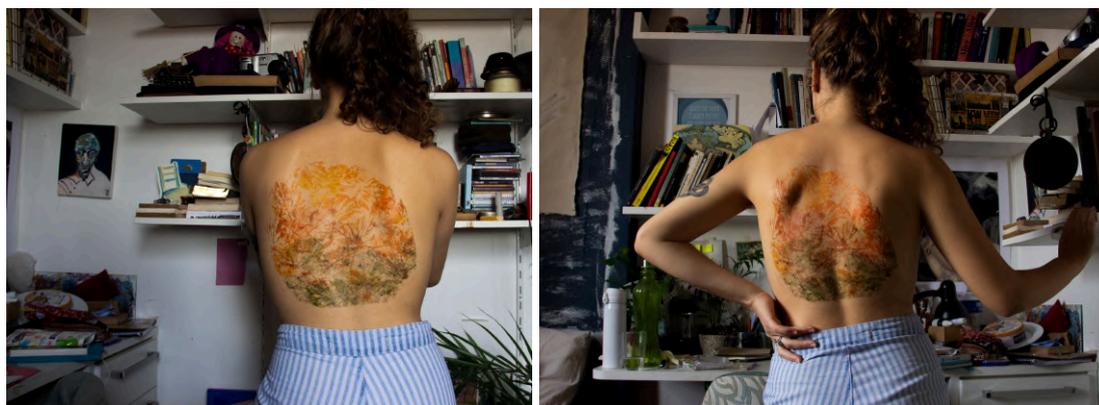
**Figura 30:** Frame do *time-lapse* Raizes, 2018.



**Fonte -** Acervo Pessoal.

Em Raízes, primeiro pensei em fazer uma árvore germinando e florescendo, e essa ideia foi se transformando em um processo de desconstrução da figura em que estávamos trabalhando. A árvore com flores brancas se tornou uma árvore, que sangra, mesmo que árvores de verdade não sangrem. Porém isso não é uma árvore e sim uma representação de uma e de seu envelhecimento, representação essa que se acaba e é facilmente apagada, o que conversa com a análise da Agnes Varda sobre a obra de Debora Turbeville, em especial a frase “não é sangue, é tinta.”. A parte de incluir a limpeza da obra e, portanto, do “sangue” foi ideia da própria modelo, e em vídeo e não foto, deixei a imagem correr enquanto perdia a cor.

**Figura 31:** Ensaio: Outono, 2019.



Fonte - Acervo Pessoal.

"O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles, por assim dizer, cresciam dentro da imagem" (BENJAMIN, 1994, p.96). A escolha do desenho de folhagens em Isabela tem a ver com sua personalidade; em alguns ensaios, tento encaixar a pintura com a persona do modelo, pois essa é uma peça fundamental para a construção da imagem. A modelo Isabela tem uma personalidade leve e livre, que me faz lembrar o vento, e como o vento é algo pouco visível e o que vemos é o que ele leva com ele, nesse caso representei com as folhas. Nesse trecho acima, Walter Benjamin disserta sobre como o modelo cresce dentro da imagem, o que se assemelha com o relato da lembrança da modelo Isabela ao se lembrar da narrativa construída e do sentimento que teve durante o ensaio. Também a observação dela sobre não ser mais a mesma pessoa no momento em que a foto foi tirada, que foi em 2019, e esse relato sendo em 2024, que traz mais significado a essa afirmação de que é sentido uma afeição ao rosto conhecido, como se fosse de alguém próximo e querido, mas sendo o da própria pessoa em momentos diferentes. Essa relação de modelo permeia seu relacionamento enquanto obra e pessoa e deixa de ser apenas um objeto a ser fotografado.

**Figura 32:** Ensaio: Outono, 2019.



**Fonte -** Acervo Pessoal.

### 2.2.2 Julia - Topor

**Figura 33:** Frame do *time-lapse* Topor, 2018.



**Fonte -** Acervo Pessoal.

Topor foi feito entre os ensaios Raízes e Outono, sendo elaborado em um formato semelhante ao ensaio Raízes. Esse foi feito com a intenção de ser desenvolvido um flipbook com a construção da pintura abstrata e suas etapas, utilizando tinta acrílica e guache sobre o

rosto da modelo. Também foi feito um time-lapse. Assim como o ensaio Raízes Foi fotografado em um estúdio, sendo feito em um ambiente de menos conforto e com uma elaboração bem experimental.

**1. Como você se sentiu ao ver essas imagens?** “Foi muito legal ver como o trabalho final ficou porque durante o ensaio eu só tinha visto uma ou outra. Principalmente a maneira como a pintura em si foi se desenvolvendo, naquele momento pude enxergar tudo o que tentava imaginar no dia da pintura.”

**2. Como foi para você o processo do ensaio e da pintura?** “O dia de realizar o projeto foi uma experiência interessante, em especial pelo fato de que eu não conseguia ver o que estava acontecendo, dado que a pintura estava sendo feita no meu rosto. Eu sentia na pele o percurso da tinta, e assim tentava imaginar quais formas e cores haviam se criado ali.”

Figura 34: Frame do *time-lapse* Topor, 2018.

