



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

STELY MARCHESINI

CORPO EM DESCONFORMIDADE
Figurações e Experiências da Dismorfia Corporal

CURITIBA
2026

STELY MARCHESINI

CORPO EM DESCONFORTIDADE
FIGURAÇÕES E EXPERIÊNCIAS DA DISMORFIA CORPORAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientação: Professor Doutor José Eliézer Mikosz

CURITIBA
2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Marchesini, Stely

Corpo em Desconformidade: Figurações e experiências da Dismorfia Corporal / Stely Marchesini. -- Curitiba-PR, 2026.
131 f. : il.

Orientador: Jose Eliezer Mikosz.

Coorientador: Renato Torres.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais) -- Universidade Estadual do Paraná, 2026.

1. Processos Criativos Contemporâneos. 2. Gravura. 3. Dismorfia Corporal. 4. Estética. 5. Ética. I - Mikosz, Jose Eliezer (orient). II - Torres, Renato (coorient). III - Título.



TERMO DE APROVAÇÃO

Stely Marchesini

Corpo em Desconformidade: Figurações e Experiências da Dismorfa Corporal

Dissertação apresentada e aprovada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná.

Aprovada em 22 de abril de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Eliezer Mikosz

Presidente da Banca | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Profa. Dra. Bernadette Maria Panek

Membro Avaliador | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Profa. Dra. Sandra Maria Correia Favero

Membro Avaliador | UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC

A Ata de Defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da Banca Examinadora, encontra-se na pasta do(a) discente na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV/UNESPAR.

Curitiba
2026

Há pessoas que permanecem mesmo quando o tempo desloca os corpos.
Gunar Ruschmann, Charles Adayme Jr, Rodolfo, Cléo, Matheusinho, Marcelo
e Aparecido Raimundo seguem aqui,
como parte silenciosa e imprescindível deste trabalho.

Dedico este trabalho
ao meu pai César e à minha mãe Patrícia,
à minha Psicanalista Juliana Cruz,
às minhas Psiquiatras Jéssica Bertolini e Nikolle Machado.

Quando o cuidado me alcançou,
o dia voltou a fazer sentido.
A palavra virou poema
O traço, gravura.

E a vida, de novo, presença.

Listagem das Siglas e Abreviaturas

AIT	Acidente Isquêmico Transitório
AVC	Acidente Vascular Cerebral
BDNF	Brain-derived Neurotrophic Factor
BOLD	Blood Oxygen Level Dependent
CID	Classificação Internacional de Doenças
CPF	Córtex Pré-frontal
DSM	Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders
EMBAP	Escola de Música e Belas Artes do Paraná
GABA	Ácido gama-aminobutírico
IOT	Intubação orotraqueal
IRA	Insuficiência Respiratória Aguda
MGCC	Museu da Gravura cidade de Curitiba
MUSA	Museu de Arte da Universidade Federal do Paraná
Orch-OR	Orchestrated Objective Reduction
REM	Rapid eye movement
SNC	Sistema Nervoso Central
TAB	Transtorno Afetivo Bipolar
TDC	Transtorno dismórfico corporal
TOC	Transtorno obsessivo compulsivo
UFPR	Universidade Federal do Paraná
UNESPAR	Universidade Estadual do Paraná

LISTAGEM DAS IMAGENS

Figura 01: Entre Meio (fotografia de Gil Jesse). Litografia. 80 cm x 35 cm.....	13
Figura 02: Série Sintoma: “Desde Aquí. Litografia. 2024. 10 x 10 cm.....	26
Figura 03: Série Sintoma: “Para Allá”. Litografia. 2024. 10 x 10 cm.....	27
Figura 04: Sem título. Litografia. 2024. 10 x 15 cm.....	30
Figura 05: Tenção. Litografia. 2023. 80 x 50 cm.....	33
Figura 06: Finitude. 2023. Litografia. 2023. 96 x 65 cm.....	37
Figura 07: Por Ora. Litografia. P.E. 2023. 29 x 42 cm.....	39
Figura 08: Imagem do trabalho Por Ora, no espaço expositivo da mostra “Dismorfia” no Museu da Gravura Cidade de Curitiba (fotografia de Cláudia Almeida).....	42
Figura 09: Por Ora. Litografia. 2023. 150 x 42cm.....	43
Figura 10: Impressão litográfica e processo de desintegração da imagem.....	44
Figura 11: Desmontagem da Exposição “Dismorfia”.....	44
Figura 12: Retirada do trabalho Por Ora do espaço expográfico.....	45
Figura 13: Prova de Estado da litografia “Mímese”. 2023.....	47
Figura 14: Mímese. Litografia sobre tecido. 2023. 1,20 x 1 m.....	48
Figura 15: Espaço expositivo da mostra Dismorfia: obra Mímese. Litografia. 2023.....	49
Figura 16: Autorretrato 1. 2026. Gravura em relevo com matriz em FOAM. 29 x 52 cm.....	53
Figura 17: Interface 1. Litografia. 2025. 100 x 80 cm.....	55
Figura 18: Série Corpografias; Interfaces”. 2025 Litografia. 210 x 120 m.....	57
Figura 19: Estrato. Litografia sobre tecido para a exposição Corpografias no Musa.....	59
Figura 20: Mãe com o filho morto.....	61
Figura 21: O Sacrificio.....	61
Figura 22: Untitled, ca.....	62
Figura 23: Untitled (Glass on Body Imprints).....	63
Figura 24: Momentos.....	64
Figura 25: Objetos Aprisionados.....	65
Figura 26: Objetos Sedutores.....	66
Figura 27: CPF “Córtex Pré-frontal”. Cerâmica gravada.....	70
Figura 28: CPF - Córtex Pré-frontal, 2026.....	72
Figura 29: Cerâmica Gravada, biscoito.....	74
Figura 30: GABA Ácido Gama-aminobutírico.....	75
Figura 31: IRA Insuficiência respiratória aguda.....	75
Figura 32: IRA.....	76
Figura 33: TDC. Cerâmica Gravada.....	77
Figura 34: TDC Transtorno Dismórfico Corporal.....	78

Figura 35: TOC-TOC-TOC. Gravura em relevo.....	79
Figura 36: TOC Transtorno Obsessivo Compulsivo.....	80
Figura 37: TAB. Cerâmica gravada.....	81
Figura 38: TAB Transtorno afetivo bipolar.....	81
Figura 39: Nobre, 2025 - cerâmica gravada.....	85
Figura 40: Registro fotográfico da cápsula de Prozac, 2025.....	89
Figura 41: Brincadeira tem limite.....	91
Figura 42: Bula do Prozac. 2025.....	92
Figura 43: Verbiagem. 2025.....	95
Figura 44: Verbiagem. 2025.....	96
Figura 45: Feito sob medida. 2025.....	98
Figura 46: Caixinha. 2025.....	99
Figura 47: Caixinha. 2025.....	100
Figura 48: Caixinha. 2025.....	101
Figura 49: Pharmacy.....	102
Figura 50: Caixa-Aferente. 2025.....	103
Figura 51: Caixa-Aferente. 2025.....	104
Figura 52: Caixa-Calma. 2025.....	105
Figura 53: Fragmento de pele animal preservada.....	107
Figura 54: Peça anatômica 1. 2025.....	108
Figura 55: Peça anatômica 1. 2025.....	108
Figura 56: Peça anatômica 2.....	109
Figura 57: Peça anatômica 3.....	112
Figura 58: Peça anatômica 3.....	113
Figura 59: Manual de Circulação.....	114
Figura 60: Manual de Circulação.....	115
Figura 61: Em Recusa.....	116
Figura 62: Em Recusa.....	119
Figura 63: Shhh.....	120
Figura 64: Shhh.....	121
Figura 65: VAZIO. 2025.....	122
Figura 66: VAZIO. 2025.....	123

Sumário

Preâmbulo	15
1. O antes: Reconhecendo o corpo, a dismorfia e suas manifestações.....	20
1.1. Primeiro fenômeno – como nasceu a Mostra Dismorfia.....	21
1.2. Entre percepção, prática e reflexão	24
1.3 “Por Ora”; a desconstrução da ideia.....	38
1.4 Segundo fenômeno: Corpografias.....	50
1.5 Desenhando <i>O antes</i> – Referenciais Artísticos.....	60
2. O durante: sintomas – a estética e a percepção.....	67
2.1. O ato ético.....	68
2.2. Córtex Pré-Frontal.....	71
2.3 Os receptores GABA a partir da Fenomenologia.....	72
2.4 IRA.....	75
2.5 O TDC.....	77
2.5 A poética do TOC.....	78
2.5 O TAB.....	80
3. O depois: terceira parte.....	84
3.1. Prozac, Prosa, Gravura, Etc.....	85
3.2. A poética do toque.....	87
3.3 Gravura em cerâmica: experimentações a partir da temática do Prozac.....	90
3.4 A poética do TOC.....	105
Considerações finais	124
Referências Bibliográficas	126
Agradecimentos Especiais	128
Anexo “Livro de Artista”	132

Resumo

Esta dissertação investiga a Dismorfia Corporal nas Artes Visuais, com ênfase na produção poética e teórica sobre corpos que escapam às normas socialmente impostas. O recorte temporal abrange os anos de 2021 a 2026. A figuração se desenvolve pela linguagem da gravura. O problema central consiste em pensar uma série de gravuras que retratem essas relações corporais em suas implicações estéticas, bem como suas reflexões éticas. A metodologia se insere no campo da pesquisa em arte, ancorada em René Passeron, compreendendo o conhecimento como gesto e pensamento sensível. A investigação centra-se na produção de autorretratos e de registros a partir da observação do outro, situada no contexto de Curitiba. O referencial teórico articula a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e a ética da alteridade de Emmanuel Lévinas, afirmando-se na transformação da dismorfia corporal em matéria artística. Ao deslocar a dismorfia do âmbito clínico para o gesto criador, o trabalho a inscreve nas técnicas da gravura tradicional e no campo ampliado da arte. Torna-se visível uma experiência frequentemente invisibilizada e tensionando o preconceito e a banalização dos transtornos mentais.

Palavras-chave: Processos criativos contemporâneos; dismorfia corporal; gravura; apagamento; ética.

Abstract

This dissertation investigates Body Dysmorphia in the Visual Arts, with an emphasis on poetic and theoretical works addressing bodies that defy socially imposed norms. The time frame covers the years 2021 to 2026. The figuration is developed through the language of printmaking. The central problem consists of conceiving a series of prints that portray these bodily relationships in their aesthetic implications, as well as their ethical reflections. The methodology falls within the field of art research, grounded in René Passeron, understanding knowledge as gesture and sensitive thought. The research focuses on the production of self-portraits and records based on the observation of the other, situated in the context of Curitiba. The theoretical framework articulates the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty and the ethics of alterity of Emmanuel Lévinas, asserting itself in the transformation of bodily dysmorphia into artistic matter. By shifting body dysmorphia from the clinical realm to the creative gesture, the work situates it within traditional printmaking techniques and the expanded field of art. An experience that is often rendered invisible becomes visible, challenging the prejudice and trivialization of mental disorders.

Keywords: Contemporary creative processes; body dysmorphia; printmaking; deletion; ethics.

Resumen

Esta tesis investiga la dismorfia corporal en las artes visuales, haciendo hincapié en la producción poética y teórica sobre cuerpos que se alejan de las normas socialmente impuestas. El periodo de estudio abarca los años 2021 a 2026. La figuración se desarrolla a través del lenguaje del grabado. El problema central consiste en concebir una serie de grabados que

retraten estas relaciones corporales en sus implicaciones estéticas, así como en sus reflexiones éticas. La metodología se inscribe en el campo de la investigación en arte, basada en René Passeron, entendiendo el conocimiento como gesto y pensamiento sensible. La investigación se centra en la producción de autorretratos y registros a partir de la observación del otro, situada en el contexto de Curitiba. El marco teórico articula la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas, afirmándose en la transformación de la dismorfia corporal en materia artística. Al desplazar la dismorfia del ámbito clínico al gesto creador, el trabajo la inscribe en las técnicas del grabado tradicional y en el campo ampliado del arte. Se hace visible una experiencia a menudo invisibilizada que pone en tensión el prejuicio y la banalización de los trastornos mentales.

Palabras clave: Procesos creativos contemporáneos; dismorfia corporal; grabado; apagado; ética.



Figura 1: *Entre Meio* (fotografia de Gil Jesse). Litografia. 80 cm x 35 cm.
Fonte: Marchesini (2023).

A vida não é de ninguém, todos somos a vida - pão de sol para os outros, os outros todos que nós somos, - sou outro quando sou, os atos meus são mais meus se são também de todos, para que eu possa ser, hei de ser do outro. Sair de mim, buscar-me entre os outros, os que não são se eu não existo, os outros que me dão plena existência. Não sou, não há eu, sempre nós.

Octávio Paz, *Libertad bajo palabra* (1949).

Preâmbulo

Memórias da experiência

Dia 27 de abril de 2025

Neste ano o mês de abril está cinza, raríssimos foram os dias em que o sol marcou presença. Costumo esperar pelo Outono e seus dias lindos, onde o azul tem um aveludamento¹ singular e os laranjas se intensificam trazendo uma completude às cenas do cotidiano. Não tenho visto os finais de tarde oníricos que acompanham o vento gelado que vem do Sul e me fazem recordar a juventude, onde costumava congelar pelas manhãs a caminho da escola. O clima ainda está morno e o cinza persistente, às vezes se mesclando ao rosa-envelhecido e outras vezes, aos seus próprios tons mais escuros.

Sigo firme numa imersão na escrita e percebendo os pontos sensíveis dela. O percurso reflexivo, parte da fenomenologia da percepção, como lente teórica, para acompanhar os movimentos sutis da experiência vivida, onde a vulnerabilidade se desenha entre afetos, gestos e silêncios que a norma não capta. A pesquisa propõe-se a uma análise da Dismorfia Corporal na produção artística – precisamente na linguagem da Gravura - tendo a distorção da autoimagem como conceito central. O problema se mostra de complexa resolução imagética, mas fácil denunciação: como pensar uma figuração que busque a realidade mais crua e vulnerável, correndo o risco de perder-se entre arte e patologia? Como representá-la em imagem pela Gravura? As reflexões sobre ética e estética ajudam a sustentar as hipóteses levantadas.

Busco, assim, a dialética entre teóricos da fenomenologia. A articulação entre Maurice Merleau-Ponty² e Emmanuel Lévinas³ permite compreender a Dismorfia Corporal tanto como experiência sensível quanto como exigência ética. Enquanto a fenomenologia ilumina o corpo dismórfico, em sua dimensão vivida e perceptiva, a ética da alteridade impede sua redução a objeto, orientando um modo de representação que acolhe seu aparecer sem totalizá-lo.

¹ O *aveludamento* articula materialidade e percepção, produzindo uma experiência sensível que convoca o olhar a uma dimensão tátil, mesmo na ausência do toque. Nesse sentido, a superfície da obra não apenas representa, mas afeta corporalmente o observador (Houaiss e Villar, 2009).

² Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) foi um filósofo francês da fenomenologia que compreendeu o corpo como condição primeira da percepção e da experiência do mundo, rompendo com o dualismo entre sujeito e objeto (Merleau-Ponty, 1999).

³ Emmanuel Levinas (1906–1995) foi um filósofo francês de origem lituana que deslocou a filosofia para o campo da ética, afirmando a responsabilidade pelo outro como anterior a qualquer conhecimento ou ontologia.

A investigação percorre a experiência de um corpo estigmatizado, que escapa à norma, e suas reverberações afetivas. O recorte temporal contempla os anos de 2021 e 2025, com foco em processo criativo, quando me encontrava em situação de vulnerabilidade. Após a ação artística tecida em torno da auto-observação, a continuidade deste estudo se desenvolve a partir do processo poético⁴ sobre a Dismorfia Corporal, agora então orientado pela observação de outros sujeitos em vulneração.

O método articula pesquisa em arte, com recorte geográfico na região de Curitiba. Os ateliês de litografia e calcogravura do Museu da Gravura, bem como o laboratório de cerâmica da EMBAP⁵, são os espaços centrais da produção artística. A pesquisa em artes visuais, segundo o entendimento de Sandra Rey (2002), implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria. Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa, ao deslizarmos a superfície de uma fita de Möbius⁶.

Metodologicamente, esta pesquisa se inscreve no campo da poiética⁷, conforme formulado por René Passeron (1997), compreendendo a prática artística como território de produção de conhecimento. A reflexão não antecede a obra, mas se constrói simultaneamente ao gesto, à matéria e às decisões formais. As litografias operam, assim, como pensamento visual em processo, onde o traço acompanha o esgotamento do corpo observado sem convertê-lo em objeto, mantendo uma relação ética de escuta e cuidado.

Entre a litografia, a cerâmica gravada e a gravura em metal, o que se desloca não é o tema, mas o modo de escuta da matéria. A pedra, o barro e o metal impõem tempos e resistências distintas, obrigando o gesto a se ajustar, a reduzir, a insistir ou a ceder. Em todas, o traço não antecede à forma. Ele emerge de uma espécie de negociação com a superfície,

⁴ O processo poético diz respeito ao conjunto de operações, gestos e experimentações que constituem o percurso de criação de uma obra, articulando pensamento, sensibilidade e forma.

⁵ A Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap) é uma instituição pública e gratuita de ensino superior, ligada à Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Localizada no centro de Curitiba, oferece cursos de graduação e pós-graduação em música e artes visuais, além de cursos de extensão.

⁶ A fita de Möbius é uma superfície matemática com apenas um lado e uma única borda, que desafia a intuição de que há um "dentro" e um "fora". Descoberta pelo matemático alemão August Ferdinand Möbius em 1858. Disponível em: < <https://mentalidadesmatematicas.org.br/fita-de-mobius/>>. Acesso em: 30 nov 2025.

⁷ A poiética designa o campo que investiga os processos de criação artística, considerando a obra como resultado de um pensamento em ato, produzido na relação entre gesto, matéria e decisão formal (Passeron, 1997).

acompanhando o corpo em seu processo de afinamento, permanência ou risco de desaparecimento. Assim, a imagem não se fixa como representação, mas se constrói como presença provisória, sustentada pelo fazer.

Procuro aproximar pensadores que, embora situados em tradições distintas, convergem na recusa às representações endurecidas do corpo. Tomo Merleau-Ponty (1945) como chave teórica, pois o autor defende que é na fenomenologia que o corpo se revela, não como forma dada, mas como presença que se faz no contato com o mundo, superfície vibrátil onde ver e ser visto se enredam. Lévinas (1974) desloca essa via sensível para a esfera ética, lembrando que o corpo só encontra contorno pleno quando tocado pelo rosto do outro, quando atravessado por uma alteridade que me chama e me excede.

Entre essas duas forças, tanto a percepção encarnada quanto a exigência ética, situo minha prática de pesquisa em arte, tal como a propõe Passeron (1996)⁸: um pensamento que nasce da obra, que se dá no fazer, que permite que a imagem diga o que o conceito ainda não sabe. É nesse campo que trabalho com o autorretrato, sondando a espessura do meu próprio corpo, mas também com a representação da Dismorfia Corporal pensada a partir do outro.

Isso porque percebo que a experiência dismórfica, quando observada apenas desde mim, implode em espelho. Porém, quando atravessa o rosto alheio, devolve-me outras possibilidades de forma, de afeto, de existência. Assim, a arte torna-se o território onde o outro pode ser visto sem ser ferido, pensado sem ser capturado, permitindo que a imagem dismórfica encontre um modo de respirar para além da violência do olhar clínico.

Por fim, a escolha da escrita através de narrativa descritiva, sob forma de diário de trabalho, dá-se a partir da necessidade de contextualizar os fatos. Aqueles de quem falo são fruto e ferida do meio que os cerca.

Dia 4 de outubro de 2025

Pude entender que esta dissertação dever estar dividida em três partes: o antes, o durante e o depois. Cada seção traz relatos, diários de trabalho, devaneios, descobertas, encontros e imagens de trabalhos de pesquisa, desenvolvidos desde 2021 até fevereiro de 2026.

⁸ Na perspectiva da poética, proposta por René Passeron, o conhecimento emerge do próprio fazer artístico: é no gesto, na escolha da matéria, na variação formal e no processo intuitivo-racional da criação que se configuram modos de pensar o corpo. Essa abordagem é especialmente pertinente à investigação da Dismorfia corporal, pois permite compreender o autorretrato e a imagem do outro não como ilustrações do fenômeno, mas como lugares onde o sentido se produz. A poética autoriza que a obra revele aquilo que a teoria, isolada, não alcança — um saber sensível que se forma na própria experiência da imagem (Passeron, 1996).

Assim, o marco temporal assenta as experiências e conduz o entendimento de como a pesquisa foi se desenvolvendo.

A primeira parte da dissertação se organiza em cinco sub-capítulos, pensados como modos de aparecimento da experiência. Inicia-se com o primeiro fenômeno, que acompanha o nascimento da mostra *Dismorfia*. Em seguida o método e a metodologia em arte - entre percepção, prática e reflexão – atravessam toda a escrita, emergindo das próprias ações artísticas, onde poética e teoria se constituem de forma indissociável.