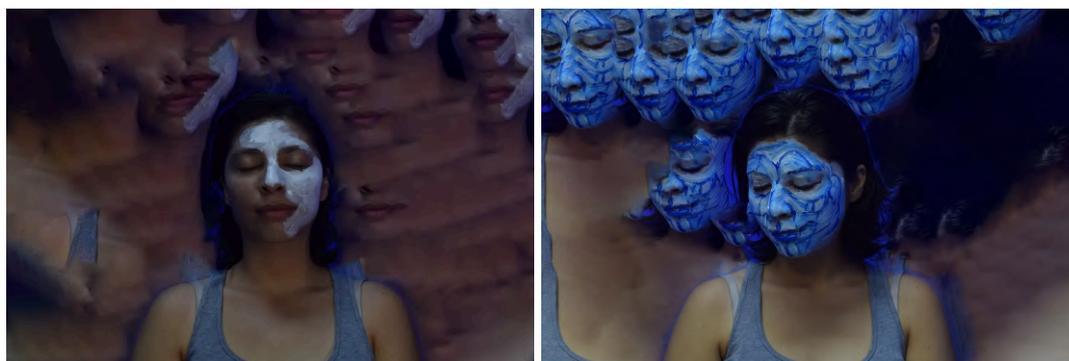


Fonte - Acervo Pessoal.

Busquei uma forma mais abstrata de pintura, deixando as pinceladas correrem de forma orgânica, sem ter nenhum compromisso com o real. Se tiveram momentos em que a pintura foi de alguma forma semelhante à realidade, foi puramente acidental, assim como o efeito do fundo que duplica várias vezes o rosto da modelo. A intenção era fazer um fundo preto ou dourado, mas por uma tecla errada que apertei, acabei vendo um resultado mais significativo com a temática, que trabalha na ideia de repetição da mesma figura.

“O fato de a fotografia ser múltipla em razão de sua própria técnica reforça, então, a ideia de que, teoricamente, é possível que todas as imagens do mesmo sujeito sejam, no fundo, a mesma imagem e, assim, participem da repetição pura e simples.” (Krauss, 2002, p.223)

**Figura 35:** Frame do *time-lapse* Topor, 2018.



Fonte - Acervo Pessoal.

A ideia do trecho de Krauss de que teoricamente todas as imagens do mesmo sujeito sejam, no fundo, a mesma imagem pode ser comparada a várias fotos de um mesmo objeto em diferentes ângulos, mas sendo de fato a mesma coisa, pois giram em torno de si. Tal como as séries de fotografias tiradas de Julia, que são diversas imagens diferentes entre si, mas que, no final, são todas Julia.



FLIP BOOK TOPOR



TIME-LAPSE TOPOR

### 2.2.3 Raphael Diógenes - Chuva

O ensaio Chuva foi feito também na casa do modelo; o ambiente mais confortável sempre facilita a interação durante o ensaio. Foram utilizadas tintas próprias para a pele da melhor qualidade que pude achar, e é nítida a diferença que dá no brilho e no aspecto de tinta hidratada, sem contar que demora mais para craquelar e cair da pele do modelo, o que é sempre um ponto a se considerar.

**Figura 36:** Ensaio: Chuva, 2019.



Fonte - Acervo Pessoal.

**1. Como você se sentiu ao ver essas imagens?** R. Surpreso, porque ficou muito bonito, eu não imaginava o resultado até ver.

**Figura 37:** Ensaio: Chuva, 2019.

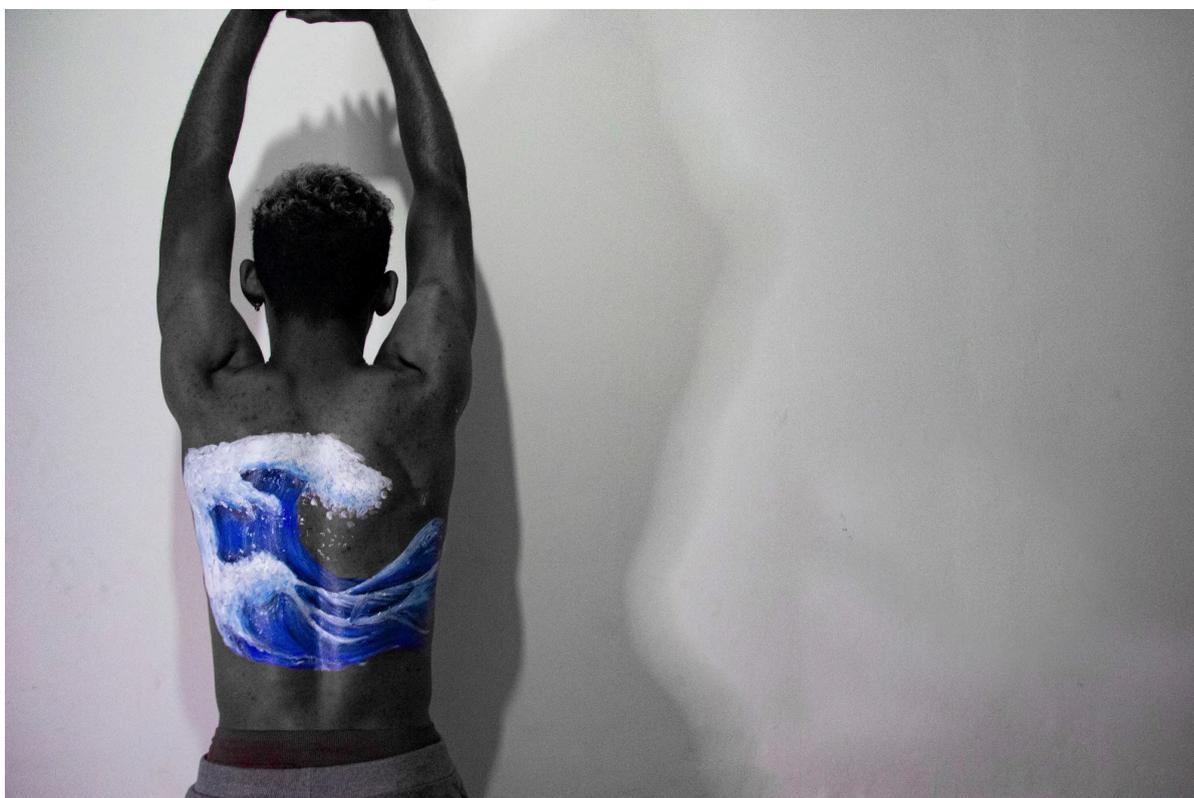


Fonte - Acervo Pessoal.