O terceiro sub-capítulo propõe a leitura do trabalho *Por Ora* como construção de formal e conceitual, e não como cópia. O quarto sub-capítulo apresenta o segundo fenômeno: em *Corpografias*, o corpo não se oferece como forma fixa, mas como cartografia do sensível, onde experiência, percepção e inscrição se atravessam. Por fim, o quinto sub-capítulo desenlaça o “antes”, reunindo os referenciais artísticos que perpassam o trabalho.

A segunda parte abarca uma leitura teórica, conceitual e imagética sobre os sintomas decorrentes da Dismorfia Corporal. As soluções poéticas surgem sempre respondendo a pergunta central desta pesquisa, revelando as nuances do objeto de pesquisa através de peças em cerâmica e gravuras em relevo.

A terceira parte dedica-se à cerâmica gravada como desdobramento do campo ampliado da gravura, compreendida como suporte e dispositivo para a produção de imagens que abordam a dismorfia corporal. Nesse deslocamento material e conceitual, a pesquisa articula uma crítica à hipermedicalização, à rotulação e à insensibilização dos transtornos mentais, buscando formas de produzir gravuras que, mesmo em um campo expandido, permaneçam implicadas com a experiência sensível do corpo.

Dia 27 de dezembro de 2025

A partir deste ponto, convido o leitor a atravessar comigo as experiências que constituem esta pesquisa: a escrita, os processos, os trabalhos e os silêncios que se fazem imagem. Que o percurso possa ser lido não apenas como análise, mas como encontro; um exercício de atenção ao corpo, ao outro e às formas que emergem quando o olhar desacelera. Ao transitar por essas gravuras, cerâmicas e registros, desejo que se sustente um olhar crítico e sensível, capaz de reconhecer na Dismorfia Corporal não apenas uma categoria diagnóstica, mas um problema de saúde que se manifesta na carne, na percepção e na relação com o mundo. Que a arte, aqui, opere como campo de escuta e de visibilidade, tornando possível compreender sem reduzir, ver sem ferir, e pensar a Dismorfia Corporal para além da violência do olhar normativo.

Do ponto de vista social e bioético, a relevância da pesquisa está em promover uma reflexão sobre os padrões normativos do *belo* e suas implicações na saúde mental, especialmente diante da crescente incidência do Transtorno Dismórfico Corporal.

1. O antes

Reconhecendo o corpo, a dismorfia e suas manifestações

Primeira Parte

1.1. Primeiro fenômeno – como nasceu a Mostra Dismorfia

Vendo-te sou visto.

7 de julho de 2023

Retornei ao hospital sem saber o que ia encontrar.

Às 10h da manhã do dia 7 de julho de 2023, fui ao hospital sem saber qual imagem encontraria do paciente e amigo de décadas. Faria companhia a ele enquanto precisasse. Neste dia fazia um frio danado e na recepção do hospital as portas imensas de vidro estavam abertas, tornando o lugar ainda mais desafiador. De certa forma ali reencontrei um pedaço de mim. O retorno me colocava num lugar de renascimento, de afetos e memórias; como uma segunda mãe e um seguimento da minha casa.

Apresentei ao recepcionista meus documentos e fui encaminhada ao quinto andar. Foi uma experiência maluca caminhar pelos corredores do piso térreo, entrar no imenso elevador de aço escovado com capacidade para dezoito pessoas e sentir o movimento ascendente me levando para meu destino. Eu já havia feito o mesmo caminho várias vezes, pois o percorri como paciente da instituição. Era um fenômeno estético que se tornou um percurso afetivo. As imagens retornavam da memória.

Eis que chegou o momento delicado do dia: ver um sujeito alto, corpulento e de pele viçosa com sua imagem distorcida pelo tempo. O cumprimentei com um bom dia e um convite para jogar golfe em breve. Sem perder a deixa, meu amigo soltou seu costumeiro bordão: quando ele não queria fazer algo ou recusar um convite, dizia que “não faltaria oportunidade”. Ao olhar sua imagem vulnerada⁹, percebi a permeabilidade¹⁰ do meu corpo e os afetos que me atravessaram (Kottow, 2008).

A vida se deixa atravessar, como papel fino que respira com o tempo. O corpo disfórmico expõe-se ao toque do mundo, à doença, ao dano, à finitude. Entre limites e vazios,

⁹ Vulnerado se refere à situação de fato, de dano atual que tem consequências relevantes no momento da tomada de decisão. Em vista dos danos sofridos, as vulnerações requerem cuidados especiais por instituições sociais organizadas.

¹⁰ Permeabilidade é um conceito com aplicações que vão do fluxo físico de fluidos à abertura metafórica de ideias

cada gesto, cada respiração permeia o lugar que ocupo e o espaço do outro. A ética surge na delicadeza. O vulnerável é portador de beleza, então é importante proteger sem prender, intervir sem violar.

É extremamente necessário sentir-se poroso, afinal a vida se entrega e se transforma. O humano é passagem, vulnerável e, frente a isso, a responsabilidade se multiplica sobre cada instante que nos toca.

16 de maio de 2021

Como seria o relato deste meu dia?

Flutua o cyan com o magenta em porcentagem lúgubre na matéria fria,
Um sopro morno acaricia a face,
Corpo é resto de safra, casca, cisco, vazio, terra gasta,
O tempo escapa,
O breu se converte em branco de chumbo,
O retorno à existência inspira e expira.
Neste dia eu perdi o medo da morte.

De volta a 7 de julho de 2023

E o que tem a ver meu relato com o processo artístico no projeto Dismorfia Corporal?

O evento catastrófico do meu Ataque Isquêmico Transitório (AIT)¹¹, ocorrido no dia 16 de maio de 2021, deu início ao processo artístico Dismorfia. O acontecimento foi traumático, porém, o estado holotrópico de consciência pelo qual passei, evocou a necessidade de falar através da arte, e, tirar sentido disso tudo.

*O AIT não é o desastre, mas sua sombra.
Um apagão breve que não destrói,
apenas revela o quanto o corpo vive por suspensão.*

Em meu ofício de gravadora percebi a lacuna, na qual me encaixei e reencontrei minha voz. Trabalhei por um ano e meio no ateliê de Litografia do Solar do Barão, desenvolvendo

¹¹ O AIT é caracterizado por sintomas neurológicos semelhantes aos de um AVC, porém temporários, com regressão completa geralmente em minutos ou poucas horas, sem lesão cerebral permanente visível nos exames de imagem. Importante marcador de risco para AVC.

minha pesquisa teórica e prática sobre a patologia, mais precisamente o TDC¹² que me levou ao AIT. O trabalho foi autorreferente, centralizado em autorretratos, com a intenção de observar a distorção da autoimagem sob o aspecto patológico a partir de uma posição subjetiva. Revisitar meu estado de pathos - do grego, afeto – reintroduziu-me no território do corpo vulnerado e posicionou-me como observadora de mim mesma. Dessa forma, compreendendo um corpo em desconformidade e sentindo suas inadequações imaginárias, comecei a elaborar sobre a construção sustentada pela ficção da autoimagem distorcida. Logo se tornou possível reformular um significante, ou seja, o simbólico imagético que se sucedeu pela linguagem da gravura. Neste momento, passo a responder à pergunta central desta dissertação: como criar uma série de gravuras que aborde a dismorfia corporal e suas implicações clínicas nas artes visuais sem que a patologia se imponha ao processo poético. O retorno ao hospital que, em outro tempo, salvaguardou minha arte, possibilitou pensar a dismorfia também a partir do encontro com o outro, deslocando o eixo dos autorretratos e das memórias pessoais. Assim, a prática artística amplia seu campo de investigação e se afirma não como ilustração da patologia, mas como espaço de elaboração perceptiva, onde a imagem antecede o diagnóstico e o gesto poético prevalece sobre a nomeação clínica.

Dentro do hospital, ao captar os estímulos que permeavam o ambiente da enfermaria onde estive como acompanhante, observei, dia após dia, as sutis variações do espaço e dos corpos. A imagem do meu amigo, e de outros pacientes em vulneração, se transformava. Hoje compreendo que aquela vivência se tornava um trabalho de pesquisa fenomenológica.

Neste lugar de passagem e presença, novas histórias eram contadas todos os dias e a capacidade de verdadeira resiliência era incrível. Dentro de suas vulnerações, estes pacientes traziam consigo memórias e narrativas. Como eu não podia realizar registros fotográficos das imagens por questões éticas¹³, passei a fazer desenhos de observação no meu caderno de

¹² O Transtorno Dismórfico Corporal (TDC), de acordo com o DSM-5, é um transtorno no qual os indivíduos que sofrem com ele veem deformação corporal em uma ou mais partes de si mesmos. Tal transtorno está caracterizado dentro do Transtorno Obsessivo Compulsivo (TOC), por causa de suas comorbidades. O foco em uma anomalia corporal é o seu diferencial diagnóstico. No entanto, o TDC é subdiagnosticado e, com isso, aumenta-se a intensidade dos sintomas que podem levar os indivíduos que sofrem com este transtorno a cometer suicídio. Tendo em vista a necessidade de avaliação precoce deste transtorno, esta pesquisa teve como objetivo elaborar e obter evidências de validade e fidedignidade do Instrumento de Rastreamento para o Transtorno Dismórfico Corporal (IRTDC). Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/22358>>. Acesso em: 28 nov 2024.

¹³ O uso de imagens de terceiros envolve questões éticas relativas ao direito à imagem, à privacidade e à dignidade dos sujeitos representados, exigindo consentimento livre e esclarecido, bem como atenção aos contextos de circulação e interpretação da imagem, conforme orientam a Resolução CNS nº 510/2016 e a Lei nº 13.709/2018 (LGPD).

artista¹⁴, os quais converti em gravuras em metal e litografia. (Figura 1). Localizei nesta prática meu método de pesquisa.

O pintor olha, o rosto ligeiramente virado e fixa um ponto visível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos (Foucault, M. 2007, p. 4).

A reflexão de Foucault ilumina minha pesquisa ao revelar a relação entre o olhar e o ser olhado. Quando o pintor fixa o olhar em nós, torna-se possível repensar como a imagem de si se forma sob o olhar do outro, ou seja, a chave para compreender a distorção da autoimagem. Ao olhar o Outro vulnerado, eu também me tornava vulnerada. Observar a distorção frágil da imagem de outro sujeito, revelava o entrelaçamento entre corpos e subjetividades.

1.2. Entre percepção, prática e reflexão

Como propõe Nussbaum (2001), reconhecer nossas fragilidades é um gesto ético que envolve empatia e responsabilidade. No meu trabalho, essa percepção ganha corpo poético: as experiências alheias atravessam as minhas próprias vivências, orientando o sentido e a forma, num movimento entre imanência e transcendência. É dizer do que me excede. A obra de arte, nesse contexto, torna-se um espaço privilegiado para expressar essa tensão entre a percepção interna e a exposição ao outro, questão que atravessa meu estudo sobre os efeitos do estigma na constituição perceptiva diante do próprio corpo.

Para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um "processo de formação" e um processo no sentido de processamento, de formação de significado. É nessa borda, entre procedimentos diversos transpassados por significações em formação e deslocamentos, que se instaura a pesquisa. A palavra *teoria* deve ser entendida, nesse caso, muito mais como um campo de conhecimento específico e interdisciplinar do que como um aparato teórico estanque, aplicável como norma ou verdade inquestionável. (Rey, S. 2002. p. 59)

Dia 11 de Julho de 2023

Neste dia, conheci um casal que havia transformado a enfermaria em morada. Luiz e Lucia, sempre de mãos dadas, falavam comigo sobre o mar, o manguezal gelado do mês de

¹⁴ O caderno de artista constitui um espaço de experimentação e pensamento visual, no qual se registram processos criativos, ideias e reflexões sobre o fazer artístico. Reúne esboços, anotações e referências que evidenciam o percurso de elaboração da obra e o desenvolvimento da poética do artista.

julho, as ostras de Paranaguá, o pastel de banana ao entardecer. Essas conversas me direcionaram a perceber com mais intensidade o turbilhão de cores, cheiros, sensações e influxos¹⁵ que se tornariam matriz para a gravura.

A percepção se converte em vestígio quando algo do mundo me toca a ponto de pedir passagem; o que vejo, escuto ou sinto se deposita em mim como um traço invisível. E é desse rastro que a imagem nasce.

Tomei, então, o caderno de registro às mãos e desenhei o que via e sentia a partir do que meus olhos capturaram. Era impossível não ser direcionada, da mesma forma, pelo afeto que me causou ver as cenas, sob uma escuta compassiva e gestos cuidadosos, onde olhares expressavam todo um universo de palavras que não precisavam ser ditas. Acerca dos registros de minhas observações sobre os companheiros, fiz duas pequenas litografias. Estas litogravuras fizeram parte do início do processo poético sobre a série de gravura intitulada: “Sintomas”. Assim brotou um novo trabalho, que ainda segue em curso na minha pesquisa poética de mestrado - onde busco falar pela imagem, dos efeitos e silêncios do Transtorno Dismórfico Corporal.

Suas imagens
foram se diluindo
na real distorção.

¹⁵ Do latim *influxus*, “afluxo; corrente que entra”. No português contemporâneo, designa a ação de uma força externa que incide sobre atravessam o corpo, despertando percepções ou deslocamentos interno algo pode designar o modo como forças, sensações ou afetos. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

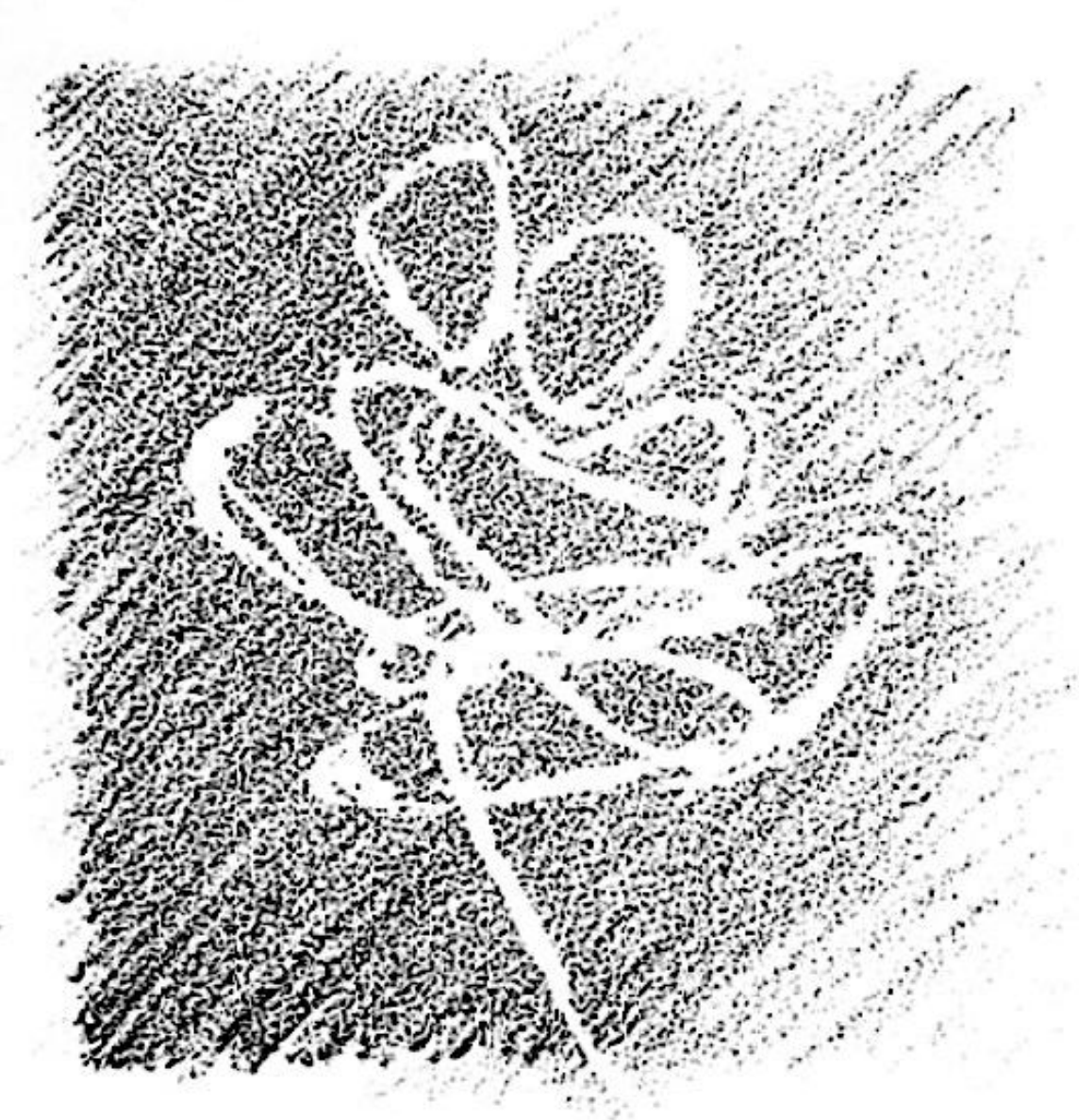


Figura 02: *Série Sintoma: “Desde Aquí”*. 2024. Litografia. 10 x 10 cm.
Fonte: Acervo da autora.

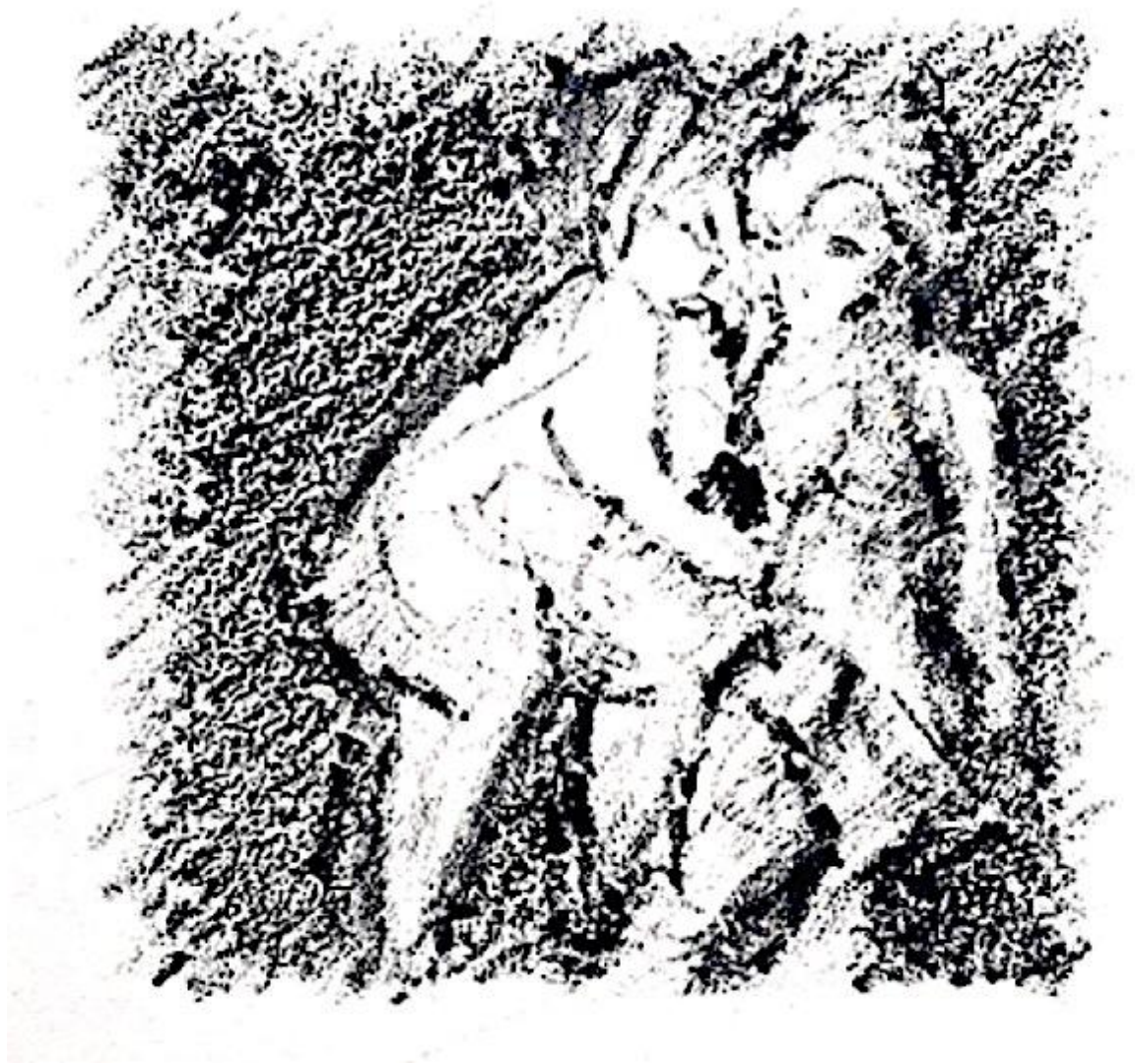


Figura 03: *Série Sintoma: "Para Allá"*. 2024. Litografia. 10 x 10 cm.
Fonte: Acervo da autora.

As Litografias “desde aqui” e “para allá” trouxeram para a figuração a imagem que observei do casal, tal qual os conheci e a maneira como suas imagens foram aos poucos se distorcendo. Na primeira gravura, o traço busca o negativo da imagem: é no alto contraste entre preto profundo e branco insistente que dois corpos emergem, ainda entrelaçados, ainda comunicantes. As linhas soltas, quase respiratórias, percorrem a superfície como quem tateia a memória do toque. Há um movimento que se esboça; não a decomposição, mas a integridade provisória de dois corpos que se reconhecem e se cuidam. Na segunda gravura, deixo a figura reduzir-se ao que ainda pulsa: linhas essenciais, quase suspensas, seguindo o afinamento do corpo no fim de vida. O traço acompanha essa perda de volume como quem escuta o silêncio crescendo. A economia gráfica não é falta, e sim, é escolha. Desenho apenas o que ainda insiste em permanecer, e assim, as linhas revelam o encontro entre forma e esgotamento, entre o corpo que se apaga e o gesto que tenta guardá-lo. Assim via-os, tristemente, em degeneração.

Na Dismorfia Corporal, quando a percepção implode e o contorno falha, é nesse ponto que se encontra o chamado que ainda resta: alguém que devolve forma sem ferir, que oferece um espelho ético que não violenta. Precisamente aí, o gesto¹⁶ de Lévinas (1988) me atravessa: ele desloca para o campo da exposição, o corpo chamado pelo Outro. É nessa dobra que meus retratos de fim de vida se inscrevem. Não represento o casal. Acompanhei o afinamento de seus corpos, “o quase-desaparecer”, a linha mínima que ainda persistia. O desenho não capturava, porém, escutava. Respondia sem dominar, acolhia sem endurecer a última presença.

Assim, a imagem deixa de ser registro e torna-se vigília. Um modo ético de ver sem ferir, de sustentar o outro até o limite da sua própria luz.

Dia 29 de julho de 2023

Por questões logísticas, dois dias após registrar imagens do casal, meu amigo foi transferido para outro setor da instituição, interrompendo a convivência com Lucia e Luiz. Eu precisava descer dois andares para abraçar Lucia, e este desvio tornou-se um novo percurso afetivo. Isso ampliou a possibilidade de sentir meu corpo se deslocando por vivências e tomado pelos influxos que me aguçavam ainda mais os sentidos.

¹⁶ Sobre o gesto em Lévinas, ver *Totalidade e Infinito*, onde o autor afirma que o rosto “fala já na sua exposição, no seu desnudamento, no tremor que não é expressão psicológica, mas apelo” (Lévinas, 1988, p. 199–200). Em *Ética e Infinito*, o gesto aparece como vulnerabilidade que se manifesta “no gesto frágil que suplica” (Lévinas, 1982, p. 88). Em *De outro modo que ser*, Lévinas descreve o gesto como proximidade que “não mostra, mas expõe” (Lévinas, 1997, p. 115)

Logo percebi a necessidade de despedir-me de ambos, enquanto a rápida distorção da imagem de Luiz revelava que, para todos, restava apenas a espera. Dois dias depois da minha previsão sobre a despedida, desci correndo pelas escadas largas e caminhei pelo corredor comprido em direção à porta da enfermaria onde estava o casal, a fim de encontrá-los.

Chegando lá, provoquei um desencaixe delicado de alguns acadêmicos amontoados em frente a porta que tinha no centro um grande vidro. Me esforcei para caber entre a fala do professor e a entrada do quarto. Ao olhar para dentro, tudo que encontrei foi um feixe de luz do sol que cruzava o ambiente e iluminava os lençóis brancos do leito já vazio. Era avassaladora a cena da ausência. A impermanência se fez presente. (Figura 4)



Figura 04: *Sem título*. Litografia. 2024. 10 x 15 cm.
Fonte: Acervo da autora.

Dia 30 de julho de 2023

Neste dia fui para o ateliê de litografia e dei início ao trabalho “Tenção” que quer dizer: finalidade, propósito, ameaça, desígnio, fim. Mais uma vez a semântica, memória e narrativa conduziram a práxis. A vulnerabilidade mobiliza respostas.

*“Luz na janela,
Floresce o calcário,
Tarde de inverno”.*

Há sempre algo que escapa, que extrapola, no contato de um eu com o outro. É nesse sentido que o outro não pode, e não deve, ser reduzido ao outro concebido, como alguém com quem convivo, convivência que apontaria para uma simetria na relação. A relação será sempre assimétrica, com o outro precedendo e antecedendo ao eu. Ou seja, identifiquei aquilo que me calou, e que na mesma medida, virá a ser eu um dia.

Dia 5 de agosto de 2023

De volta ao hospital, para dar continuidade ao trabalho com meu amigo, encontrei-o sorrindo. Ele havia perdido 12 quilos. Acompanhei sua consunção física que acontecia desde o dia de sua internação. Porém, neste dia, ele estava contente! Os médicos suspenderam-lhe a sonda nasogástrica e liberaram a alimentação via oral. Ansiava por comer Joelho de Porco! “Respeitar o paciente é reconhecer seu valor enquanto pessoa, mesmo quando sua capacidade de decisão está menor ou até ausente” (De La Torre Díaz, 2011).

Tenção:

A imagem se constrói pelo excesso que falha.

O corpo não se oferece inteiro: surge em fragmento, em massa escura, em gesto interrompido. A forma lembra uma mão, mas não sustenta a função do tocar; é antes um espasmo, uma abertura sem destino.

O contraste violento entre o preto e o branco não organiza a figura: expulsa o corpo do campo, como se ele não coubesse na superfície que o recebe. O fundo vazio não acolhe; denuncia. O corpo insiste, mas já em estado de deslocamento.

Há aqui uma corporeidade que se adianta a si mesma, que ultrapassa o limite do reconhecimento. Não é figura, é resto. Não é gesto, é descarga. O traço parece acelerado, quase ansioso, como se a matéria não suportasse permanecer.

O que se vê não é um corpo em repouso, e sim, um corpo em vigília excessiva, tensionado entre aparecer e se desfazer. Um corpo que não dorme e por isso transborda.

“Não tenho um corpo, sou meu corpo” (Merleau-Ponty, 1945/2011, p. 269).



Figura 05: *Tenção*. Litografia. 2023. 80 x 50 cm.
Fonte: Acervo da autora.

Dia 7 de setembro de 2023

Meu amigo continuava a perder peso. Mesmo no estágio de fim de vida em que se encontrava, onde a exterioridade se deteriorava, ainda havia muita disposição e conversas sobre literatura, cassinos, aventuras amorosas, política e cinema! Fiz mais um registro no meu caderno de artista. Pude transcrever e registrar pelo desenho mais um instante prenhe (Aumont, 2004, p. 82). A realidade não existe, só recria coordenadas simbólicas. A consciência é uma instância responsável por administrar o que iremos receber.

O quarto com paredes verdes no qual me encontrava neste dia era um manancial quimérico. Era impossível não ver para além da realidade e ir para a instância do imaginário, onde encontro um certo consolo e inspiração para idealizar a construção de uma nova poética. O processo criativo acontecia ao mesmo tempo em que conversava com meu amigo e ouvia-o pedir “Água Imperial”¹⁷, que na verdade era uma simples água com gás. Sua memória transportava-o para os tempos em que o rótulo continha as lembranças e os afetos da juventude. Ver borbulhar a água servida no copo plástico branco lhe fazia sorrir e dizer: “ahhhh, que delícia”, me fazia compartilhar seu alívio. Suas lembranças evocavam as minhas, principalmente aquelas onde me estranhava num corpo que nunca era suficiente para caber num lugar visível. Talvez por isso a invisibilidade fosse um lugar conhecido e seguro.

Dia 18 de outubro de 2023

E assim, a vida insistia em continuar e neste dia inaugurei a mostra “Dismorfia”, no Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Para fazer conexão direta com a Bioética trago Levinas (1999), “Diante do outro, somos atravessados por sua fragilidade; o rosto do outro nos chama, e a ética surge como resposta à sua vulnerabilidade. Ter a própria imagem diante do espectador é abrir-se à vulnerabilidade; o espectador, atravessado por essa fragilidade, é chamado à atenção ao estranhamento e ao contato com sua própria vulnerabilidade, transformando o olhar em uma experiência de compaixão e presença. É especialmente neste ponto que a obra de arte nos toca.

Assim como, ao olhar atentamente a neve, eu decompou sua “brancura” aparente, que se resolve em um mundo de reflexos e transparências, da mesma maneira pode-se descobrir uma “micromelodia” no interior do som, e o

¹⁷ São quase 60 anos de história. Criada em 1962, como uma empresa familiar, a Imperial cresceu impulsionada pelo objetivo de se tornar uma das melhores empresas de Goiás. Disponível: <<https://abir.org.br/imperial-conheca-a-fabrica-em-trindade-goias/>>. Acesso em: 08 mai 2025.

intervalo sonoro é apenas a enformação final de uma certa tensão sem primeiro em todo o corpo (Merleau-Ponty, 2006. p. 284).

Merleau-Ponty traz a metáfora sobre a neve e o som que se desfazem em vibrações do corpo, onde o sentir antecede o sentido. É busca pela essência do corpo que percebe, que se relaciona com aquele outro que sente. O afeto é a educação sensível e é de uma singularidade absoluta. O que eu sinto ninguém jamais sentirá da mesma forma. Durante quatro meses este trabalho esteve vivamente exposto no museu, colado como lambe-lambe¹⁸ e no caminho como “imagem, afeto e experiência”. Sigo assim trazendo repostas concretas ao questionamento deste estudo no formato do desenho e da gravura. Deixar que a imagem continue a nascer ao perceber a existência dismórfica do outro me permite criar e dar contorno às vulnerabilidades contidas nas cenas. Usar meu corpo nessas representações é também usar a lógica ética para não expor o face do limite humano, para continuar compondo o visível que ainda habita em mim e no outro.

Dia 20 de Outubro de 2023

*“LEVE, LEVE,
muito leve,
um vento muito leve passa,
E eu não sei o que penso
Nem procuro sabê-lo”
(Pessoa, 1974, p.101).*

Este foi um dia com um tom cinza-esverdeado, chuvoso, frio. O hospital parecia um mausoléu. Desta vez, encontrei meu amigo calado, de olhos fechados, com o corpo amparado pela medicação que acalmava a dor. Era seu momento de conforto¹⁹. Dei-lhe um beijo na testa e disse: bom dia! E, pasme, ele respondeu baixinho: que maravilha! Os afetos e imagens

¹⁸ Lambe-lambe é uma forma de arte urbana que consiste em colar cartazes, pôsteres ou imagens em locais públicos como muros, postes e tapumes. Essa técnica, que tem origens na publicidade de rua do final do século XIX, evoluiu para se tornar uma forma de expressão artística que busca comunicar ideias, protestar, denunciar injustiças ou simplesmente embelezar o ambiente urbano, conferindo-lhe um caráter dinâmico e de renovação constante.

¹⁹ “Estamos falando de um cuidado integral à pessoa, uma assistência humanizada e que está voltada à qualidade de vida. Então, os cuidados paliativos são fundamentais para uma assistência de valor, de qualidade e que permita dignidade para as pessoas”. <https://www.medicina.ufmg.br/especialista-explica-importancia-dos-cuidados-paliativos-e-perigo-dos-mitos-sobre-a-assistencia/> Acesso: 11/10/2025.

daquele dia ficarão gravados em mim como buril²⁰ em placa de cobre. Meu amigo partiu às 14h20. Durante os meses em que o acompanhei no hospital, perdi vários amigos que fiz ali. Ganhei lindas imagens de pôr-do-sol, das quais tenho belíssimos registros fotográficos. Encontrei muitas respostas sobre como entender a estética da vulnerabilidade com uma ética humanizante.

Ganhei um novo norte para minha pesquisa e hoje estou aqui falando um pouquinho dela. Me encontro entre a estética, a ética, a vulnerabilidade e o desejo de seguir alertando sobre o TDC, junto à luta antimanicomial. Minha ferramenta principal, para além do buril, do cobre e da pedra calcária, se encontra na poética quando esta ressona com a bioética. Pouco tempo após sua partida realizei um novo trabalho e o intitulei “Finitude” (Figura 6). Na gravura intitulada “Finitude” o processo de criação ocorreu sobre o desejo de falar do apagamento e como ele começa e acaba ao mesmo tempo em que tenta imitar o infinito.

A gravura finitude se encontrava logo na entrada da mostra “Dismorfia”, como um convite ao espectador para adentrar ao espaço, experimentar a dimensão formal e conceitual da mostra e terminar o percurso na obra “Por Ora”.

²⁰ O buril é uma ferramenta utilizada na gravura artística. É formada por uma barra de aço temperada, de forma prismática ou cilíndrica. Possui uma ponta cortante com a qual se entalha o metal ou a madeira à contra fibra (madeira de topo). O buril remove inteiramente a porção do metal talhado sem deixar rebarbas.



Figura 06: *Finitude*. 2023. Litografia. 2023. 96 x 65 cm.
Fonte: Acervo da autora.

A realidade é uma experiência subjetiva, é dedução abstrata, é tempo, espaço e temperatura.

1.3 Por Ora: a desconstrução da ideia

Reuni neste trabalho seis impressões pequenas, alinhadas no espaço amplo da parede, um campo silencioso onde cada imagem parecia respirar por conta própria. As figuras, tão diminutas diante desse vazio que as cerca, faziam com que o espaço negativo também fale; ele não é fundo, é parte da obra, é o ar que sustenta o gesto. A luz frontal, aberta demais, explode os brancos e concentra os pretos, revelando cada granulação, cada ruído, cada falha que o processo deixava à mostra. Nesse alto contraste, via a matriz se desgastar: a cada tiragem, um pouco menos de tinta, menos forma, menos contorno.

Nas primeiras impressões o corpo ainda se apoiava em si. Depois começava a faltar, a se dissolver, até restar quase nada. Meu olhar percorria esse ritmo de presença que se desfazia, essa passagem entre figura e escombros, entre o que restava da imagem e o papel que insistia em sobreviver.

O enquadramento frontal, sem sombras ou artifícios, mantinha tudo na superfície como um pequeno documento do próprio esgotamento. No fundo, a obra se organizava assim: repetição, desgaste, variação mínima e a matéria gráfica sendo consumida diante de mim.

E talvez por isso, por trabalhar diariamente com esse desaparecer, eu mesma me via no espelho como quem encarava uma matriz que já não devolvia mais o que um dia entregara.

Um hiato no tempo, e logo o que fitava não era mais o que deixara para trás. Os olhos já tinham meio século de existência, as pálpebras diziam dos anos. As linhas que os contornam se tangenciavam sobre a pele que recobre a musculatura da face e revelavam os anos e as experiências (Figura 7).

Este trabalho fez parte da mostra “Dismorfia”, que aconteceu em conjunto com a artista curitibana Iara Maica²¹, de outubro de 2023 a março de 2024, no Museu da Gravura Cidade de Curitiba.

²¹ MAICA, Iara. Artista visual curitibana, sua produção tem como eixo o corpo e a condição de ser mulher. Utiliza diferentes suportes e mídias, buscando contrastes no uso do material e expressão visual. Disponível em: <<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/OUTRAS-PALAVRAS-Mulheres-nas-artes-visuais-novos-trajetos>>. Acesso em: 27 set 2025.

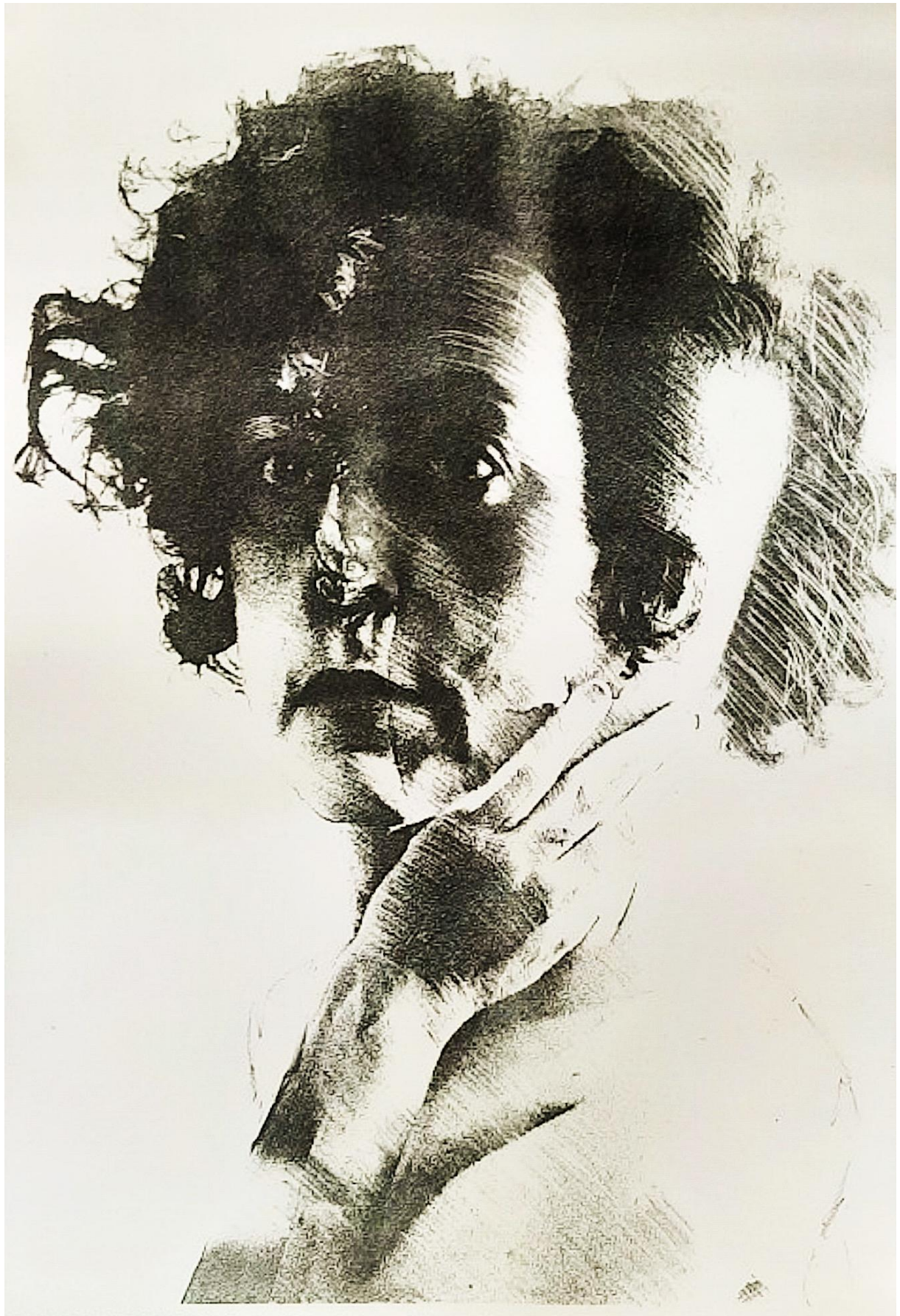


Figura 07: *Por Ora*. Litografia. P.E. 2023. 29 x 42 cm.
Fonte: Acervo da autora.

Sentir o tempo atravessando a fásia muscular desperta o afeto da simpatia²². Sem a imagem não podia me sentir. A visão me levava a sentir o espaço. Assim, considerava afirmar que a visão é uma extensão do tato. Mesmo ao tatear meu corpo e perceber o espaço que ocupava no mundo, a imagem permanecia distorcida, como se a consciência fosse suspensa e assim surgia a necessidade de falar de esvaziamento. Neste ponto, posso dizer que encontrei meu instante prenante, pois brota do âmago, o início de mais uma concepção e produção imagem, tanto pela foto performance e quanto pela gravura.

O instante prenante de Jacques Aumont (2004)²³ pode-se dizer que é como aquele momento mágico, quando algo simples, quase imperceptível, carrega uma potência de significados, um peso silencioso.

Elaborando sobre este conceito, penso que se torna especialmente poderoso quando se fala da patologia e dos afetos que distorcem a percepção que temos de nós mesmos. O instante prenante seria esse momento em que a angústia, a frustração ou a busca por sentido se condensam em uma imagem, em uma sensação que, mesmo sem palavras, toca fundo. É como se uma única fração de tempo fosse capaz de comunicar toda a complexidade de uma experiência humana, fazendo com que quem olha se reconheça, se sinta, se veja. (Aumont, 2004, p. 82).

Na imagem da gravura “Por Ora”, a primeira impressão contém a mancha gráfica intacta, que se desdobra por ela mesma, emulando a perceptividade das vivências. O tempo para na imagem. Linhas da face se entrecruzam com as linhas do lápis. Somada às linhas da matriz de pedra calcária, que foram feitas propositalmente, a renque se une formando massas e volumes.

O alto contraste da figura, o preto e o branco encenam o senso e a sensação, como um espólio de reações que o tempo deteriora, ruindo os meios tons. Me valho da cor do papel para manter o vazio da imagem. A boca traz um silêncio eloquente e tenta entregar ao observador

²²A palavra "simpatia" tem origem no grego "sympatheia", formado por "syn" (junto de) e "pathos" (sentimento). Etimologicamente, significa a capacidade de sentir junto com outra pessoa, seja em alegria ou sofrimento. O significado atual abrange a ideia de afinidade, atração e amabilidade, além do sentido original de compaixão.