**2. Como foi para você o processo do ensaio e da pintura?** R. Para falar a verdade, eu fiquei bem calmo e relaxado durante o processo. Foi algo bem atípico pra mim, porém eu gostei muito de ter participado.

Essa pintura é inspirada na obra “A Grande Onda” de Kanagawa (1831). Trabalhei na edição das fotografias para que apenas o azul se sobressaísse, assim como nas obras de Yves Klein, que, utilizando o International Klein Blue, conseguia expressar a sua arte contando apenas com uma única cor. Deixei o restante do cenário da forma que estava quando cheguei, apenas com um tecido de mandala na parede e contando com as sombras nas demais fotos.

Figura 38: Ensaio: Chuva, 2019.



Fonte - Acervo Pessoal.

#### 2.2.4 Enzo - Raio

Nesse ensaio, segui a ideia do anterior, elaborando o trabalho gráfico pensando na construção da pintura utilizando a tinta azul, agora um azul mais claro que antes.

**Figura 39:** Ensaio: Raio, 2019.



Fonte - Acervo Pessoal.

A pintura aqui foi feita utilizando a tinta guache, e a utilização da tinta azul ornou com a pintura nas paredes do quarto, que também eram azuis e remeteram às nuvens, algo que teria uma conexão com os raios, que eram figuras que já tinham sido experimentadas por mim em pintura corporal. Nesse ensaio não consegui recolher o relato do modelo, portanto ficaremos apenas com as imagens.

**Figura 40:** Ensaio: Raio, 2019.



Fonte - Acervo Pessoal.

### 2.2.5 João Pedro - Ensaio Ritmo

Esse ensaio foi feito no estúdio de música do modelo, por ser um local mais familiar para ele e trazer um pouco mais de conforto no momento do ensaio. Realizei a pintura utilizando tinta nanquim colorida e preta e a técnica de impressão com a linha, que consiste

em mergulhar um pedaço de linha ou barbante na tinta e pousá-la em uma superfície, formando curvas e círculos, para depois a pressionar com um papel e puxar uma de suas pontas, formando um desenho orgânico e imprevisível.

**Figura 41:** Ensaio: Ritmo, 2019.



Fonte - Acervo Pessoal.

**1. Como você se sentiu ao ver essas imagens?** “Hoje em dia me sinto quase nostálgico; parece que foi séculos atrás. Tudo bem que foram pelo menos 5 anos, mas ainda assim, a sensação é de que foi mais. Mas sobre o trabalho em si, achei legal lembrar como o tema refletiu na pintura em si. Lembrei também um pouco do desconforto com o meu corpo, de estar sem camiseta e tal...”

**2. Como foi para você o processo do ensaio e da pintura?** “Meio que respondi um pouco na anterior, me senti um pouco desconfortável na época, não pelo processo em si, mas por um desconforto com o meu corpo mesmo, que inevitavelmente afetou como me senti. Ainda acho que teria dificuldades hoje em dia de ser fotografado e “posar” ou “parecer natural” para uma foto, mas talvez não tanto quanto tive na época.”

**Figura 42:** Ensaio: Ritmo, 2019.



Fonte - Acervo Pessoal.

No ensaio feito com João Pedro, é evidente a timidez do modelo; apenas em uma fotografia os olhos do modelo aparecem, e mesmo assim não estão olhando diretamente para a câmera. Nas outras imagens, ou ele estava olhando para o chão ou estava de costas, evitando o confronto com a câmera; mesmo assim, é admirável a vontade de finalizar o trabalho, apesar do desconforto.

**Figura 43:** Ensaio: Ritmo, 2019.



Fonte - Acervo Pessoal.

“Mas seus modelos não são menos reservados; eles têm uma certa timidez diante do aparelho, e a regra de um fotógrafo posterior ao período de apogeu, “não olhem jamais a câmera”, poderia ter sido deduzida desses modelos.” (Benjamin, 1994, p.95).

Walter menciona o incômodo que alguns indivíduos sentiam ao encarar a câmera quando esta ainda era uma novidade, um não saber como proceder diante das lentes. A câmera

não pode roubar nossas almas, mas pode imprimir para sempre nossas expressões, e isso por si só seria motivo o suficiente para evitar ser alvo de fotos indesejáveis. Para nós, é estranho manter o olhar sobre alguém que nos encara, pensando que essa pessoa terá fixo em sua mente a nossa face, mesmo que momentaneamente, já que nos esquecemos facilmente de tais memórias visuais. Agora a fotografia eterniza o íntimo de nossos olhares e a sutileza de nossas expressões, o que torna compreensível o medo de ser fotografado.

**Figura 44:** Ensaio: Ritmo, 2019.



Fonte - Acervo Pessoal.

### **2.2.6. Leonardo - Regra e Palma**

Ambos os ensaios foram feitos em momentos diferentes, primeiro Regra e depois Palma. Assim como os ensaios de Isabela, aqui temos dois com Leonardo.