²³ Jacques Aumont nasceu na França em 1942. Seu pensamento e suas análises, rigorosas e expressas com elegância, causaram grande impacto nos estudos teóricos de cinema, mesmo além das fronteiras da Universidade. Foi um dos primeiros teóricos a se interessar pela figuralidade no cinema, numa época em que os procedimentos narrativos eram o objeto da maior parte dos estudos sobre cinema. Esta sua atenção ao figurativo permitiu-lhe aprofundar-se em temas como as relações entre pintura e cinema, assim como a constituição e a percepção da imagem cinematográfica em comparação com as demais artes visuais.

um espaço de exegese e questioná-lo: haverá identificação? Estranhamento? Na realidade meu objetivo era provocar a desidentificação²⁴.

O cabelo despenteado cobre as orelhas, como se a figura nada quisesse ouvir.

A despeito de tudo isso, minha imagem se desdobrava, necessitava da mão para sustentar a cabeça e não deixar que o pescoço se rompesse, e assim o ar não me faltaria novamente. Repetir várias vezes a ação da impressão de uma mesma matriz de modo a distorcer a imagem a cada cópia, traz sentido para mostrar como opera a dismorfia.

A materialidade do papel²⁵ oferece um campo para o registro da gravação. Na gravura plana, a Litografia, este caráter se evidencia; lembrando que a planificação do espaço gravado confere à gravura a possibilidade de explorar contrastes de valores tonais, texturas e a sutileza do traço que emerge da relação química entre gordura e água. Sob o recorte fenomenológico, em Merleau-Ponty, o corpo não é objeto entre objetos: é meio de abertura ao mundo, superfície de contato, aquilo que sente e é sentido ao mesmo tempo. A pele é o lugar dessa reciprocidade, onde o mundo toca e devolve sentido. Ao pensar o papel da gravura como pele, posso deslocar sua materialidade para esse mesmo regime fenomenológico: ele deixa de ser fundo neutro e passa a operar como campo perceptivo²⁶.

É a partir dessa compreensão que a sequência de impressões se torna legível como experiência, e não como mera variação técnica. A primeira impressão ou cópia carrega a integridade da forma, já a segunda perde o sentido da visão trazendo uma sensação ilusória. A terceira perde a fala, a posterior perde o tato e a última perde a própria imagem pelo seu vazio (Figura 8)

²⁴ Em psicanálise lacaniana, desidentificação não é um termo comumente usado como um conceito central, mas pode ser entendido como o processo de dissolução de identificações prévias, abrindo caminho para novas formas de subjetivação e para o acesso ao real. É um movimento que ocorre na análise, onde o sujeito se confronta com as identificações que o constituíram, desfazendo-se de algumas para construir outras, ou para se aproximar de uma experiência mais autêntica

²⁵ Processo de fabricação do papel de arte: fibras (geralmente de algodão) são batidas em água, reduzidas a partículas microscópicas e misturadas a aditivos como carbonato de cálcio, amidos e gelatinas. A suspensão é drenada em peneira cilíndrica, formando folhas ou rolos. A espessura depende da quantidade de fibras por metro quadrado. Para uso artístico, o papel deve ser isento de acidez (pH controlado pelo carbonato de cálcio) e apresentar resistência às altas pressões e ao atrito próprio da gravura. Disponível em: <<https://manualdoartista.com.br/a-importancia-do-papel-nas-tecnicas-de-gravura/>> Acesso em: 10 dez 2025.

²⁶ Campo perceptivo: conceito da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty que designa o horizonte sensível no qual a percepção se constitui. Não se trata de um espaço objetivo ou mensurável, mas do campo de relações entre corpo e mundo, organizado a partir do corpo próprio, onde os objetos aparecem segundo distância, profundidade, textura e sentido vividos. A percepção é sempre situada, dinâmica e encarnada, anterior à reflexão conceitual.

A memória recria coordenadas simbólicas de tempo e espaço. Para além de uma patologia, a Dismorfia é onde o olhar deixa de se reconhecer na imagem do corpo.

Portanto, o assunto extrapolou os limites da linguagem verbal e encontrou na arte seu espaço. O corpo tem seus sensores, o grão aberto da matriz litográfica revelava esta afirmação no autorretrato.

O ato de confecção da imagem se fez na construção do desenho sobre a fotografia transferida à matriz litográfica e logo a destruição como gesto de finalidade, finitude. Fiz intervenções com lixas d'água de distintos grãos, ácido nítrico e bisturi. Aos poucos fui borrando a imagem, fazendo incisões, queimando com uma acidulação fortíssima e imprimindo cada nova ação. Lidei com a finitude de mim mesma (Figura 8).



Figura 08: Imagem do trabalho *Por Ora*, no espaço expositivo da mostra “Dismorfia” no Museu da Gravura Cidade de Curitiba (fotografia de Cláudia Almeida). Fonte: Acervo da autora, 2023.

A verdade do corpo não pode nunca ser dita numa mesma imagem: é uma relação de paralaxe, de descontinuidade entre a imagem fisicamente projetada no espelho e outra que a imaginação constrói.

Aos poucos, fui borrando a imagem, fazendo incisões, queimando a figura gravada com uma acidulação fortíssima e imprimindo cada nova ação. Lidei com a finitude de mim mesma, com a drenagem da forma e o esvaziamento da figuração (Figura 9).

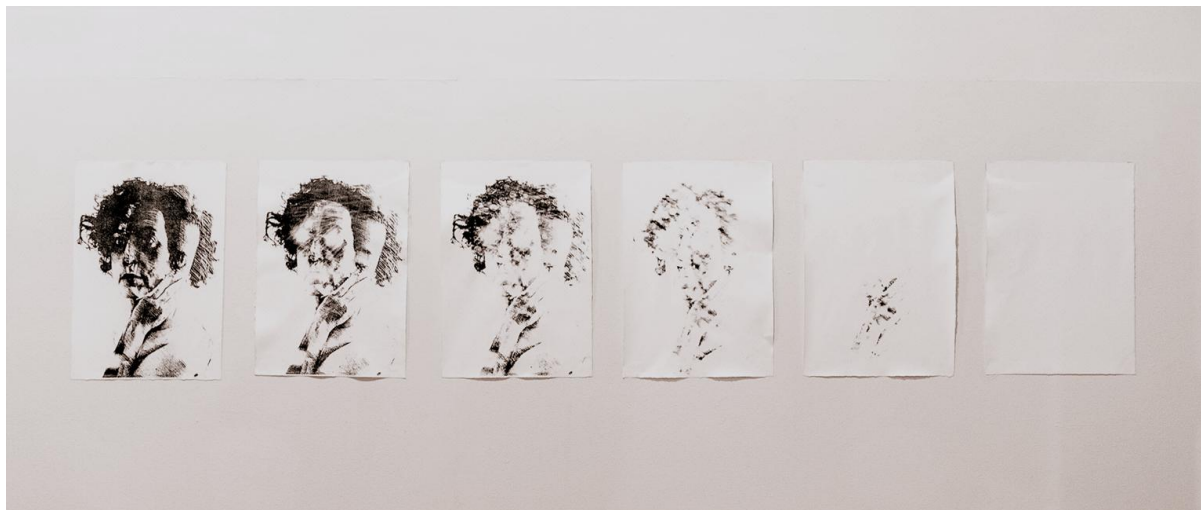


Figura 09: *Por Ora*. Litografia. 2023. 150 x 42cm.
Fonte: Acervo da autora.

*A dismorfia corporal é o abismo
onde o olhar se despedaça,
não reconhece o corpo,
e a arte da destruição se faz gesto:
desenhar ruínas,
desfigurar o visível,
recriar na ausência
a imagem impossível de mim.*

Ao final do período expositivo, precisamente na desmontagem da mostra, retirei o trabalho da parede não como uma performance em si, e sim com o intuito de completar a ação que fala sobre apagamento, vazio e impermanência. Fui arrancando cada uma das imagens da parede, tomando cuidado para deixar o desapego intacto e livre para desfazer-se daquilo que já havia sido dito, deixando sua marca e seu recado (Figura 10).

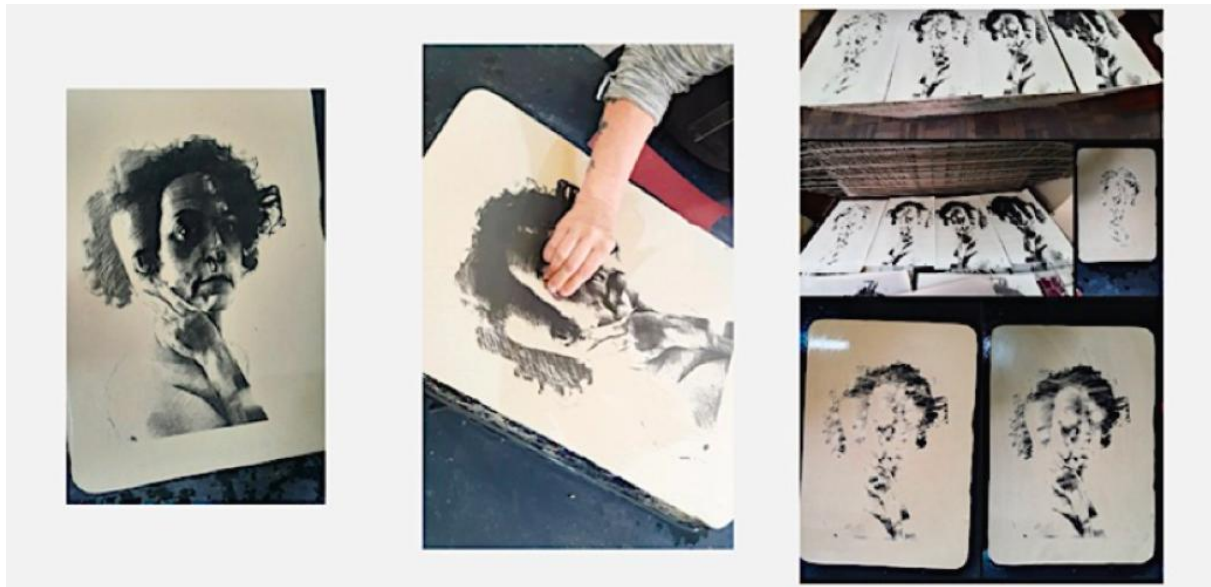


Figura 10: Impressão litográfica e processo de desintegração da imagem. Ateliê de Litografia do Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Fonte: Acervo da autora.

“A essência da comunicação é um mal-entendido” (Lacan, 1956).



Figura 11: Desmontagem da Exposição “Dismorfia”. Museu da Gravura Cidade de Curitiba, 2023. Fonte: Acervo da autora.



Figura 12: Retirada do trabalho *Por Ora* do espaço expográfico. Museu da Gravura Cidade de Curitiba, 2023.
Fonte: Acervo da autora.

Na experiência encontro o cerne da minha obra. Sem a experiência corpórea, que constitui a memória das vivências, é que recolho e seleciono as imagens que virão a compor a semântica edificada na distorção da autoimagem. É pela gravura que realizei o que aqui enuncio: produzir imagens que possam tocar o espectador, levando-o a sentir, pensar e buscar sentido em si mesmo. Assim, o que propus como imagem na gravura tornou-se um ato ético, por recusar a repetição dos padrões normativos, quanto acontecimento estético, por reconfigurar o sensível. Entre o risco da exposição e a potência da invenção, segui a esculpir com o olhar, imprimindo o corpo, para que cada traço da ausência também possa ser presença viva.

A arte, neste contexto, não atua apenas como expressão individual, mas como instrumento de resistência e sensibilização coletiva, ampliando o debate em torno do corpo e de seus direitos. No campo acadêmico e artístico, a investigação contribui para o alargamento das práticas da gravura contemporânea, compreendida em sua dimensão expandida. Assim sendo, dialoga com referenciais teóricos que articulam estética, ética e política.

Ao propor uma poética visual que emerge da experiência pessoal e se projeta em territórios coletivos de significação, a pesquisa reafirma a pertinência da arte como espaço de produção de subjetividades e de construção de novas formas de ver e sentir o corpo.

Dia 7 de julho de 2023

Com o intuito de responder à minha pergunta de pesquisa – como figurar a Dismorfia Corporal na linguagem da gravura? Falo, portanto, sobre o processo poético e prático do trabalho “Mímese”.

Para isso, retorno ao dia 7 de julho de 2023, onde dei início a uma nova gravura, sobre a imagem dos meus braços. Como nas gravuras anteriores, as mãos têm destaque. A impressão teve como primeiro suporte o papel, mesmo porque a técnica necessita de *Provas de Estado*²⁷ (Figura 13).

Minha intenção era manter a imagem na posição vertical. Nesse momento percebi que a leitura horizontal da imagem potencializava sua força. Mais precisamente, ao dispor uma cópia impressa da gravura ao lado da outra, em posição inversa, como um espelho em revés. Então, a imagem passava a se desdobrar, formando um par de asas. Assim que encontrei o ponto ótimo para a imagem na impressão, passei a usar como suporte um tecido quase transparente, amassado e com um tom ocre muitíssimo claro. Ao final os braços surgem da sangria do voal²⁸, uma mão agarra a outra. Os braços carregam uma revoada de pássaros e o cotovelo trata de mostrar as linhas do tempo. No negro do alto contraste é possível visualizar o grão da pedra litográfica. Conceitualmente, a mímese, ou cópia, se dá na imagem espelhada, impressa da mesma forma num outro retalho do mesmo corte de tecido. A poética é criação que por sua vez é a manifestação praxista da liberdade. Não há criação sem liberdade (Figura 14).

²⁷ Prova de estado é uma impressão tirada de uma matriz em determinado estágio de trabalho, antes que esta esteja finalizada para a edição final. Essas provas são usadas pelo artista como instrumento de verificação técnica, para observar como as alterações na matriz afetam a imagem impressa e, se necessário, orientar novas intervenções antes de se estabelecer o estado final da obra. Zillman Art Museum. Disponível em: <<https://zam.umaine.edu/wp-content/uploads/sites/96/2013/09/Printmaking-Glossary.pdf>>. Acesso em: 27 dez 2025

²⁸ O voal para fins decorativos é um tecido leve, fino e translúcido, muito usado quando se deseja suavidade, luminosidade e delicadeza visual no espaço.



Figura 13: Prova de Estado da litografia “Mimese”. 2023. 32cm x 64 cm.
Fonte: Acervo da autora.



Figura 14: *Mimese*. Litografia sobre tecido. 2023. 1,20 x 1 m.
Fonte: Acervo da autora.

Trabalho o voal como plano de aparição: ele não revela nem oculta, mas suspende. A imagem deixa de ser evidência e torna-se experiência sensível, aparecendo enquanto se desfaz. Ao velar, o voal reorganiza o visível, deslocando o olhar da captura para a atenção e instaurando uma fratura no que pode ser visto e reconhecido.

A imagem que emerge desse processo não busca a mimesis como reprodução fiel. Ela não afirma o corpo tal como ele é, e sim, o reinscreve numa zona de indeterminação onde forma, afeto e tempo se contaminam. Trata-se de uma imagem que não pacifica o olhar, ao passo que o desloca, produzindo o que Rancière nomeia como dissenso; entendido não como divergência de opiniões, mas como “uma divisão no próprio mundo sensível” (Rancière, 1996, p. 17).

Assumo, assim, a imagem como trabalho e não como reflexo: um gesto que suspende a mimesis clássica e a reinscreve como experiência sensível, reconfigurando a partilha do sensível e abrindo espaço para outras formas de aparecer, existir e ser percebido.

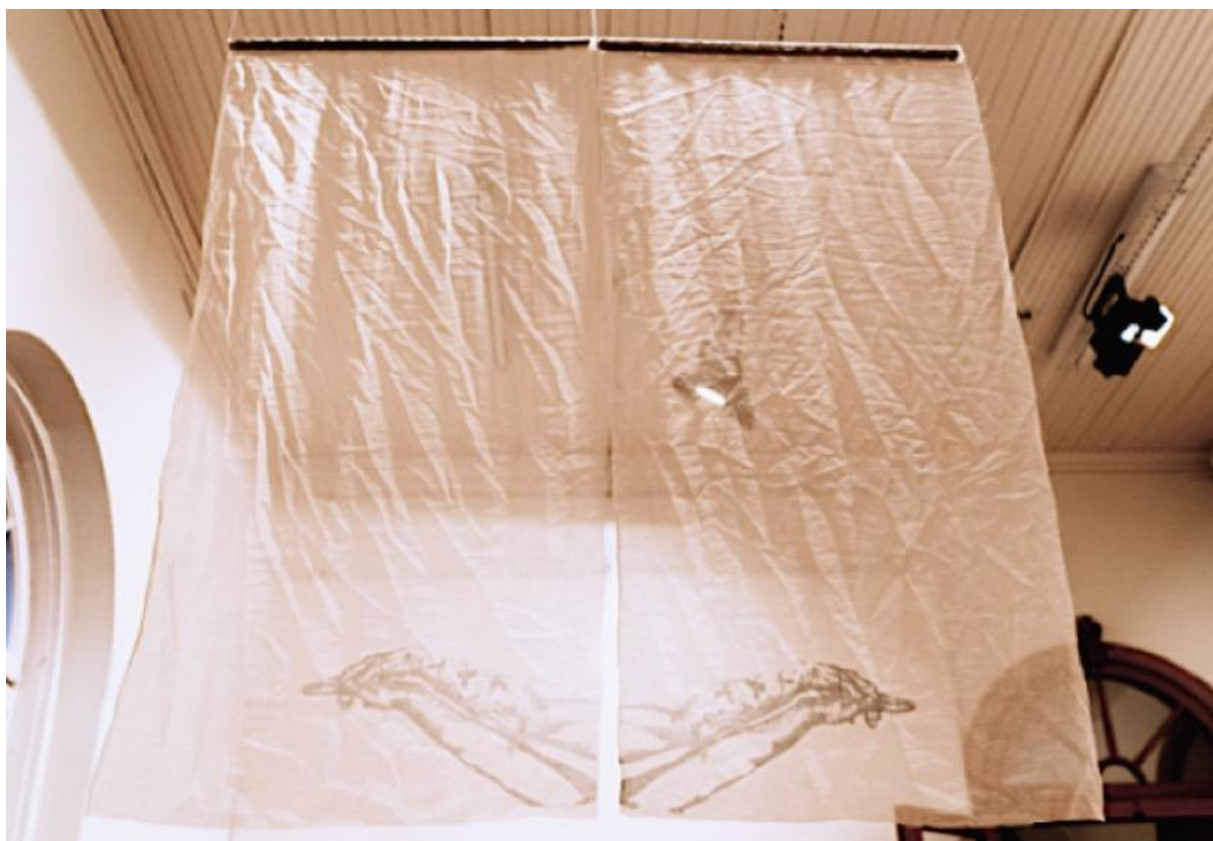


Figura 15: Espaço expositivo da mostra *Dismorfia*: obra *Mímese*. Litografia. 2023. 120 x 150 cm. MGCC.
Fonte: Cláudia Almeida Fotógrafa, 2023

Dia 27 de maio de 2025

Ao abordar os trabalhos da mostra *Dismorfia*, realizada no Museu da Gravura Cidade de Curitiba (MGCC), torna-se necessário situar o espaço que os acolheu. Instalado no Solar do Barão, o museu é referência no ofício da gravura, reunindo memória, técnica e experimentação. Mais do que um espaço expositivo, o Museu da Gravura configura-se como lugar de trabalho contínuo, onde o fazer diário sustenta a produção de pensamento e imagem. Inscrito na história cultural de Curitiba, o Solar afirma-se como um lugar necessário. É um território onde a gravura permanece viva e onde os trabalhos da mostra encontraram campo sensível para existir.

Conforme observa Ana González, os ateliês públicos de gravura desempenham um papel fundamental na preservação e na atualização de processos gráficos que atravessam historicamente a circulação das imagens e dos saberes. As técnicas de gravura, associadas desde cedo à reprodução e difusão de textos e imagens, operam por meio de procedimentos como marca, incisão, inversão, transferência e multiplicação, configurando um campo em que matéria e pensamento se articulam. Nesse contexto, os ateliês do MGCC constituem espaços

de experimentação onde tais operações podem ser exploradas tanto em sua dimensão técnica quanto conceitual. Por exigirem maquinário, materiais e infraestrutura específicos — muitas vezes inacessíveis em ateliês domésticos ou individuais —, esses espaços coletivos tornam-se decisivos para garantir o acesso e a continuidade dessas práticas. Desse modo, os ateliês públicos não apenas preservam um saber técnico ancestral, mas também mantêm aberto um campo de investigação sensível sobre a inscrição da imagem e seus modos de circulação na contemporaneidade (González, 2011 apud Freitas, 2011, p. 35).

1.4 Segundo Fenômeno: Corpografias

Corpografias compreende, a partir de minha visão, o corpo como lugar de inscrição sensível, onde percepção, experiência e imagem se entrelaçam. No encontro com a fenomenologia, especialmente a partir da noção de corpo vivido, percebo que as imagens deixam de ser apenas representações e passam a emergir da própria experiência perceptiva. Assim, entendo as corpografias como modos pelos quais o corpo inscreve, sente e produz imagens no mundo.

Corpografias é um projeto de exposição coletiva em Artes Visuais que investiga o corpo como território e a cartografia como processo poético. Reúne trabalhos de Isadora Mattioli²⁹, Maria Lucia de Julio e Stely Marchesini, desenvolvidos a partir de linguagens híbridas como gravura, desenho, pintura, instalação e vídeo. O projeto parte da compreensão de que mapas não se restringem a representações geográficas, mas podem operar como dispositivos sensíveis para pensar espaços vividos, relações humanas e experiências subjetivas.

O projeto ‘Corpografias’ teve início em 2023 e foi submetido ao edital para exposições promovido pelo Musa. Contudo, em razão da paralisação da UFPR, a definição da data de realização da exposição ocorreu apenas posteriormente, estando sua abertura prevista para maio de 2026.

O encontro entre as artistas se deu no ateliê de Litogravura do Museu da Gravura Cidade de Curitiba, no Solar do Barão, espaço formativo e de prática compartilhada que sustenta este projeto. Maria Lucia de Julio³⁰ atua como orientadora no ateliê desde 2004;

²⁹ Isadora Mattioli é pesquisadora, professora e curadora atuante na cena das artes visuais do Paraná, com atuação em instituições como o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR).

³⁰ Maria Lucia de Julio é artista visual e gravadora paranaense, formada em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), com atuação voltada principalmente à gravura, em especial à litografia. Há mais de 25 anos é orientadora do ateliê de litografia do MGCC – Museu da Gravura Cidade de Curitiba, onde desenvolve atividades de formação e difusão das técnicas de gravura.

Isadora Mattioli e Stely Marchesini foram suas alunas, sendo que Stely também orienta, desde 2022, o curso de desenho de observação no mesmo local. Foi a partir dessa convivência cotidiana, marcada pelo fazer gráfico e pelo diálogo pedagógico, que se tornaram evidentes as afinidades poéticas que deram origem a *Corpografias*.

Dia 23 de março de 2024

*“Toma a máquina do meu
corpo e nela
transporta socorro para
os teus aflitos.
É de pouca serventia,
Sei – o coração me arde,
meus músculos estão
fracos – mas podes
usá-la à exaustão.
E quando não mais prestar,
Senhor, escolhe uma tibia
e faze uma flauta”.*
Jamil Snege³¹, 2010.

Pensar a corpografia como território de sentidos é compreender o corpo como um campo sensível, atravessado por relevos, falhas e intensidades. Os cinco sentidos clássicos — visão, tato, audição, olfato e paladar — desenham as primeiras camadas dessa topografia, não como funções isoladas, mas como modos de estar-no-mundo. Como afirma Merleau-Ponty, “*o corpo é nosso meio geral de ter um mundo*” (1999, p. 203), e é por ele que a percepção se constitui como experiência vivida, sempre situada.

³¹Jamil Snege (1939–2003) foi escritor e publicitário curitibano, reconhecido pelo humor ácido e pelo estilo irônico com que abordava o cotidiano.

Essa cartografia sensível se amplia quando consideramos outros sistemas perceptivos descritos pela neurociência cognitiva, como a propriocepção³², a interocepção³³ e o equilíbrio vestibular³⁴, responsáveis pela percepção do corpo desde dentro. Esses sentidos não produzem imagens estáveis, mas estados, afetos e variações, revelando um corpo que se percebe antes mesmo de se representar. O relevo corpográfico, assim, não corresponde a uma anatomia objetiva, mas a uma geografia afetiva, marcada por distorções, esvaziamentos e intensificações.

Ao trabalhar com fragmentos, aproximações e abstrações do corpo, não busco capturá-lo, mas escutá-lo. Ao me retratar representando o outro, inscrevo esse gesto numa dimensão ética, próxima ao pensamento de Emmanuel Lévinas, para quem o outro “*não se deixa reduzir ao mesmo*” (Lévinas, 1980, p. 33). A imagem, nesse sentido, não se impõe como domínio, mas como cuidado: preserva o outro, sustenta uma distância e reconhece no corpo um território que nunca se oferece por completo (Figura 16).

³² Propriocepção é o sistema sensorial responsável pela percepção da posição, do movimento e da tensão das partes do corpo no espaço, independentemente da visão, a partir de receptores localizados nos músculos, tendões e articulações. Na fenomenologia, esse sentido participa da constituição do corpo vivido, permitindo a orientação e a ação pré-reflexiva no mundo, pois “o corpo não está no espaço como as coisas; ele o habita” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 205).

³³ Interocepção refere-se à percepção dos estados internos do corpo — como dor, temperatura, respiração, batimentos cardíacos, fome e saciedade — operando de modo pré-reflexivo e afetivo. Na perspectiva fenomenológica, integra a constituição do corpo vivido, modulando a experiência e o estar-no-mundo a partir daquilo que é sentido desde dentro do corpo (MERLEAU-PONTY, 1999).

³⁴ Equilíbrio vestibular é o sistema sensorial responsável pela orientação e pela estabilidade do corpo no espaço, permitindo a manutenção da postura e do movimento.



Figura 16: *Autorretrato 1*. 2026. Gravura em relevo com matriz em FOAM. 29 x 52 cm.

Fonte da autora.

Sobre imagem do Autorretrato 1:

O corpo não aparece: aflora.

Surge como relevo, como matéria que insiste em existir mesmo quando a forma falha. Não há contorno seguro, nem imagem inteira. O que se vê é um corpo que se anuncia por fraturas, por zonas de ruído, por lugares onde a superfície se adensa ou se desfaz.

Essa imagem não quer dizer um corpo — ela o sente.

A pele se comporta como território: porosa, irregular, marcada por pequenas erosões. O branco não é vazio, é excesso de luz; o preto não desenha limites, apenas registra onde o corpo resistiu. Como na gravura em relevo, a imagem nasce da perda, do que foi retirado, pressionado, desgastado. O corpo é aquilo que sobra depois do gesto.

Aqui, o corpo se torna mapa.

Não um mapa que orienta, mas um mapa que desorienta. Um corpo sem escala, sem centro, sem promessa de reconhecimento. A imagem exige um percurso lento, um olhar que caminhe, que aceite se perder. Cada fragmento carrega um desnível, um acidente, um ponto onde o corpo deixa de coincidir consigo.

A dismorfia não aparece como tema, mas como condição.

O corpo que se vê não corresponde ao corpo que se sente. Há sempre um descompasso, um atraso, uma distância impossível de suturar. O corpo vira imagem e, nesse gesto, escapa. O que resta é essa tentativa contínua de aproximação — nunca suficiente, nunca estável.

A gravura guarda a memória do toque.

Há pressão, contato, insistência. A imagem não é reprodução, é vestígio. O corpo impresso carrega a marca de ter sido atravessado por outros corpos, por outras forças. O relevo não é apenas visual: é afetivo. É o corpo lembrando que foi tocado.

Ao me retratar representando o outro, não busco reconhecimento.

Busco cuidado. Preservo o que não pode ser dito, o que não se deixa fixar. A imagem não captura: abriga. Sustenta uma distância necessária, um espaço onde o corpo pode permanecer estranho, inclusive para si.

A corpografia acontece aí:

*quando o corpo deixa de ser forma e passa a ser experiência,
quando a imagem não resolve, mas permanece em devir,
quando o corpo, por um instante, encontra lugar —
mesmo sabendo que não é morada definitiva.*

Dia 17 de agosto de 2025

Nesse horizonte, a dismorfia corporal - tomada como objeto central deste percurso investigativo - pode ser compreendida como uma fratura na experiência sensível do corpo vivido. Como em Merleau-Ponty, o sentido não está dado no gesto isolado, mas nasce no encontro; na dismorfia, porém, esse encontro se rompe, pois o corpo já não encontra abrigo em si nem no olhar do outro, sendo apreendido como imagem estranha, excessivamente visível e

dissociada da experiência sensível. A corpografia, ao insistir no corpo como território de sentidos e não como forma idealizada, propõe um gesto de reinscrição do corpo na experiência, abrindo um espaço onde a percepção possa novamente acontecer como relação, e não como julgamento (Figura 17).



Figura 17: *Interface I*. Litografia. 2025. 100 x 80 cm.

Fonte da autora

Como em Merleau-Ponty, o sentido não estava dado no gesto, mas nascia no encontro, quando o corpo do outro, por um instante, encontrava abrigo no meu:

É verdade que frequentemente o conhecimento do outro ilumina o conhecimento de si: o espetáculo exterior revela à criança o sentido de suas próprias pulsões propondo-lhes uma meta. Mas o exemplo passaria despercebido se ele não se encontrasse com as possibilidades internas da criança. O sentido dos gestos não é dado, mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador. Toda a dificuldade é conceber bem esse ato e não o confundir com uma operação de conhecimento. Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu. O gesto que testemunho desenha em pontilhado um objeto intencional. Esse objeto torna-se atual e é plenamente compreendido quando os poderes de meu corpo se ajustam a ele e o recobrem. (Merleau-Ponty, 2006. p. 251)

O diário, então, deixa de ser registro pessoal para tornar-se dispositivo metodológico: é nele que a percepção se organiza, que o afeto se reconhece como singular e que a arte se afirma como necessidade vital de expressão. Esse deslocamento fundamenta o escopo do projeto, que não busca representar o corpo doente, mas acompanhar o corpo vivido em sua abertura ao devir, compreendendo a prática artística como espaço de escuta, relação e produção de sentido.

Dia 19 de agosto de 2025

Comecei, então, a realizar estudos de imagens sob uma similar proposta, realizada através de registros fotográficos como um novo diário de trabalho. Assim, observei atentamente o que poderia extrair das imagens registradas. Os contornos corporais que nelas encontrei sugeriam uma unidade imaginária, uma forma de representar o que não pode ser descrito ou verbalizado. Este conceito alinhou-se com a abordagem da Dismorfia Corporal e me permitiu delinear onde efeitos experimentais das massas se fundem com outros formatos, criando uma experiência visual em camadas e sinestésica. Entrecruzei as imagens das minhas pernas – o que sustenta meu corpo - em uma perspectiva ainda mais aguda da distorção de autopercepção (Figura 18).



Figura 18: *Série Corpografias; Interfaces*". 2025 Litografia. 210 x 120 m.
Fonte: Acervo da autora.

No trabalho Interfaces, uso três cópias da mesma matriz, com um tanto de sobreposição, justamente para pensar onde Dismorfia Corporal e Corpografia se imbricam e porquê. Ao repetir a mesma matriz, deixando que falhas se insinuem e que uma impressão se sobreponha à outra, a imagem deixa de constituir uma unidade estável. Ela começa a deslocar-se de si mesma, produzindo pequenas diferenças, borramentos, coincidências e desalinhamentos. Trata-se, contudo, de um processo que emergiu também do acaso: uma matriz perdida que conduziu a um gesto de esvaziamento da imagem. Nesse esvaziar, o que resta não é mais a forma plena, mas seus vestígios. É nesse intervalo - entre presença e apagamento - que Dismorfia Corporal e Corpografia podem se tocar, quando a imagem do corpo já não se fixa e passa a oscilar entre aquilo que se vê e aquilo que se sente.

Pensar a Dismorfia, dar voz aos sintomas e investigar o conceito que os envolve. Nesse sentido, pretendo seguir com as Litografias, seus arranjos expográficos e identificar os resultados sensoriais que a imagem produz através desse delineamento. Usar as imagens novamente a partir de sua descontextualização e logo a recontextualização. O intuito é atravessar o espectador com seus estranhamentos³⁵ e desidentificações, e ainda, dentro da medida de sua própria sensibilidade e de seu repertório de vivências, perpassá-lo por um tanto de humanidade (Figura 19).

³⁵ Para Sigmund Freud, o estranho é uma categoria do assustador que se relaciona com o que é conhecido e familiar. O estranho pode se manifestar de diversas formas, como: Pesquisa paranóide do espaço, Discurso desconexo, Manifestação corporal, Descrição de situações agradáveis que revelam um matiz estranho.



Figura 19: *Estrato*. Litografia sobre tecido para a exposição Corpografias no Musa.
Fonte: Acervo da autora: 2025.

Trabalhar o corpo em tom denunciador, não para expor sua vulnerabilidade, mas para deslocar o foco da denúncia: não é o corpo que falha, é o regime de visibilidade que o captura. Em diálogo com Merleau-Ponty, compreendo o corpo como campo perceptivo atravessado por discursos que desalinham o sentir da imagem. E, com Lévinas, sustento uma ética da representação que impede a violência da exposição total, fazendo da opacidade, do fragmento e da matéria — especialmente na cerâmica — um gesto de responsabilidade. A denúncia, assim, não se dirige ao corpo, mas às forças que o deformam.

Desenlaçando o antes:

1.5 Referenciais Artísticos

O ofício do artista é sentir

A consciência é uma instância responsável por administrar o que iremos receptor, receber os influxos do mundo. A artista alemã Kathe Kollwitz, retrata de forma assombrosa esses afetos em suas gravuras do ano 1922. Um exemplo de suas obras é representado na Figura 21.

Desde muito cedo a artista se identificou com o pensamento de seu pai, o que a levou a estudar gravura em metal, água-forte e água-tinta, com o gravador Rudolf Mauer, em Königsberg. Com o advento da Primeira Guerra Mundial, Käthe Kollwitz manteve sua posição pacifista e feminista ao lado dos socialistas e contra a Guerra. Em outubro de 1914, o segundo filho Peter, que acabara de fazer 18 anos, morreu na Guerra. A artista jamais superou esta perda (Ostrower, 1988).

Além de se estabelecer como artista, esteve engajada na luta pelos direitos das mulheres. Sua obra defende uma postura ética e o direto à vida. Por meio de desenhos e gravuras, Kathe retrata imagens de corpos em sua total vulnerabilidade.

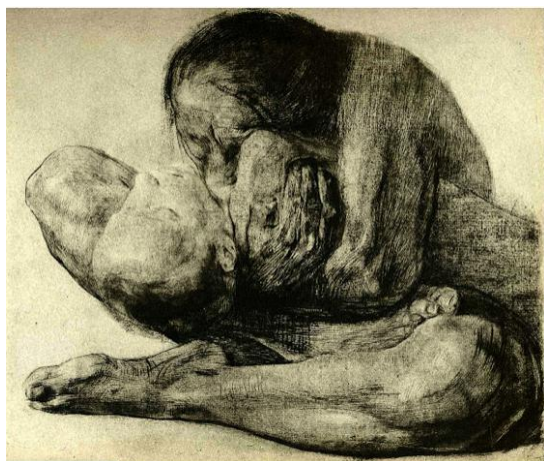


Figura 20: Mãe com o filho morto. Fonte disponível em: <https://artemazeh.blogspot.com/> Acesso: 28/03/2025



Figura 21 O Sacrifício. Kathe Kollwitz, plate 1 from War, 1922, água-forte e água-tinta. Fonte disponível em: <https://www.moma.org/artists/3201-kathe-kollwitz> Acesso: 28/03/2023

A obra da artista cubano-norte-americana Ana Mendieta (1948–1985) emerge como uma abordagem singular da vulnerabilidade no campo da arte. Embora tenha dialogado inicialmente com o feminismo, Mendieta afastou-se de suas estratégias hegemônicas, criticando o caráter majoritariamente branco e de classe média do movimento nos Estados Unidos. Seu interesse voltou-se à criação de imagens “mais reais”, não no sentido mimético, mas como ações capazes de produzir efeitos no presente do observador (Figura 22). Assim, sua obra opera o político como experiência transformadora, articulando corpo, território, espiritualidade e dimensão ritual. Ao deslocar o político da representação para a experiência, Mendieta articula corpo, território e ritual como formas de ação no presente (Blocker, 1999; Mendieta, 2004).



Figura 22: *Untitled*, ca.
Fonte: Mendieta, 1983–85.

É nessa fresta onde o corpo já não sustenta a ilusão de forma plena que a imagem de Ana Mendieta se aproxima do que venho tentando dizer. O traço que ela lança frágil, quase dissolvido, não busca representar nada, apenas deixar a passagem do corpo pelo mundo. É uma linha que hesita, que abre mais do que contorna, e justamente por isso toca o que importa. Ali, o corpo não se entrega como figura, mas como rastro: uma espécie de respiração gráfica, um sopro que se deposita na superfície e depois recua.

Esse gesto atravessa minha compreensão da dismorfia corporal não como desvio clínico, mas como turbulência perceptiva, na qual o corpo tenta se recompor diante do próprio olhar. Em Mendieta, não há correção, mas tremor: um corpo provisório que aceita o risco de desaparecer para existir de outro modo. É nesse regime de instabilidade que minha gravura

encontra parentesco com a sua, quando a pele-matriz não fixa a imagem, mas a deixa passar, e a figuração já não representa o corpo, apenas acompanha sua oscilação. Trata-se de uma ética do traço que não captura nem violenta, sustentando o corpo no intervalo em que ele ainda hesita entre existir e desaparecer.

Como observa Amelia Jones³⁶, a potência do trabalho de Mendieta reside justamente na recusa de fixar o corpo, deixando que a imagem opere como vestígio e relação. Ou seja, sustenta a leitura do corpo como presença vulnerável, performativa e não fixável, fundamental para pensar Mendieta para além da representação (Figura 23).

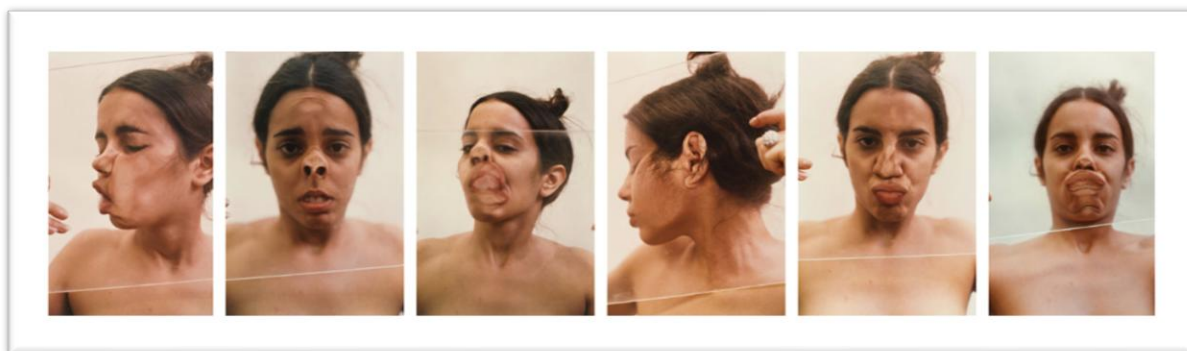


Figura 23: *Untitled (Glass on Body Imprints)*.
Fonte: Mendieta, 1972.

Vejo, neste conjunto de autorretratos, o rosto pressionado contra o vidro como a fricção entre o corpo vivido e a imagem que tenta contê-lo. A deformação não me parece teatral nem um efeito plástico, mas a experiência de uma percepção que se rompe no instante em que busca confirmação. A figura escapa e se torce, como o corpo em Merleau-Ponty, que nunca coincide plenamente com aquilo que vemos. O autorretrato, assim, não fixa uma identidade: expõe o esforço de existir sob pressão, deixando à mostra a vulnerabilidade de um eu que, ao tentar se ver, quase se desfaz.

³⁶ JONES, Amelia. *Body art/performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

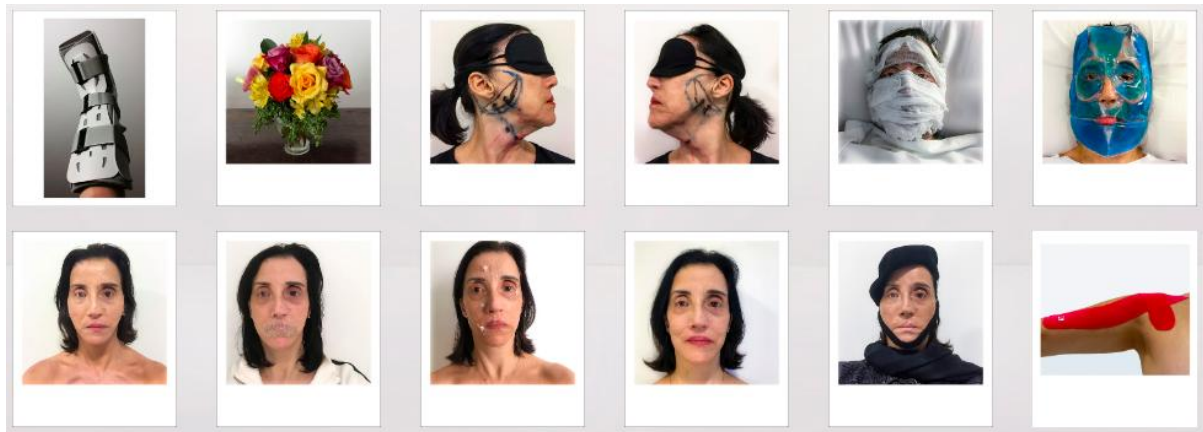


Figura 24: *Momentos*.
Fonte: Pacheco, 2017.

Nascida em São Paulo, em 1961, Nazareth Pacheco e Silva constrói sua trajetória artística a partir de uma formação sólida em artes e de um reconhecimento consolidado desde a virada dos anos 1980 para os 1990. Marcada por uma condição congênita, sua obra incorpora vestígios das sucessivas intervenções médicas que atravessaram seu corpo, fazendo do arquivo clínico - fotografias, laudos, materiais radiológicos e objetos hospitalares - matéria sensível de criação.