**Figura 45:** Ensaio: Regra, 2019.

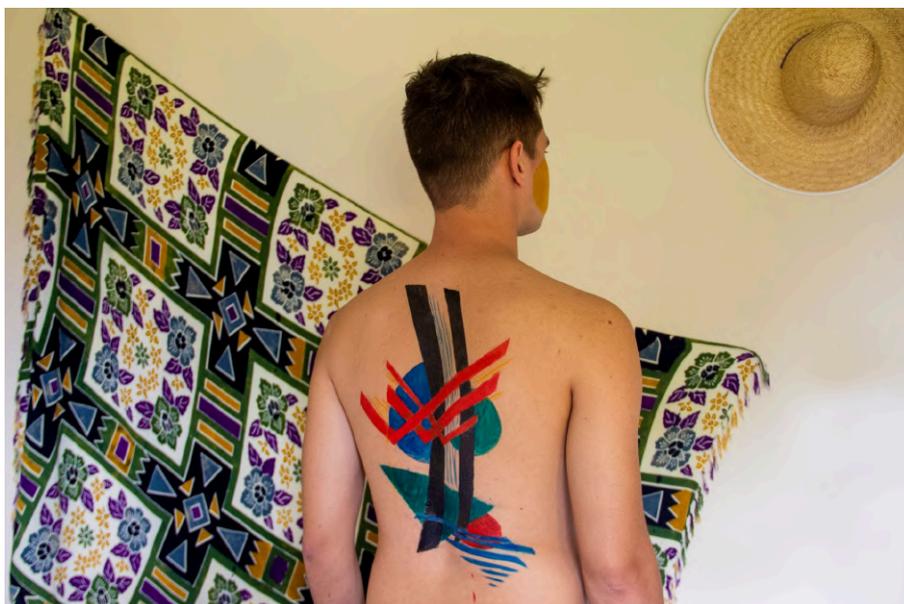


Fonte - Acervo Pessoal.

**1. Como você se sentiu ao ver essas imagens?** “Me senti alegre em ver o resultado publicado de um projeto artístico-acadêmico no qual tive o privilégio de fazer parte.”

**2. Como foi para você o processo do ensaio e da pintura?** “Foi um processo intimista e explorador, onde pude experienciar sensações e sentimentos particulares ao momento de construção da obra e também no momento do registro. Ser usado, observado e registrado como obra me fez sentir como objeto artístico tanto quanto pessoa. Fui tratado com muita atenção e cuidado. Tudo isso fez com que fosse um momento único na vida.”

**Figura 46:** Ensaio: Regra, 2019.



Fonte - Acervo Pessoal.

“Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Porém, depois de duas ou três gerações, esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico

do seu autor. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo (...) algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real e que não quer extinguir-se na “arte”. (Benjamin, 1994, p.93).

Regra foi feito usando tinta nanquim preta e colorida, e até o momento segue sendo a tinta mais interessante de trabalhar por conta de sua aparência de tatuagem e pouco relevo, ganhando em termos de nitidez da linha em contato com a pele, que pouco espalha esse material. O ensaio foi feito no quarto do modelo, Leonardo, com pausas para café, conversas e elaboração dos desenhos que seriam feitos, sendo um dos ensaios mais demorados, perdendo apenas para Palma.

**Figura 47:** Ensaio: Regra, 2019.



**Fonte -** Acervo Pessoal.

Leonardo é um ator, músico, estudante de computação e biologia, o que faz com que ele seja uma pessoa com muitas facetas para explorar. Pensei então nesse ensaio trabalhar com o contrário do que seria um desenho livre para mim e brincar com esse contraste entre um desenho mais reto e delimitado, com uma inspiração do neoplasticismo de Mondrian, torcendo um pouco as formas e trabalhando com o quadro de cores RGB e CMYK. O nome Regra e os desenhos retos e delimitados têm um contraste não só com a pessoa que é o Leonardo, mas também com a forma que ele posa em frente à câmera, sempre muito confortável e com elementos do dia a dia dele ao fundo.

Figura 48: Ensaio: Palma, 2019..



Fonte - Acervo Pessoal.

Palma foi feito pensando mais na faceta performática de Leonardo; optamos pelo nu artístico para trazer mais intimidade ao trabalho e pela possibilidade da pintura por completo. Esse trabalho foi um exemplo de comprometimento, pois aqui Leonardo pediu a utilização de tinta a óleo na composição, mesmo que eu tivesse advertido o uso, pois poderia ser prejudicial, mas o modelo achou que seria uma experiência interessante o efeito que a tinta teria à luz natural. O mesmo passou a usar folhas de cana, que podem cortar a pele, mas foi um pedido do modelo, e dei completa liberdade para tais escolhas, que se tivessem sido podadas por mim, não teriam exprimido o íntimo do modelo.

Figura 49: Ensaio: Palma, 2019..



Fonte - Acervo Pessoal.

Figura 50: Ensaio: Palma, 2019..



Fonte - Acervo Pessoal.

Se passando na varanda da casa de Leonardo, o ensaio de Palma contou com a dramaticidade do modelo, transformando-o em tanto artista quanto tela, enquanto eu estava ali apenas para realizar a pintura e registrar o ocorrido.

### 2.2.7. Bianca e Daniel - Arco

Depois de 4 anos, decidi fazer um ensaio de pintura corporal utilizando meu próprio corpo. Realizei o ensaio a princípio com meu companheiro Daniel e depois prossegui com as fotografias solo.

Figura 51: Ensaio: Arco, 2024.



Fonte - Acervo Pessoal.

Iniciei a elaboração deste trabalho revendo estudos que fiz sobre fotografia e pintura. Utilizei referências das pinturas corporais de Yaconi em "*Cuerpos Pintados*", principalmente na parte em que utilizo o tecido na composição, realizando a pintura sobre ele e unindo isso às referências de fotos documentais de performances de Marina Abramovic, fazendo uma releitura de sua obra com Ulay.

Nesse começo utilizei a tinta principalmente nas mãos e nas camisas e, conforme fosse progredindo o ensaio, progredia também a construção do trabalho com a tinta. Utilizei tinta guache e folhas de ouro para aderir à composição, semelhante ao ensaio Topor. Eu também fiz

uso do barbante para fazer as manchas na camisa, e como ele já estava ali, resolvi jogar cama de gato, o que, além de compor parte da fotografia, também serviu para que eu me distraísse, resultando em fotos mais naturais.

Figura 52: Ensaio: Arco, 2024.



Fonte - Acervo Pessoal.

Diferente dos outros ensaios, onde tentei buscar representações correspondentes às personalidades dos modelos, neste ensaio voltei para o início dos meus estudos, como no ensaio feito com a modelo Julia. Assim como Yves Klein com seus modelos, brinquei com a tinta para transformar a composição gráfica em algo orgânico e liberto, com o auxílio de Daniel, para que ambos participassem ativamente da etapa de pintura.

Figura 53: Ensaio: Arco, 2024.



Fonte - Acervo Pessoal.

A maior dificuldade técnica foi tirar as fotografias à distância, pois eu não pude ver a imagem da tela e ajustar a câmera conforme a necessidade. Foi um processo demorado até entender melhor como prosseguir com o ensaio e com essa incerteza de que estava dando certo.

Assim como os ensaios anteriores, recolhi o depoimento do Daniel e logo após, o meu próprio depoimento, como artista e modelo.

Figura 54: Ensaio: Arco, 2024.



Fonte - Acervo Pessoal.

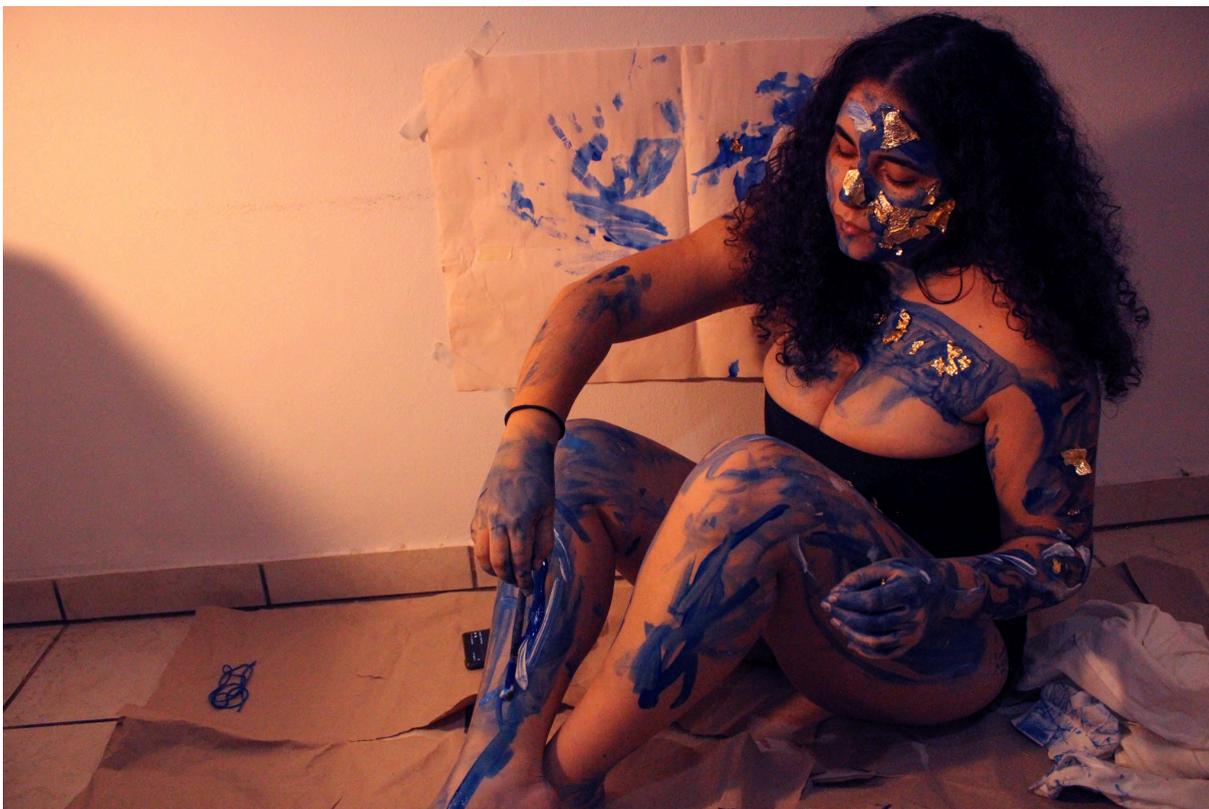
**1 - Como você se sentiu ao ver essa imagem sua?** “Sinto uma sensação de orgulho, pois nunca havia participado de uma composição artística antes. Foi uma experiência nova e empolgante. Ajudar a Bianca em seu trabalho é extremamente recompensador.”

**2 - Como foi o processo do ensaio e da pintura?** “O processo de ensaio foi um pouco exaustivo, por nunca ter participado de um ensaio. A duração me surpreendeu um pouco, além de alguns problemas técnicos que tivemos que resolver durante. No começo do ensaio, não entendia muito bem o meu papel, mas foi ficando mais claro à medida que o ensaio avançava, permitindo que eu me expressasse mais nos takes do meio para o fim. A parte do arco e flecha foi particularmente marcante, tanto pela imagética quanto pela dor que segurar a corda causava.”