Sua poética se ancora no corpo ferido e transformado, elaborando visualmente experiências de fratura, costura e recomposição. Essa produção organiza-se em três eixos: o autobiográfico, constituído por objetos que aprisionam a memória médica; o feminino, expresso em adornos e vestimentas que tensionam sedução e perigo; e, mais recentemente, um terceiro eixo em que vestidos infantis bordados reativam a infância como território de ressignificação do corpo e da imagem.

Ideal de beleza

Nazareth elabora colares e vestimentas a partir de agulhas cirúrgicas, lâminas e bisturis, combinados a miçangas e cristais, instaurando uma crítica direta ao lugar das cirurgias plásticas e ao imperativo da perfeição do corpo feminino. Suas obras tensionam, simultaneamente, a contestação dos padrões estéticos e a insistência em submeter o corpo a processos extremos na busca por um ideal. Nesse eixo, os adornos tornam visível a promessa de beleza fabricada, revelando o papel da mídia na normatização das medidas corporais e o

discurso da indústria cosmética, que associa felicidade à adequação estética, custe o que custar. (Kublikowski e Leite, 2023)³⁷.

Será que os padrões de beleza impostos pela sociedade ultrapassam o próprio limite da natureza humana? Uma época em que o corpo ideal é magérrimo, que obriga manequins adolescentes a se submeterem a situações comparáveis às de campos de concentração. Do que vale um corpo perfeito que acaba interferindo e prejudicando a saúde mental? (Pacheco e Silva, 2002, p.26).



Figura 25: *Objetos Aprisionados*.
Fonte: Pacheco, 1993.

³⁷ Artigo na íntegra: <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2022v35266248> Acesso: 03/01/2026

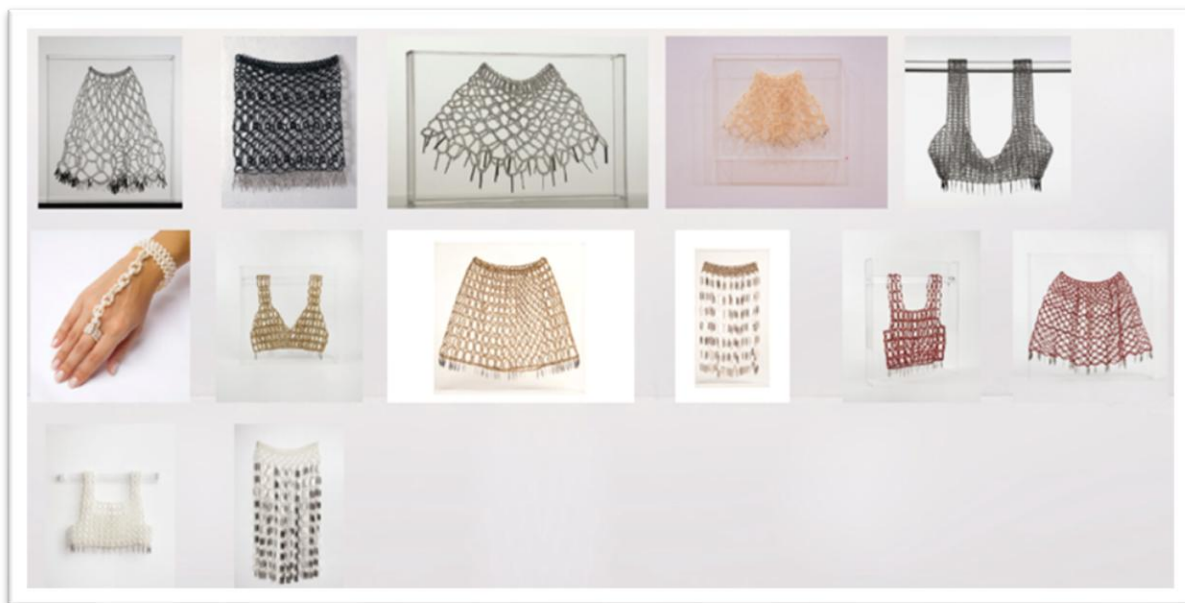


Figura 26: *Objetos Sedutores*.
Fonte: Pacheco, 1998 – 2013.

O trabalho de Nazareth Pacheco convoca um corpo que não repousa em si. Marcado por intervenções, cortes e ornamentos que ferem, esse corpo aparece como território de estranhamento, sempre à beira da falha. Tal experiência ressoa com a vivência do transtorno Dismórfico Corporal, não como diagnóstico, mas como afeto: um corpo vivido como problema, excessivamente observado, jamais apaziguado. A beleza que emerge é instável e dolorosa, expondo a violência dos ideais normativos de forma e integridade. Assim, a obra faz vibrar um corpo que insiste em existir no hiato entre o que é vivido e o que a imagem permite reconhecer.

As obras aqui citadas de Nazareth Pácheço me parecem como um trabalho do sensível: um entrelaçamento contínuo entre o que vejo, o que digo e o que sinto. Em *O trabalho da imagem*, Rancière refuta a convenção de que o trabalho artístico seja mera conversão de materiais. No campo das imagens, ele o compreende como uma forma de organização do comum, um esboço relacional que se tece entre corpos, falas e instantes, produzindo modos de visibilidade e partilha do sensível (Rancière, 2012).

2. O durante

Sintomas – a estética e a percepção

2.1. O ato ético

O ato ético está no dito?

Está imagem, na poesia, na dor, no sintoma que tem a causa desapercibida

Perceber

Um fenômeno, a percepção.

Dolorosa é a definição

Não há sigla para este sofrimento – o transtorno da angústia corporal

Não há diversão

Não há ironia.

A linguagem não basta,

A imagem diz aquilo que não

Nunca

É autorizado ser dito

Sem previsão

Correndo riscos

Atrás do tempo, do registro,

A forma se apresenta,

E senta-se na poltrona de três gerações distintas.

Branco, laranja, cobalto

Reativo

Só o tempo cura

o queijo.

Sintomas são **manifestações percebidas pelo próprio sujeito** que indicam que algo no corpo ou na mente está fora do habitual. São sinais *subjetivos*: aquilo que a pessoa sente, relata, descreve — e que não pode ser medido diretamente por outra pessoa.

Dia 19 de outubro de 2025

O dia está atípico para o mês de outubro. Faz frio, dez graus Celsius. Estou em meu apartamento, num prédio antigo, de construção típica para abrigar a classe operária dos anos 1970. Eram residências edificadas para ser moradia de funcionários da extinta RFFSA. Minha mãe, assim como toda família, serviu por décadas **a Repartição das Antigas Passagens de Aço. Hoje, minha casa, assim como eu, ouve as batidas 4/4**, o padrão absoluto do jazz, ao som do piano de Herbie Hancock.

As notas musicais chegam a mim entre os estímulos que meus sentidos captam. Causa-me uma certa estranheza saber que minhas escritas acadêmicas logo acabarão. O mestrado está no fim. Criei um vínculo afetivo com a produção de texto aos domingos, uma espécie de lazer solitário ou até o tédio em si. Meu espaço de diversão é absolutamente subjetivo. Este tédio profundo é um diálogo comigo mesma e nele procuro encontrar o que posso vir a ser. Exatamente por isso, gostaria que meus domingos fossem eternos. Adoraria me autorizar a nada fazer além de ler e escrever. Há também a melancolia. Ela se soma ao quadro floreando as arestas com o desconforto da finitude. Esta é a descrição do sintoma do prenúncio de ausência.

Dia 17 de novembro de 2025

Procuro alinhar alguns pensamentos, que, embora distantes em suas margens, falam do mesmo lugar onde meu corpo tenta existir. Em Merleau-Ponty, o corpo é sempre esse lugar onde se encontram imbricados os sentidos, onde a percepção não se separa da experiência vivida (Merleau-Ponty, 1945). Em Lévinas, o desvio necessário: é o outro que me devolve contorno, é o rosto alheio que me chama quando eu mesma já não sei me reconhecer (Lévinas, 1980).

E, entre essas duas forças, deixo que Passeron me lembre que a obra não explica; ela pensa comigo, ela é a forma respirável do que não sei dizer (Passeron, 1995). É nesse vão que coloco meu processo: autorretratos que tentam tocar o que escapa; retratos do outro que me permitem olhar a Dismorfia Corporal sem implodir de volta no espelho.

Os sintomas: verificar-me até perder o fôlego, desviar dos espelhos como quem foge de uma sentença, esconder o “defeito”, medir meu corpo contra o corpo do mundo, pedir ao outro que me tranquilize, ainda que por um instante. Assim retrato o outro através da minha própria imagem (Figura 24).

Assim surgiram as imagens que serão transferidas para a cerâmicas e levarão como título as siglas que se relacionam diretamente com o corpo, a Dismorfia Corporal e os sintomas. Ou seja, a arte como interlocutora entre conceitos clínicos e linguagem figurativa:



Figura 27: CPF “Córtex Pré-frontal”. Cerâmica gravada. Foto transferência e monotipia. – biscoito. 2026. L: 13 x C: 21 x P: 0,5 cm. Fonte: Acervo da autora.

Formalmente, construí este autorretrato pela recusa da inteireza. A argila permanece irregular, marcada, sem correção. As bordas rasgadas interrompem qualquer ideia de contorno estável. A forma se apresenta como fragmento, como algo extraído e não concluído. No centro, a mancha escura não descreve um rosto; funciona como vazio ativo, apagamento deliberado que impede o reconhecimento

imediatos. Essa falha é parte do trabalho: a identidade não aparece como imagem, mas como ausência. A escolha da argila, matéria vulnerável e suscetível à marca, reforça a ideia de corpo atravessado por forças externas. Como autorretrato, a obra desloca o gênero do espelho para o testemunho: não representa a violência, e sim, a inscreve na própria forma.

2.2 Córtex Pré-Frontal (CPF)

*O CPF não apaga o mundo.
Abaixa o volume.*

*Não elimina o afeto,
aplana.
Contém.*

*O que antes transbordava
agora encontra parede.
Não para cessar,
mas para não ferir.*

*Há um gesto clínico
que promete cuidado
pela via da contenção.*

*O corpo, medicado,
aprende a não responder a tudo.
O excesso se dobra.
A urgência se aquieta.*

*Algo também se cala:
certos tremores,
certas intensidades
que não eram só dor.*

*Entre proteção e o vazio,
a dose traça um limite fino.*

*A medicalização
não retira a experiência,
a recorta.*

*E o que resta
é um sentir regulado,
habitável,
pela metade.*



Figura 28: CPF - *Córtex Pré-frontal*, 2026. Gravura em relevo, papel hahnemuhle 300g. 26,5 x 13 cm.
Fonte: Acervo da autora.

A calcogravura com a sigla CPF acompanha a peça de cerâmica gravada como um único trabalho. Juntas, dão voz à palavra faltante: o número, o rótulo, aquilo que não coube no autorretrato. Ao manter a tridimensionalidade, o papel branco instaura o vazio - não como redução, mas como presença sensível - reiterando a incivilidade com que as doenças mentais são tratadas, quando a subjetividade é reduzida à identificação e à norma.

2.3 Os receptores GABA³⁸ a partir da Fenomenologia

Matriz Inibitória

A fenomenologia não explica o mecanismo. (Figura 29)

Ela lê a impressão.

Aquilo que ficou marcado

quando a força já passou.

Os receptores GABA

não aparecem na imagem.

São a matriz.

³⁸ Os receptores GABA são proteínas presentes na membrana dos neurónios que respondem ao GABA (ácido gama-aminobutírico), o principal neurotransmissor inibitório do sistema nervoso central. Aqui o ponto é **não confundir níveis**. A fenomenologia **não explica mecanismos**, mas **descreve efeitos vividos**. O GABA é o principal neurotransmissor inibitório do sistema nervoso central, atuando na regulação da excitabilidade neuronal (Kandel, et al., 2021). Do ponto de vista fenomenológico, essa regulação pode ser compreendida como condição silenciosa do campo perceptivo, no qual o corpo sustenta ritmos, distâncias e contornos que tornam a experiência habitável (Merleau-Ponty, 2011).

*O fundo que suporta o gesto
sem jamais se mostrar.*

*Operam como o entalhe:
retiram,
subtraem,
abrem vazio
para que a forma não colapse.*

*Se tudo fosse pressão,
não haveria figura.*

*A inibição
é o que impede
que o mundo se imprima
sem distância
no corpo vivido.*

*Como na gravura,
é o corte que organiza o campo.
É o intervalo
que permite leitura.*

*O excesso dissolve a imagem.
O silêncio sustenta o contorno.*

O GABA regula o campo sensível como quem dosa a pressão do prelo: nem demais, nem de menos. Graças a esse cálculo invisível, o corpo não reage a tudo. Selecciona. Sustém. Silencia. E assim, o mundo pode ser impresso sem rasgar a matéria (Figura 29).



Figura 29: Cerâmica Gravada, biscoito. 2026. L; 18 x C:18 x p: 0,5 cm.
Fonte: Acervo da autora.

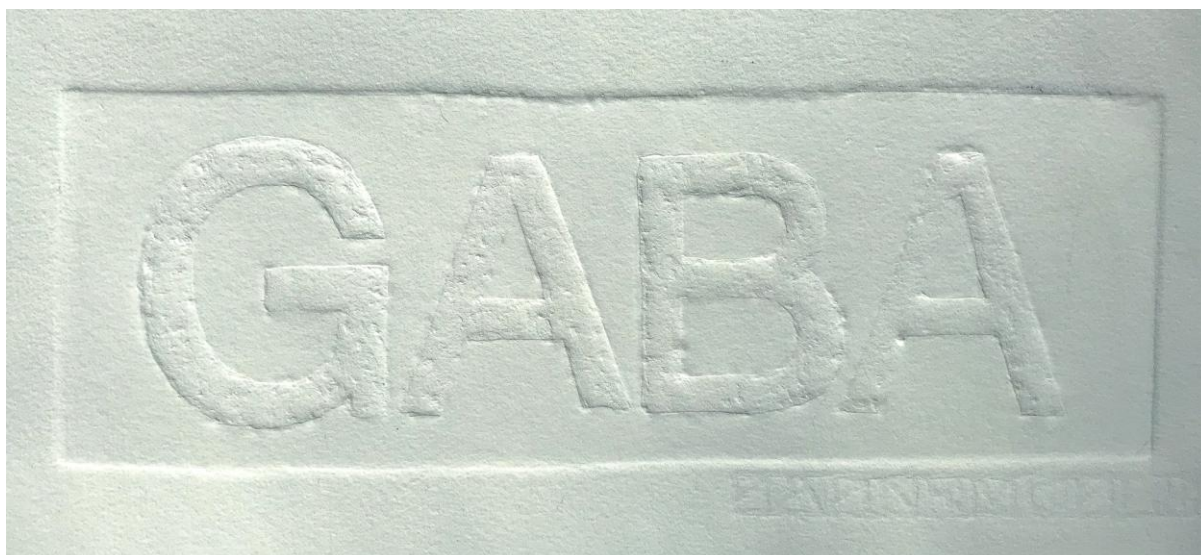


Figura 30: *GABA* Ácido Gama-aminobutírico. 2026. Gravura em relevo/papel Hahnemuhle 300gr. 29 x 12,4cm. Fonte: Acervo da autora.

2.4 A IRA

Após o sintoma GABA, a sigla IRA (Insuficiência Respiratória Aguda) emerge não apenas como diagnóstico, mas como inscrição no corpo. A ira atravessa a experiência respiratória e se fixa como memória somática de um corpo que falha, que luta por ar, que é atravessado pela violência do colapso. No autorretrato, a imagem retorna silenciada: a boca tapada não indica ausência de voz, mas a impossibilidade momentânea da fala. É no relevo, na resistência da cerâmica (Figura 31) e na gravação da imagem (Figura 32) que o significante se reorganiza. A materialidade passa a dizer aquilo que o corpo, ferido, não pôde enunciar. O gesto gráfico e tridimensional torna-se, assim, uma forma de respiração possível.



Figura 31: *IRA* Insuficiência respiratória aguda. Gravura em relevo - Papel Rosaspina 300gr. 2026 - 20 x 12 cm. Fonte: Acervo da autora.

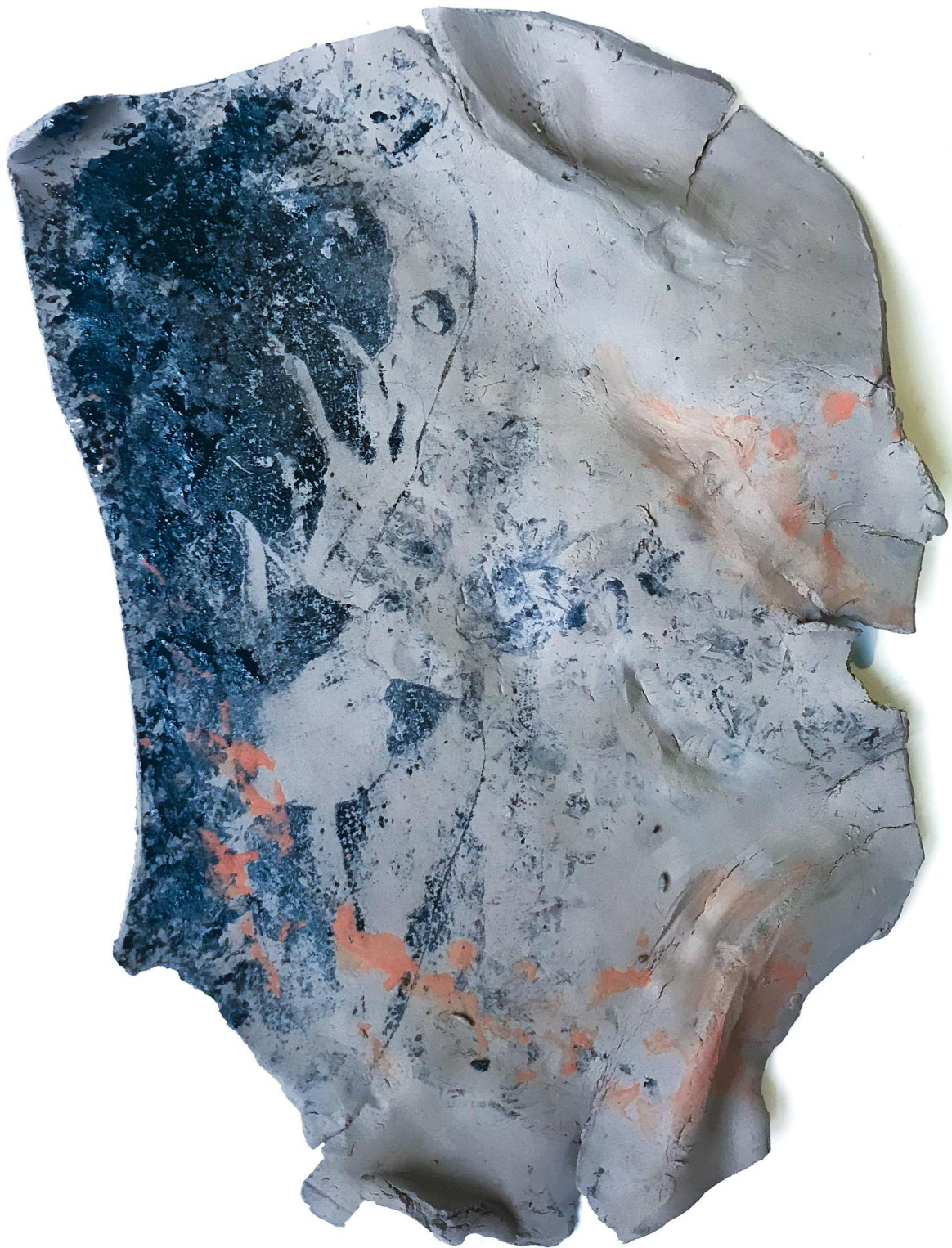


Figura 32: *IRA*. L: 18 x C: 22 x P:0,5 cm. 2026. Cerâmica Gravada - Foto transferência e carimbo, biscoito.
Fonte: Acervo da autora.

2.5 O TDC

No TDC (Figura 33), a imagem de si cede. Pela fissura, a IRA atravessa o corpo: o ar falha, a forma se contrai, a boca se fecha. O autorretrato permanece, não como rosto, mas como relevo; onde a matéria respira aquilo que não pôde ser dito.



Figura 33: *TDC*. Cerâmica Gravada. Foto transferência e carimbo- biscoito. Foto transferência e carimbo. 2026. L: 17 x C: 21 x P: 0,5 cm. Fonte: Acervo da autora.



Figura 34: *TDC Transtorno Dismórfico Corporal*. Gravura em relevo – Papel Hahnemuhle 300gr. 2026. 20 x 12 cm. Fonte: Acervo da autora.

No relevo da calcogravura, o corpo das letras que compõem a sigla do transtorno dismórfico corporal foi escolhido deliberadamente em uma tipografia pesada e robusta. É assim que o TDC se me apresenta: algo que se impõe ao meu olhar com peso excessivo, denso, quase maciço, tornando-se presença difícil de sustentar.

2.6 A poética do TOC

Observando atentamente a sigla TOC³⁹ nas indicações do repertório, me veio novamente à mente a invisibilidade da doença mental, o olhar psicofóbico de toda uma sociedade.

O TOC não habita apenas o pensamento: **está na carne**. Manifesta-se como gesto que se repete, como ritmo insistente, como necessidade de refazer para que o mundo não escape. É um martelo miúdo que bate, não sempre no mesmo lugar, mas sempre no corpo. Na gravura, a repetição não é erro, é método. A matriz pede retorno, pressão reiterada, insistência do gesto. A argila, em sua natureza física, possibilita a dobra e a fixação de óxidos e resíduos oleosos provenientes da fototransferência. Assim também o TOC: grava linhas invisíveis na carne, aprofunda sulcos na percepção.

TOC.

Linha que insiste.

Sulco sem forma fixa.

A carne marca.

³⁹ TOC é a sigla para Transtorno Obsessivo-Compulsivo, um transtorno mental caracterizado por obsessões (pensamentos, imagens ou impulsos intrusivos e indesejados) e compulsões (comportamentos repetitivos ou atos mentais que a pessoa se sente impelida a realizar). Essas obsessões e compulsões geram ansiedade e interferem na vida diária, podendo envolver preocupações com contaminação, dúvidas, simetria ou outras ameaças.

*O corpo grava
e é gravado.*



Figura 35: *TOC-TOC-TOC*. Gravura em relevo. 2026. Foto. 2026. 84 x 29 cm.
Fonte: Acervo da autora.

*Corpo em contraluz, inclinado, quase ausente de contorno.
Sobre a pele, a palavra impressa adere como vestígio.
Texto e carne se confundem em superfície sensível.
A imagem revela a inscrição do discurso no corpo.
O corpo torna-se suporte e arquivo da experiência.*



Figura 36: TOC Transtorno Obsessivo Compulsivo. Gravura em relevo – Paoel Canson Edition off white 2026. 28 x13 cm.

Fonte: Acervo da autora.

Embora muito convencional, essa caracterização da gravura em relevo, oferece um vislumbre de um cosmos visual expandido da obra, as fronteiras se desfazem; as influências se diluem e se abrem em um campo sonoro que ecoa e prolonga a experiência: TOCTOCTOC que apaga fronteiras ao dissolver suas múltiplas influências em uma paisagem sonora singular. A sensação tátil, mesmo que esteja somente inserida na visualidade, promove um certo desejo de tocar, do toque na superfície, na textura do papel gravado, sulcado, relevante. Ao encontrar a luz, se revela a densidade formal ocasionada pelo auto contraste no formato das letras serifadas, tal qual estão na própria bula.

2.7 O TAB

Técnicamente o **Transtorno Afetivo Bipolar (TAB)** é um transtorno do humor caracterizado por **descontinuidades na experiência afetiva**, manifestas em episódios de mania ou hipomania e depressão, que alteram profundamente a **percepção de si, do corpo e do mundo**. Essas variações excedem oscilações emocionais ordinárias, produzindo rupturas no modo de sentir, agir e existir. (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5-TR*. 5. ed. rev. Porto Alegre: Artmed, 2023)

Ao relacionar as classificações anteriormente citadas com o Transtorno Afetivo Bipolar, passo a situá-lo como uma espécie de ápice da pirâmide: um cerne instável que derrama sobre si e sobre os demais transtornos seus efeitos, fazendo reverberar desordens químicas e afetivas que precipitam os sintomas. É desse núcleo que a imagem se desdobra, tensionada entre polos, onde a experiência do corpo e da percepção oscila continuamente entre extremos (Figura 37 e 38).



Figura 37: *TAB*. Cerâmica gravada. Foto transferência e monotipia - biscoito. 2026. L: 18 x C: 25 x. P: 0,4 cm.
Fonte: Acervo da autora.

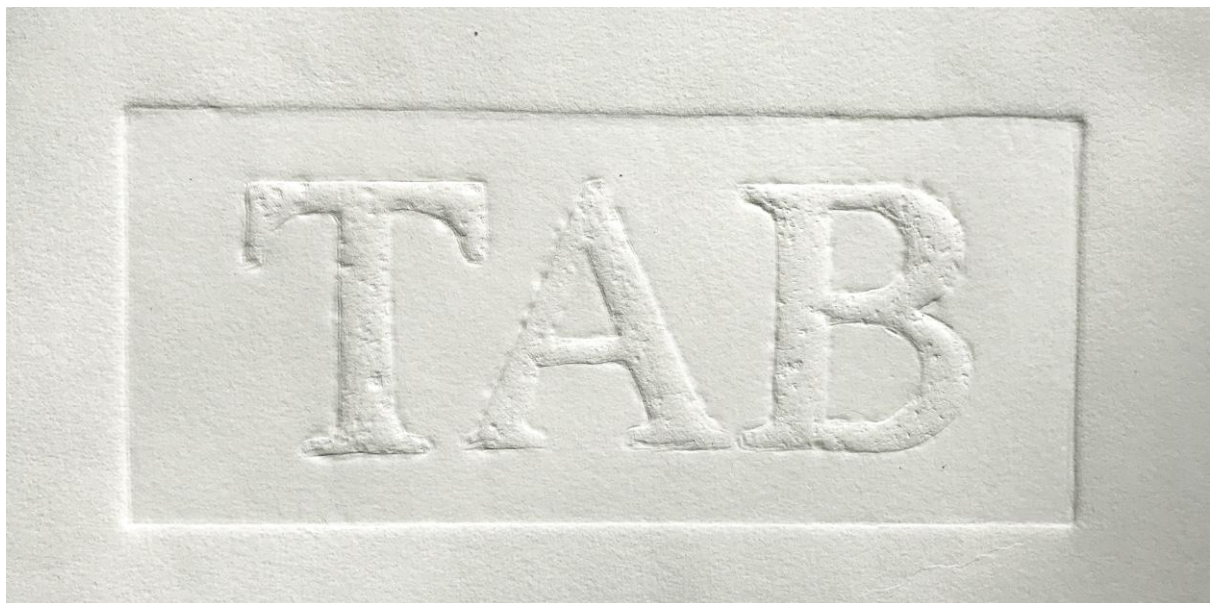


Figura 38: *TAB* Transtorno afetivo bipolar. gravura em relevo - Papel Hahnemuhle 300gr. 20 x 12 cm, 2026. Fonte: Acervo da autora.

Dia 25 de novembro de 2025

Paralelo dialético: Entre Merleau-Ponty (1945) e Lévinas (1961), o corpo se torna uma dobra que pensa.

densidade

dobra

peso

retorno

figura:

efeito

não origem

rosto

= intervalo

mão

fora

do acordo

campo

estreito

o traço

não resolve

permanece

e na permanência

— corpo

Relaciono essa obra à série *Sintomas* porque ambas partem desse mesmo lugar: o território da hesitação. Um corpo que tenta não desaparecer, embora algo dentro dele se esgarce. Um corpo que busca contorno, mesmo que a imagem interna insista em ruir. No desenho, isso aparece como curva retraída; na minha gravura, aparece como rasura, falha, mancha, impressão que se desfaz. São linguagens distintas, mas tocadas pelo mesmo impulso: fazer aparecer o que nunca é autorizado a aparecer. E aqui está o que me move: transformar a clandestinidade dos sintomas em matéria visível. Não para mostrar uma dor, mas, para arrancá-la do silêncio.

A série Sintomas torna-se, assim, meu modo de estar no mundo: um lugar em que aquilo que quis esconder pode finalmente respirar. Ao trabalhar com autorretrato e com a imagem do outro, encontro um eixo que me sustenta: aquela linha tênue onde perceber e ser percebida se encontram, onde o corpo pode existir sem ser punido, onde a vulnerabilidade se torna ética. A criação é minha forma de respirar o que me sufoca. É a fresta onde a linguagem falha, mas o gesto não. É onde o sintoma, que sempre quis me destruir, encontra um modo de aparecer sem me ferir. Ali, entre o sulco da matriz e o chamado do outro, meu corpo encontra um lugar possível.

3. O depois

Terceira parte

3.1 Prozac, Prosa, Gravura, Etc

A cerâmica gravada.



Figura 39: *Nobre*, 2025 - cerâmica gravada. Foto transferência - 26cm x 20cm x 4 cm.
Fonte: Acervo da autora.

Dia 16 de dezembro de 2025

Trecho de uma conversa de Whatsapp sobre minhas precepções acerca da gravação na cerâmica:

[22:08, 17/12/2025] Stely: *nos inscrevemos como artífices do perceptível, compreendendo a sensorialidade não como via de acesso ao mundo, mas como o próprio modo de para ele estar.*

[22:09, 17/12/2025] Stely: *assumimos um fazer que não representa o mundo, mas o faz aparecer, na medida em que o corpo, implicado na experiência vivida, o revela.*

Dia 20 de agosto de 2025

Iniciei a escrita do memorial no qual descrevi meu trabalho – poético e prático- dentro deste universo paralelo da cerâmica gravada.

A cerâmica gravada revelou-se para mim um território fértil para pensar a intersecção entre matéria e linguagem. Ao longo do processo, percebi que a gravura deixou de ser apenas um procedimento técnico e tornou-se experiência: um modo de inscrever no tempo a memória do gesto. Cada recorte e cada impressão na argila fizeram emergir não apenas uma forma, mas a presença do toque, como se a superfície da matéria tivesse guardado algo da própria pele. Nesse encontro entre meu corpo e a argila, a prática da gravura abriu frestas inesperadas. O que antes habitava o plano bidimensional começou a expandir-se, permitindo que a tridimensionalidade tocasse a imagem e lhe desse corpo, relevo e espessura. A gravura deixou de permanecer somente na superfície e passou a existir como intensidade: matéria que se dobrou, se distorceu e se reorganizou no espaço.

Foi nesse movimento que encontrei na cerâmica um campo de experimentação poética. As impressões e as modelagens tornaram-se modos de escrever no corpo cerâmico, instaurando um processo criativo situado entre permanência e fragilidade, entre o que resistiu e o que se transformou.

Assim, ao dizer das experiências vividas - de dentro de um corpo que incidiu sobre outro corpo, a argila - distorcendo-a, modelando-a e definindo seus relevos, converti o estudo em uma investigação fenomenológica. Nesse encontro, gesto e matéria tornaram-se inseparáveis. A gravura aconteceu na corporeidade da cerâmica, e foi nesse movimento que passei a encontrar uma possível resposta para a pergunta que atravessou esta pesquisa: como representar a Dismofia Corporal através da gravura para além da linguagem clínica?

A pesquisa fenomenológica se propõe a uma descrição da experiência vivida da consciência, mediante o expurgo de suas características empíricas e sua consideração no plano da realidade essencial. Trata-se, pois, de um tipo de pesquisa que busca descrever e interpretar os fenômenos que se apresentam à percepção. (Gil, Antonio Carlos, 1946; p. 37)

Nesse sentido, a pesquisa fenomenológica na cerâmica gravada não se pauta pela análise do objeto isolado, mas pela vivência do gesto que se inscreve na argila. A materialidade deixa de ser mero

suporte para tornar-se interlocutora, instaurando uma experiência na qual sujeito e objeto se constituem mutuamente. Assumem-se como artífices do sensível aqueles cujo fazer se funda na primazia da percepção e na experiência do corpo vivido.

3.2 A poética do toque

*Argila respira,
afetos ganham corpo,
silêncio fala.*

É dolorosa a sensação de um corpo que não cabe em lugar nenhum, porém consigo compreender que é uma ficção da minha mente, dos receptores GABA⁴⁰ quando estão desalinhados, gerando um desequilíbrio químico que merece ser cuidado. Convivo há décadas com o TDC⁴¹ e venho falando dele durante meu percurso acadêmico, pois é o objeto central da minha pesquisa. Para tratar esta patologia me foi prescrito um medicamento chamado Prozac⁴², que tem com sal base o cloridrato de Fluoxetina⁴³. Sabe-se bem que o Prozac já foi considerado a pílula da felicidade por sua ação precisa graças à maneira como o seu fabricante manipula sua confecção. Com a quebra de patente, outros laboratórios começaram a produzir o cloridrato de fluoxetina, cada um a seu modo, ou seja, a ação da droga em cada paciente ocorre de maneira distinta.

⁴⁰As Gabas são proteínas localizadas nas membranas dos neurônios que respondem ao ácido gama-aminobutírico (GABA) — o principal neurotransmissor inibitório do sistema nervoso central.

Quando o GABA se liga a esses receptores, ele reduz a atividade elétrica dos neurônios, o que acalma a atividade cerebral.

⁴¹ Segunda a ABNP, numa sociedade em que estamos sendo constantemente avaliados pela nossa aparência, a preocupação com a imagem é contínua. No entanto, essa atenção exagerada pode virar uma doença mental séria, conhecida como transtorno dismórfico corporal. Nesta doença, o paciente cria um foco obsessivo em um defeito em sua aparência, que pode ser pequeno ou até mesmo imaginado. Essa condição psiquiátrica se inicia, na maioria das vezes, no período da adolescência e causa enorme sofrimento ao indivíduo. Ler mais em <https://www.abp.org.br/post/transtorno-dismorfico-corporal-saiba-do-que-se-trata-a-doenca-psiQUIATRICA>. Acesso 01/09/2025

⁴² Prozac é indicado para o tratamento da depressão, associada ou não à ansiedade. Também é indicado para o tratamento da bulimia nervosa, do transtorno obsessivo-compulsivo (TOC) e do transtorno disfórico pré-menstrual (TDPM), incluindo tensão pré-menstrual (TPM), irritabilidade e disforia (mal-estar provocado pela ansiedade).

⁴³ A fluoxetina foi desenvolvida no final da década de 1970 pelos laboratórios Eli Lilly and Company, nos Estados Unidos, e aprovada pelo FDA em 1987 como o primeiro representante da nova classe dos inibidores seletivos da recaptção de serotonina (ISRS). Comercializada com o nome de Prozac, rapidamente se tornou um dos antidepressivos mais prescritos no mundo durante os anos 1990, sendo associada tanto à promessa de um tratamento mais seguro e eficaz para a depressão quanto a debates sobre a medicalização da vida cotidiana. Seu impacto ultrapassou o campo médico, alcançando a cultura, a mídia e até a arte, tornando-se um ícone das transformações no modo como a sociedade contemporânea passou a lidar com o sofrimento psíquico.

No gesto de ver, tocar e sentir o objeto, descobro que Prozac é, para mim, de fato, algo que funciona como uma espécie de amuleto: uma garantia simbólica de que a doença não retornará (Figura 40). Entra neste contexto a minha relação com a qualidade relacionada à marca e sua carga de qualidade enquanto produto. Quando menciono a qualidade enquanto produto, comparo Prozac a outras fabricações do imaginário, como Verotina. Trago esses nomes-fantasia para o mesmo território dos materiais que uso, como papel, tinta, objetos do cotidiano. Isso porque, no meu processo, eles operam como imagens. Comparo com a diferença entre Charbonnel⁴⁴ e tinta offset⁴⁵, entre o Rosaspina⁴⁶ e o Couché⁴⁷, entre o céu e o inferno. Contudo, segue sendo no caso do medicamento somente uma garantia simbólica.

⁴⁴A tinta Charbonnel para litografia é de origem francesa, composta por pigmentos concentrados, óleo de linhaça polimerizado, resinas naturais e, às vezes, cera. Possui alta viscosidade, boa estabilidade na pedra ou chapa e excelente transferência para o papel. É ideal para litografia artística, oferecendo cores intensas e duráveis. Charbonnel é matéria que respira arte, na pedra e no tempo.

⁴⁵As tintas offset são formadas por pigmentos de cor, um veículo líquido que os transporta e modificadores que ajustam secagem, odor, durabilidade e geralmente levam derivados de petróleo em sua composição.

⁴⁶O Fabriano Rosaspina é um papel artístico de alta qualidade, desenvolvido especialmente para técnicas de impressão como litografia, gravura em metal, serigrafia, monotipia e xilogravura.

⁴⁷Consiste basicamente de um papel base (offset) que recebe uma camada de revestimento: carbonato de cálcio, caulim, látex e outros aditivos, com a finalidade de tornar a sua superfície lisa e uniforme.



Figura 40: Registro fotográfico da cápsula de Prozac, 2025.
Fonte: Acervo da autora

A construção da poética dentro da cerâmica gravada tem me permitido organizar discursivamente as imagens, para as quais preciso dar significação, inclusive também enquanto posição ética e estética. Fazer arte, nesse contexto, não apenas expressa afetos, mas os organiza discursivamente, mesmo quando o discurso não é verbal. É importante entender, assim como os afetos, a matéria prima da técnica que é a argila. A presença dos argilominerais, em especial as esmectitas e caulinita mal cristalizada, confere à argila a capacidade de ser moldada quando úmida. A argila, em seu estado primeiro, guarda, não somente, uma docilidade que se dobra às mãos, mas também uma firmeza silenciosa que resiste à umidade e se fortalece no contato com o tempo. É matéria de memória e de corpo, capaz de se deixar compactar como quem se entrega e ao mesmo tempo reter em si a potência de múltiplas formas. A partir dessas características únicas, conheci o material e descobri que ali estava

um novo suporte para depositar as singularidades do meu processo criativo dentro da linguagem da Cerâmica.

*Argila e afeto,
na forma do silêncio,
a arte se ergue.*

3.3 Gravura em cerâmica: experimentações a partir da temática do Prozac

A imagens capturadas das caixas do Prozac foram feitas a partir da uma câmera de celular. Manipular a caixa, procurar ângulo para produzir a foto, entre outros gestos, me abriu espaço para criar. A primeira composição brotou de uma brincadeira: “Brincadeira Tem Limite”⁴⁸. Subverti o nome Prozac e o converti para Prosa.

"Brincadeira tem limite" litografia, 80x60 cm, 2025.

*O cartaz traz
a mão segurando
a bexiga que entre os dedos entrega a caixinha
convidando para a Prosa
com a "bendita" Fluoxetina
que ilumina a retina
para não dar luz à tristeza.*

A humanidade adoce com mal do capital. Antropofágico, engole as ansiedades que caem goelas abaixo, ilimitadamente.

⁴⁸ A litografia “Brincadeira tem Limite” esteve exposta juntamente com o Coletivo Zæbra na mostra “Limite”, que esteve em cartaz no mês de agosto de 2025 em Curitiba. Galeria Ponto de Fuga.



Figura 41: *Brincadeira tem limite*. 2025. Litografia, 80 x 60 cm. 2025.
Fonte: Acervo da autora.

Este desvio que é um retorno breve à litografia, a imagem, enquanto composição, se resolve entre altos contrastes e meios tons: um campo branco, quase clínico, onde qualquer gesto irrompe como acontecimento. Desse vazio emerge uma mão ampliada, abrupta, desmedida, num gesto que oscila entre oferecer, segurar ou afastar. O corpo que a sustenta não aparece; resta apenas o instante da relação com o objeto. A caixa do medicamento entra no quadro como signo industrial: rígida, normativa, carregada do léxico das bulas, das advertências, do controle.

O encontro entre a mão e o remédio torna-se o centro da composição. Também se faz presente choque entre o corpo vivo e o aparato químico que promete estabilizar. A ausência está presente no espaço branco do papel, como agente de sustentação da imagem. A obra permanece suspensa entre documento e crítica, como se perguntasse o que se ganha e o que se perde quando a loucura⁴⁹ é reduzida a uma caixa que cabe na palma de uma mão. “As imagens não produzem um objeto, mas, um intervalo, um espaço entre, onde surgem novas possibilidades de percepção e pensamento”. (Rancière, J. 2005)

Retomando meu processo poético e a questão que atravessa toda a pesquisa: como figurar o TDC na gravura sem ser absorvida pelo discurso médico? Novamente trabalhei sobre o desejo como aquilo que falta e por isso utilizei a imagem da caixa, da bula e da cápsula do Prozac como elemento de significação⁵⁰ e a correlação da dependência psicológica e afetiva (Figura 37).

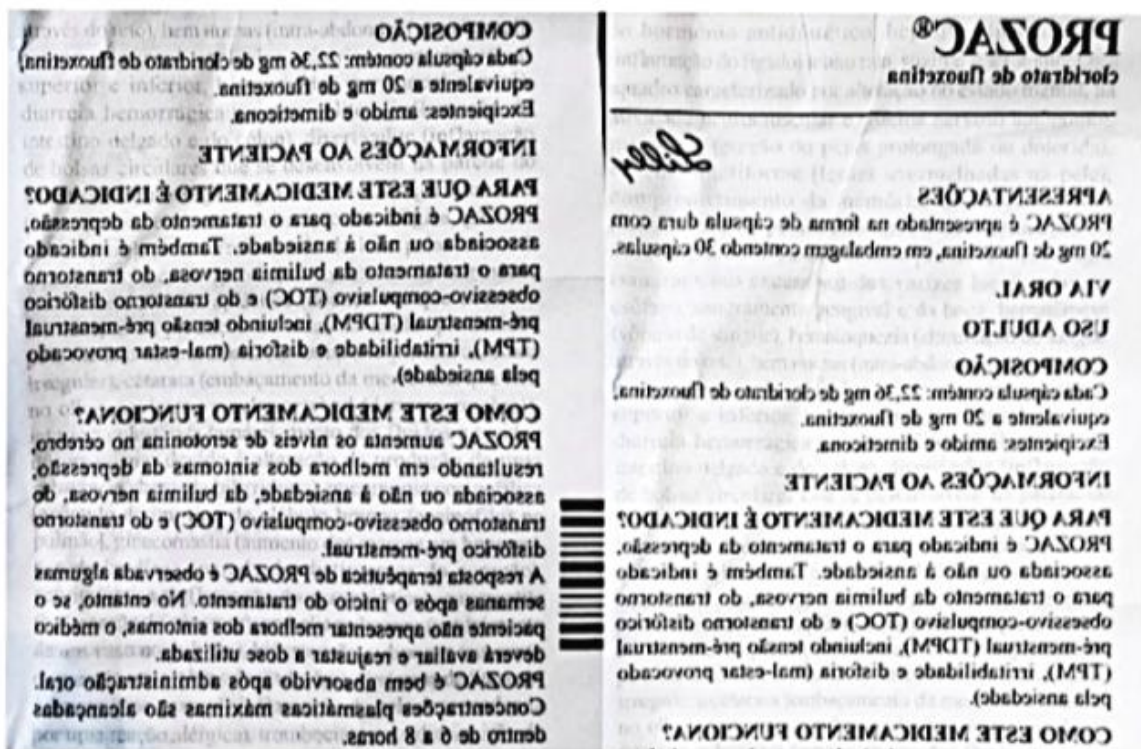


Figura 42: Bula do Prozac. Registro fotográfico, trabalhada digitalmente, espelhada e pronta para a técnica de foto transferência em gravura, 2025. Fonte: Acervo da autora.