### 2.2.8. Bianca - Arco (continuação)

A partir daqui, seguimos com o meu ensaio solo. Mantive a mesma pintura que estava no ensaio em conjunto, sendo esse o mesmo ensaio, apenas uma continuação, pois senti que deveria finalizar esse projeto sozinha.

Figura 55: Ensaio: Arco, 2024.



Fonte - Acervo Pessoal.

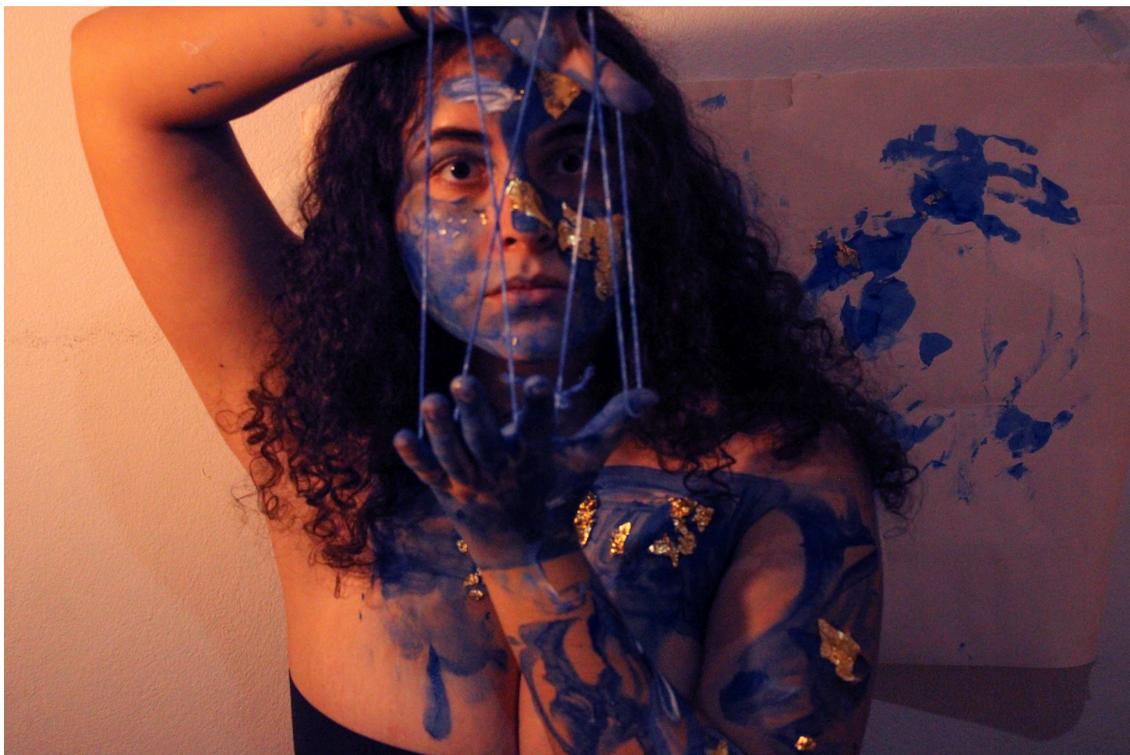
**1 - Como você se sentiu ao ver essa imagem sua?** “Assim como Rosalind Krauss disse sobre Cindy Sherman<sup>2</sup>, me senti sujeito e objeto. Percebi o quão importante e fundamental é o papel do modelo nesse projeto. Foi estranho me ver ali fotografada e não atrás das câmeras; senti insegurança, mas quando vi o resultado final, foi recompensador.”

**2 - Como foi o processo do ensaio e da pintura?** “O processo enquanto pintora foi complexo; não queria tentar realizar a representação das formas de maneira não figurativa. Procurei buscar mais leveza e espontaneidade nessa parte pictórica do trabalho. Como modelo, pude explorar a movimentação do corpo como ferramenta de composição. Escolhi utilizar a linha no jogo Cama de Gato para facilitar as poses naturais e trazer mais um adereço de minha personalidade, pois gosto muito do jogo.”

---

<sup>2</sup> "Para a coerência conceitual dessas imagens, é importante que Cindy Sherman seja ao mesmo tempo seu sujeito e seu objeto, porque o jogo dos estereótipos na sua obra é uma revelação da própria artista enquanto estereótipo. [...] Se Cindy Sherman fotografasse outro modelo que não ela mesma, seu trabalho se situaria então na linha de um conceito do artista como consciência ao mesmo tempo anterior ao mundo e distinto dele, pois é por julgar que esta consciência pode conhecer o mundo. Se fosse esse o caso, diríamos simplesmente que Cindy Sherman elabora uma paródia crítica das manifestações da cultura de massa." (Krauss, 1990, pg 224).

Figura 56: Ensaio: Arco, 2024.



Fonte - Acervo Pessoal.

Duas referências não intencionais que acabei intuitivamente retratando neste ensaio foram os Objetos Relacionais de Lygia Clark, com suas fotografias de objetos postos em frente ao próprio rosto, e *“How to Explain Pictures to a Dead Hare”* de Joseph Beuys, que usa folhas de ouro no próprio rosto. Apenas no final do ensaio percebi essas semelhanças, que podem ter sido inspirações vindas do inconsciente.

Figura 57: Ensaio: Arco, 2024.



Fonte - Acervo Pessoal.

Acredito que neste ensaio a pintura corporal e a fotoperformance estão mais imbricadas. Talvez o processo de criação das fotoperformances anteriores tenha me levado a perceber novas possibilidades de interação com a câmera enquanto as pinturas são produzidas,

fazendo com que o ensaio Arco se relacione mais com a fotoperformance do que a pintura, mas ainda assim unindo as duas.

### 3. DERIVAÇÕES

A partir das imagens obtidas nos ensaios de fotoperformance e pintura corporal, venho elaborando pinturas sobre madeira e tecido, nas quais parto da técnica de transferência de imagens impressas para outras superfícies. As impressões são realizadas em papel sulfite e aplicadas pelo lado impresso com cola na superfície pretendida, para, após a secagem da cola, remover-se o papel com auxílio de uma esponja úmida e fricção. Após essa transferência, pinto com tinta acrílica e faço aplicações pontuais de folha de ouro, materiais que eu já havia utilizado nas pinturas corporais.

Foi interessante revisitar os ensaios e transformá-los em pinturas sobre pinturas corporais. A transferência de imagens traz acidentes para a imagem, pois nem sempre a fotografia ficará intacta após a transferência, podendo rasgar ou enrugar-se em alguns pedaços, dando ensejo para os caminhos que a pintura tomará a seguir; é como se esses acidentes criassem novas dobras e cicatrizes sobre a pele dos modelos.

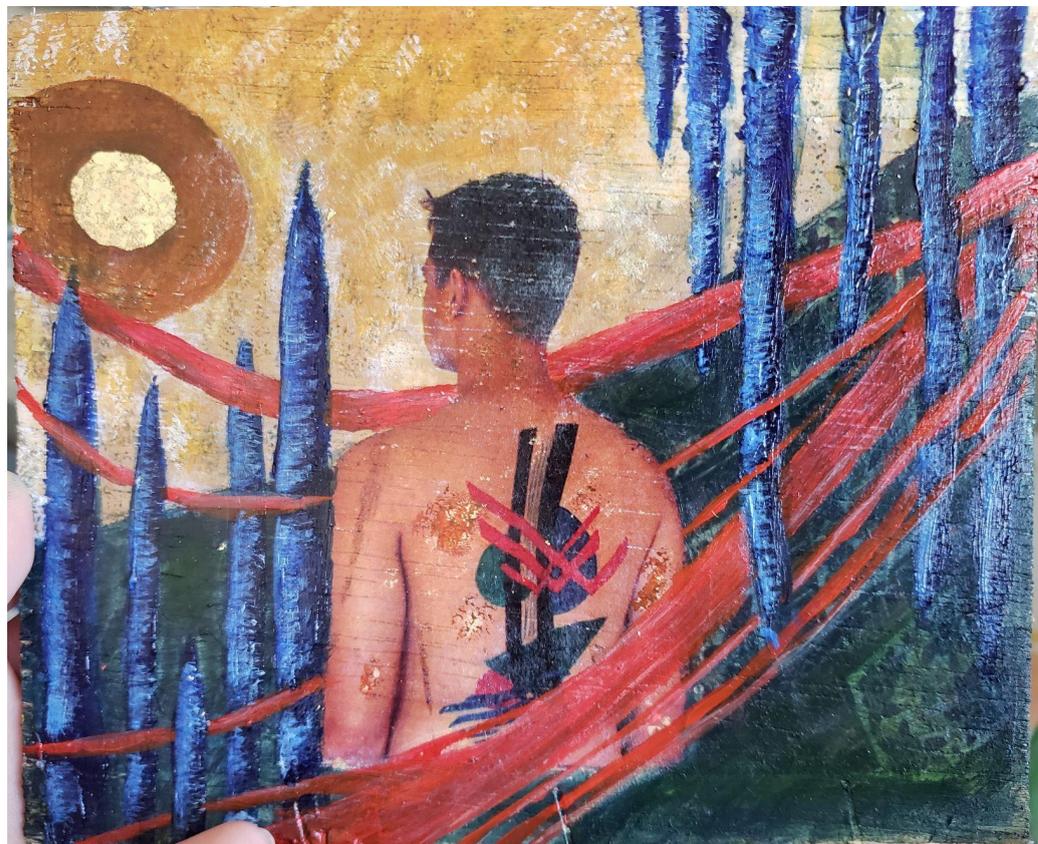
Pensar em um corpo coberto de tinta tornando-se suporte para mais tinta trouxe elementos adicionais para a composição. A pintura foi feita sem esboço, de maneira direta<sup>3</sup> sobre o suporte, interagindo com a presença do corpo retratado na fotografia transferida. Dessa maneira, foram surgindo mais acidentes, além dos eventuais rasgamentos e enrugamentos do processo de transferência de imagem, como se o próprio ato de pintar fosse uma interação com um corpo vivo<sup>4</sup>. Posteriormente, pretendo dar continuidade a essas derivações utilizando o restante das fotografias que fiz ao longo desse processo.

---

<sup>3</sup> Jackson Pollock (NAMUTH, 1951) também tinha preferência por fazer as pinturas diretamente na tela, sem partir de esboços. Ele dizia se sentir mais parte do trabalho desta forma.

<sup>4</sup> Agora entendo melhor o que dizia Wassily Kandinsky (1996) sobre o Plano Original (P.O.), considerando a direita da tela à nossa esquerda, percebendo-a como um ser vivo que respira e nos olha frente a frente.

Figura 58: Experimentações de pintura com acrílica sobre transferência de fotos nos suportes de madeira.



Fonte - Acervo Pessoal.

**Figura 59:** Experimentações de pintura com acrílica sobre transferência de fotos nos suportes de madeira.



Fonte - Acervo Pessoal.

Figura 60: Experimentações de pintura com acrílica sobre transferência de fotos no algodão cru como suporte.



Fonte - Acervo Pessoal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização deste trabalho de conclusão de curso permitiu-me uma exploração enriquecedora das interseções entre a fotoperformance e a pintura corporal, culminando na criação de uma série de obras de fotoperformance. Ao longo do estudo, foi possível responder à minha questão central, que era encontrar uma forma de combinar as linguagens da fotografia e da pintura corporal para obter uma série de obras de fotoperformance.

Os estudos de outros artistas foram fundamentais para identificar elementos visuais que enriqueceram as composições desenvolvidas, pois, partindo da análise histórica da pintura corporal e da fotoperformance, encontrei uma base teórica sólida, inclusive, do ponto de vista técnico, para que eu pudesse experimentar de modo mais consciente em minha prática artística.

Acredito que a metodologia adotada, combinando pesquisa teórica e prática, permitiu que fossem exploradas possibilidades performáticas da interação entre corpo, pintura e fotografia. Além disso, ao longo do trajeto, percebi que meu caminho seria integrar os modelos ao processo criativo como uma parte essencial da obra, dando sugestões e enriquecendo a dinâmica e profundidade das composições.

Portanto, a dialética dos encontros entre artista e modelo foi um aspecto crucial deste estudo, revelando como essas interações impactam a obra final. A troca de experiências e a colaboração entre as partes envolvidas enriqueceram o processo criativo, resultando em obras que refletem a complexidade e a beleza dessas relações.

Pretendo prosseguir com as experimentações apresentadas no capítulo 3, Derivações, que combinam pintura e desenho à transferência de imagens impressas das fotografias realizadas durante as fotoperformances. Até o momento, essa nova série de trabalhos utiliza madeira e algodão cru como suporte, mas acredito que possa se expandir para outros materiais, multiplicando sentidos e sensações da pele transformada em superfícies outras.

Em suma, este trabalho contribuiu significativamente para meus estudos, oferecendo novas perspectivas e possibilidades de criação artística. Espero ter contribuído para futuras investigações e experimentações no campo das artes visuais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Leusa. **Tatuagem, piercing e outras mensagens do corpo**. São Paulo: ISBN 978-85-7503-405-7, 2005.

BAZIN, André. [1958]. **Ontologia da imagem fotográfica**. In: Cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter: **Pequena História da Fotografia**. IN Benjamin: Magia e Técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Ed. Brasiliense, SP, 1987. ps. 91-107.

CARNEIRO, Ana Paula França D.: **Identidade e Cicatriz: Uma Análise da Série Fotográfica de Rosângela Rennó**. In: XIII Encontro de História da Arte | Arte em Confronto: Embates no Campo da História da Arte. Campinas, SP, 2018. ps.156 - 160.

CLARK, Lygia. 2021. **Objetos Relacionais**. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/7116/objetos-relacionais> .

EDWARDS, Roberto. **"Cuerpos Pintados"**. Chile, 1991.

EDWARDS, Roberto. **História relatada por Roberto Edwards**, fotógrafo e editor, criador e diretor do projeto, 2003. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20051201164630/http://www.corospintados.com.br/Historia/index.html> .

FERNÁNDEZ, Tomás y Tamaro, Elena. **"Biografia de Martin Gusinde"**. In *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, Espanha, 2004. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gusinde.htm> .

IORE, Dánae. **"Shelk'nam body paintings: ancient and recent uses of an ephemeral art form in Tierra del Fuego (southern end of Southamerica)"**. CONICET – AIA – University of Buenos Aires, 2016.

HOLDEN LUNTZ. Holden Luntz Galery, 2023. **Roberto Edwards**. Disponível em: <https://www.holdenluntz.com/artists/roberto-edwards/> .

KANDINSKY, Wassily. **Ponto, Linha, Plano**. Trad.: José Eduardo Rodil. Ed. Edições 70 Lda, 1996.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Trad.: Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KLEIN, Yves. **Yves Klein**. Site do artista. Disponível em: <https://www.yvesklein.com/> .

LIMA, Carolina Maria Pereira de Araújo. **Livro de Cabeceira: o corpo como tela através da pintura corporal**. São Paulo: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2016.

LUMAS, 'VERUSCHKA' VERA LEHNDORFF & HOLGER TRÜLZSCH. Disponível em: [https://ca.lumas.com/artist/veruschka\\_vera\\_lehndorffholger\\_truelzsch/](https://ca.lumas.com/artist/veruschka_vera_lehndorffholger_truelzsch/) .

NAMUTH, Hans. **Jackson Pollock 51**: Entrevista de Hans Namuth, 1951. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGO> .

ROMANINI, Junior. **Fotoperformance: princípios para a autonomia do discurso poético**. Secretaria de Cultura e Economia Criativa e Proac. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ndQn0w5Unc&list=PLoipnuCiadZ8XtUh6G2NSSzohCz2jxu7Y> .

ROTRAUT, Klein-Moquay. **Entrevista Rotraut**: Pincéis Vivos de Yves Klein., 1996. Disponível em: <https://www.yvesklein.com/> .

SILVA, Vinícius Rangel Bertho da. **O doce e o amargo do Secos & Molhados**: poesia, estética e política na música popular brasileira. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

WIDEWALLS, 2013. **Joseph Beuys and How to Explain Pictures to a Dead Hare**. Disponível em: <https://www.widewalls.ch/magazine/can-art-fair-2024> .