⁴⁹ A loucura banalizada, reduzida a protocolo, comprimido e rotina, deixa de ser experiência para tornar-se ruído administrativo. É nesse ponto que a violência se esconde.

⁵⁰ Um elemento de significação é qualquer componente que contribui para a construção de sentido em um discurso, texto, imagem ou expressão. Pode ser uma palavra, imagem, gesto, som, cor, forma, ou até mesmo um silêncio, desde que participe da produção de sentido.

Há tempos eu vinha refletindo sobre a bula. Na cerâmica encontrei o espaço ótimo: uma base corpórea e epidérmica capaz de acolher a imagem que idealizei. A organicidade da argila se soma ao corpo que minha pesquisa investiga. Um corpo com formas distorcidas pela mente, que poderia ser emulado no corpo que materialidade da argila permite. Transpor a figura e modelar a forma do suporte foi algo como fazer um gol de placa (Figura 37).

Encontrei, então, mais uma resposta para a pergunta central desta pesquisa. Observei por um longo período a estética da bula interminável e compreendi que estava inscrito no recorte, precisamente, aquilo que necessitava ser dito. A palavra, o TOC, estava ali visível, alinhada com os outros sintomas decorrentes do TDC, tal qual a Bulimia Nervosa⁵¹.

A técnica da transferência de imagem a laser⁵² sobre a cerâmica acontece em duas etapas antes da queima. A primeira etapa que consiste em escolher a imagem a ser usada sobre a superfície da argila. Logo vem a sova que é o preparo da argila para a cerâmica: remove impurezas, ajusta a plasticidade com água, elimina bolhas de ar e garante uma massa homogênea, podendo receber aditivos que modificam suas propriedades físicas e estéticas segundo o destino da peça.

A partir da sova feita, a argila é esticada e o tamanho da placa é calculado para receber a imagem. A placa esticada deve descansar alguns dias para que a umidade diminua e ela alcance o ponto de couro, onde fica firme e é possível manuseá-la, cortá-la e fazer detalhes na superfície sem que ela se despedace ou se deforme.

A transferência acontece de modo muito parecido ao da litografia. A tinta é composta por 3 partes de óxido⁵³, 1 parte de frita⁵⁴ e óleo polimerizado ou de linhaça como veículo para que a tinta fique em ponto viável para o uso. O papel que contém a imagem impressa com tonner é tratado de maneira semelhante à pedra calcária da Litografia. Este papel-matriz recebe uma ‘de mão’ de goma arábica⁵⁵

⁵¹A Bulimia Nervosa é um transtorno alimentar marcado por episódios de compulsão seguidos de métodos compensatórios inadequados — como vômitos autoinduzidos ou uso de laxantes — para evitar ganho de peso, ocorrendo ao menos uma vez por semana por três meses. Cf. AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-5*. 5. ed. Arlington: American Psychiatric Publishing, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1176/appi.books.9780890425596>. Acesso em: 11/12/2025.

⁵²A imagem, formada por pó de toner, transfere-se para o produto final quando o papel é aquecido e pressionado contra o objeto, fazendo com que o toner (uma película de poliéster) se derreta e adira à superfície do material. Este processo é adequado para uma variedade de materiais, incluindo tecidos, plásticos, cerâmicas e azulejos, e requer uma impressora a laser e uma prensa térmica.

⁵³ Os óxidos são compostos binários (constituídos de dois elementos químicos), onde os átomos de oxigênio são ligados a outros elementos. Fonte: <https://www.todamateria.com.br/oxidos/> Acesso: 01/09/2025

⁵⁴ As fritas cerâmicas são materiais de natureza vítrea preparadas por fusão em temperaturas elevadas (~1500 °C), a partir de uma mistura de matérias-primas minerais. Fonte: <https://doi.org/10.1590/S0366-69132010000100003>. Acesso: 01/09/2025

⁵⁵ A goma arábica é uma substância natural que está presente em diversos alimentos do nosso dia a dia, por exemplo, sorvetes, iogurtes, cremes, doces, e muito mais. Consiste em um produto muito versátil e com

para proteger a gordura da impressão, e depois de seco é umedecido com uma solução a base de água e um pouco de goma arábica. A entintagem ocorre com um rolo para gravura. Logo após, a imagem é lavada com a solução e o excesso retirado com esponja litográfica. A ação de entintar a matriz e limpá-la é repetida três vezes antes de ser levada à superfície da placa de argila. Após ser aplicado e seco, o papel é retirado da placa e ali deixa depositada a tinta com imagem.

O que eu pretendia fazer nesta peça era trazer a palavra. O trecho da bula tem siglas que, propositalmente, deixei mais legíveis, como TOC, e as palavras bulimia, ansiedade, depressão, dentre outras. Transferi, literalmente, as minhas experiências de um corpo vivido (Merleau-Ponty, 1961) para meu trabalho de arte, que tem como função, afetar o espectador.

“É preciso 'olhar' para ver”. Portanto, a unidade do objeto na visão binocular não resulta de algum processo em terceira pessoa, que finalmente produziria uma imagem única fundindo as duas imagens monoculares. Quando se passa da diplopia à visão normal, o objeto único substitui as duas imagens e visivelmente não é sua simples sobreposição: ele é de outra ordem que elas, incomparavelmente mais sólido do que elas. Na visão binocular, as duas imagens da diplopia não são amalgamadas em uma só, e a unidade do objeto é intencional. Mas eis-nos no ponto a que queríamos chegar: ela não é por isso uma unidade nocional. Passa-se da diplopia ao objeto único não por uma inspeção do espírito, mas quando os dois olhos deixam de funcionar cada um por sua conta e são utilizados por um olhar único como um só órgão. Não é o sujeito epistemológico que efetua a síntese, é o corpo, quando sai de sua dispersão, se ordena, se dirige por todos os meios para um termo único de seu movimento, e quando, pelo fenômeno da sinergia, uma intenção única se concebe nele. Nós só retiramos a síntese do corpo objetivo para atribuí-la ao corpo fenomenal, quer dizer, ao corpo enquanto ele projeta entorno de si um certo “meio”, enquanto suas “partes” se conhecem dinamicamente umas às outras, e seus receptores se dispõem de maneira a tornar possível, por sua sinergia, a percepção do objeto. (Merleau-Ponty, 2006, p. 312).

O olho do espectador não é nunca um olho limpo. Ele carrega peso, memória, silêncio. É nele que a obra respira, que pode nascer ou se perder. O que busco é provocar esse olhar, fazê-lo tropeçar em palavras que soem como delírio, que arranhem a superfície do sentido comum. É nesse atrito que a obra acontece: quando o observador se vê diante de algo que não se fecha, que parece loucura. A bula, escrita para conter informações relevantes, encontra a palavra poética, escrita para escapar. Uma se apoia na ordem, a outra insiste na vertigem (Figura 43).

propriedades importantes para a indústria de alimentos e bebidas, como estabilizante, emulsificante, espessante, entre outras. Fonte: <https://www.quimica.com.br/goma-arabica-ou-goma-acacia/> Acesso: 01/09/2025

Cada comprimido contém 20,34 mg de etilato de fluoxetina
equivalente a 20 mg de fluoxetina.
Excipientes: amido e dióxido de titânio.

INFORMAÇÕES AO PACIENTE

PARA QUE ESTE MEDICAMENTO É INDICADO?
PROZAC é indicado para o tratamento da depressão,
associada ou não à ansiedade. Também é indicado
para o tratamento da bulimia nervosa, do transtorno
obsessivo-compulsivo (TOC) e do transtorno disfórico
pré-menstrual (TDPM), incluindo tensão pré-menstrual
(TPM), irritabilidade e distúrbio alimentar provocado
pela TPM.

COMO ESTE MEDICAMENTO FUNCIONA?

PROZAC aumenta os níveis de serotonina no cérebro,
resultando em melhora dos sintomas da depressão,
associada ou não à ansiedade, da bulimia nervosa, do
transtorno obsessivo-compulsivo (TOC) e do transtorno
disfórico pré-menstrual.

A eficácia terapêutica do PROZAC é observada
após 1 semana de início do tratamento. No
paciente não é esperada melhora dos sintomas
deverá avaliar a dose utilizada.

PROZAC é bem absorvido após administração oral.
Concentrações plasmáticas máximas são alcançadas
entre 6 a 8 horas.

Figura 43: Verbiagem. 2025. cerâmica gravada. 15 x 21x 0,38 cm. 2025.
Fonte: Acervo da autora.



Figura 44: Verbiagem. 2025. Vista lateral, cerâmica Gravada. L:15 cm x C: 21cm x P:0,38 cm. 2025. Fonte: Acervo da autora.

*A loucura não cabe
em tabelas de dose,
escorre na arte,
respira na argila,
imprime no gesto.*

*A bula promete,
mas a argila desmente:
o corpo sabe.*

*Entre engano e acerto,
molde úmido, somático,
faz da falha matéria.*

*fisicalidade,
um delírio que pulsa,
imagem que não se corrige,
se ergue em presença.*

A figura 45 traz uma bula subvertida pela colagem digital, onde coloquei vários pequenos textos, de muitas outras bulas, que apontam para os sintomas de transtornos mentais. Após a transferência, modelei a argila distorcendo a forma, rasgando e amassando como se fosse a informação do papel descartado.



Figura 45: *Feito sob medida*. 2025. Cerâmica Gravada, Foto transferência. C:17cm x L: 13cm x P: 2cm. Fonte: Acervo da autora.

A primeira tentativa de transferir a imagem da caixa de Prozac fracassou. Contudo, do erro surgiram a ideia da pele que reveste o corpo (Figura 46).



Figura 46: Caixinha. 2025. Dimensões: 15 cm x 12 cm x 0,5 cm de profundidade.
Fonte: Acervo da autora.

Usar a imagem da embalagem que guarda o medicamento também me fez sentido para contemplar o CID que significa Classificação Internacional de Doenças. Sem piedade, o CID coloca em nichos específicos o sujeito diagnosticado com alguma patologia. Estes nichos são “caixinhas”. Lançar mão da imagem da caixa em si do Prozac, no contexto de desta obra, se torna imprescindível. (Figuras 47 e 48).



Figura 47: *Caixinha*. 2025. Dimensões: 15 cm x 12 cm x 0,5 cm de profundidade.
Fonte:Acervo da autora.



Figura 48: *Caixinha*. 2025. Dimensões: 15 cm x 12 cm x 0,5 cm de profundidade.
Fonte da autora.

Convoco Damien Hirst (muito longe de ser um espelho para mim) como fricção: um ponto de contraste a partir do qual tensiono o fármaco entre controle, promessa de cura e desgaste do corpo vivido. Desde os anos 1990, Hirst recorre ao universo farmacológico como eixo central de sua produção,

especialmente em obras como *Pharmacy*⁵⁶(1992) e nas séries de pílulas dispostas em vitrines e armários, nas quais o medicamento aparece organizado, limpo e rigorosamente serializado (Figura 49).

Nesses trabalhos, o fármaco se converte em ícone de um regime contemporâneo de normalização — uma promessa visual de equilíbrio, estabilidade e domínio sobre o corpo. No presente trabalho, contudo, o medicamento não se apresenta como signo de ordem, mas como resto sensível. A imagem do Prozac, impressa sobre o papel compreendido como pele, se submete ao desgaste da matriz e à perda progressiva de definição, fazendo da repetição não um sistema de controle, mas um processo de falha. Assim, se em Hirst a pílula preserva sua integridade formal e simbólica, aqui ela se fragmenta, perde função perceptiva e se dissolve no vazio. O que se torna visível não é a promessa de cura, mas a instabilidade entre cuidado, dependência e apagamento do corpo vivido.



Figura 49: *Pharmacy*.
Fonte: Hirst (1992).

⁵⁶ *Pharmacy* (1992), de Damien Hirst, é uma instalação que simula o interior de uma farmácia, composta por prateleiras com embalagens de medicamentos organizadas de forma asséptica, abordando a medicalização da vida e a promessa de cura na cultura contemporânea.

Dentro dessa semântica, trabalhei a imagem da caixa do medicamento Neural, o qual também faço uso. Este se trata de um estabilizador de humor e seu sal base é a Lamotrigina⁵⁷ (Figuras 50 e 51).



Figura 50: *Caixa-Aferente*. 2025. Cerâmica. -Gravada, Técnica Foto-transferência. L: 26cm x c: 20cm x p: 4cm. Fonte: Acervo da autora.

Usei a argila branca e o óxido de cobalto para encontrar o tom azulado para a imagem gravada. O alto contraste intencional aconteceu como eu esperava. Porém, não se deve esquecer que na gravura trabalha-se com o acaso o tempo todo. Pequenos borrões surgiram na imagem, como sujeiras. Entretanto, não vejo neles ruídos visuais que retirem da imagem seu impacto. Ao contrário, percebo esses borrões como extensão de um corpo que falha e que é faltante.

Ao produzir gravuras que expressam experiências de TDC e os rótulos (CID) impostos a transtornos mentais, busco compreender como o corpo é capturado por regimes de normalização e controle. Inspirando-me em Didi-Huberman (2010), mesmo compreendendo que seu pensamento não dialoga com a fenomenologia, entendo essas imagens não como meras representações, mas como fragmentos vivos de uma subjetividade ferida, que, ao se mostrar, desafia os discursos que tentaram silenciá-la. A cerâmica novamente me abre espaço para falar da forma.

⁵⁷ A lamotrigina, substância presente em Neural (lamotrigina), é uma droga antiepilética (DAE), usado no tratamento de crises convulsivas parciais e crises generalizadas. Pode ser substituído como monoterapia (única droga do tratamento) ou em terapia combinada (associado a outras drogas antiepiléticas). Neural (substância Lamotrigina) não é um calmante. É uma medicação usada pra controlar crises convulsivas(epilepsia) e outras doenças como transtorno bipolar, depressão bipolar.



Figura 51: *Caixa-Aferente*. 2025. Cerâmica Gravada; Foto-transferência. L: 26cm x c: 20cm x p: 4cm.
Fonte: Acervo da autora.

3.4 A poética do TOC

As bulas de remédio, embora estejam carregadas de informações, operam dentro de um regime de visibilidade altamente técnico, excludente e normativo. Estas bulas também poderiam ser pensadas como imagens de um sistema que evita mostrar o sofrimento real dos corpos, substituindo-o por números, taxas de absorção, nomes químicos etc. Ou seja, o corpo real desaparece na bula. A opacidade técnica esconde o afeto, o medo, a experiência da doença.

*...nas palavras frias
não cabe o medo
a dor se esconde
no nome técnico
de um efeito colateral.*



Figura 52: Caixa-Calma. 2025. Cerâmica Gravada; Técnica Foto transferência. L: 16cm x H: 15cm x P: 4cm.
Fonte: Acervo da autora.

As indicações contidas em uma bula, como suas siglas, abreviações e textos muitas vezes indecifráveis, sempre me atraíram. Não sei exatamente por quê. Talvez porque desconheça grande parte do que ali está, e seja justamente esse não saber que abre a experiência. Ao deslocar esses fragmentos para o trabalho, desejo provocar no espectador um olhar de estranheza: fazê-lo tropeçar em siglas como TOC, REM, TDC e em palavras como delírio, bulimia nervosa, ansiedade, concentração plasmática,

termos estes que não apenas informam, mas ferem e arranham a percepção. Inscritas numa peça de cerâmica visualmente irregular, essas palavras suspendem a leitura objetiva e convocam o corpo: despertam o desejo do tato, exigem aproximação, pedem tempo. A bula se ancora na ordem, na clareza normativa e no controle do sentido; a peça gravada, ao contrário, insiste na vertigem, no excesso sensível e na instabilidade própria da experiência vivida.

A sensação tátil, mesmo que esteja somente inserida na visualidade, promove um certo desejo de tocar, do toque na superfície, na textura do papel gravado, sulcado, relevante. Ao encontrar a luz, se revela a tridimensionalidade ocasionada pelo auto contraste no formato das letras serifadas⁵⁸, tal qual estão na própria bula.

Seguindo curso do meu processo poético, é necessário ressaltar o “sentir os efeitos do PROZAC na pele”, logo, a experiência de carregar um rótulo moldado pela lógica diagnóstica do DSM⁵⁹. O estigma causado pela doença mental é, por vezes, avassalador; sinto como se a pele fosse arrancada toda vez que ouço que sou “tal” coisa porque possuo “tal” CID, definido por um manual que pretende nomear o que não é visível. Desse incômodo nasceu o desejo de materializar a experiência, ou seja, deixar que a argila recebesse, em sua pele, a memória dessa marca. Cada fissura, cada gesto sobre a matéria, tornou-se uma forma de traduzir as contingências e as lutas pela despatologização do corpo e da existência.

O recorte da argila no formato de incisão anatômica foi reproduzido, tal qual é feito na medicina científica (Figura 52), e em estudos acadêmicos de anatomia. Observei a fotografia de um pedaço de pele das costas, extraído cirurgicamente da carne de um estudo de anatomia científica e busquei transferir para a argila o que meus sentidos captaram: a cor, a textura, o enrijecimento, a decomposição controlada por conservantes. Para emular as percepções na cerâmica, usei o laranja, amarelo e o azul de engobes⁶⁰ feitos por alunos durante as aulas da disciplina. A gravação com o engobe foi feita pela técnica da monotipia⁶¹ (Figura 53).

O TDC é tão doloroso que atravessa a pele, suas camadas, a fáscia muscular. A pele, maior órgão do corpo humano, se ressentir por aquilo que é sentido de dentro para fora.

⁵⁸ As serifas surgiram nas inscrições romanas, quando o gesto do pincel usado como guia para entalhar a pedra criava pequenos prolongamentos nas extremidades das letras. Esse traço se consolidou nos tipos renascentistas (como Jenson e Garamond), foi refinado entre os séculos XVII e XVIII e, no século XIX, originou variantes modernas e as slab serif. No período digital, mantiveram-se pela legibilidade e pela tradição tipográfica.

⁵⁹ DSM significa «Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais» e é um manual de referência publicado pela Associação Americana de Psiquiatria (APA) que descreve os transtornos mentais, especificando os sintomas e critérios necessários para um diagnóstico oficial.

⁶⁰ Argila líquida, ou suspensão de argila com pigmentos, utilizada para colorir, decorar e cobrir a superfície de peças de cerâmica ainda cruas.

⁶¹ Técnica artística de impressão que resulta numa única imagem, pois a tinta ou pigmento é aplicado a uma superfície não porosa e transferido para um papel ou tecido através do contato direto.



Figura 53: Fragmento de pele animal preservada⁶². 2024.
Fonte: Acervo da autora.

⁶²Semelhante aos espécimes utilizados em anatomia e patologia para estudo das características estruturais do tegumento: rugosidades, espessuras, marcas e dobras que testemunham a história material do corpo. Referência anatômica: MOORE, K. L.; DALLEY, A. F.; AGUR, A. M. R. *Anatomia Orientada para a Clínica*. 7. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2014.



Figura 54: *Peça anatômica I*. 2025. Cerâmica com fototransferência antes da primeira queima. 25 cm x 20 cm x 0,5 cm de profundidade. Fonte: Acervo da autora.



Figura 55: *Peça anatômica I*. 2025. Cerâmica com fototransferência/após a terceira queima. L:25 cm x H: 20 cm x P: 0,5 cm. Fonte: Acervo da autora.

Ao observar a peça anatômica modelada, gravada com engobes e óxidos, impressa, em certa medida, também, pelo aparelhamento psicofarmacoterapêutico, entendo que a vida não cabe num esquema de causas alinhadas, como se corpo e “psiquismo” fossem engrenagens previsíveis (Merleau-Ponty, 1945/2011, p.230).

Assim sendo, para quem vive a dismorfia corporal, essa lembrança é um respiro: o corpo não é somatório de defeitos, diagnósticos ou explicações. O corpo é acontecimento. Nas bordas da Peça Anatômica 1 (figura 55) sugerem a tarefa de tentar explicar o corpo pelos retalhos feitos e impressos sobre a placa de argila. Essa noção não vive só na ciência: atravessa a cultura e acaba influenciando como cada um percebe o próprio corpo (Merleau-Ponty, 1945/2011, p. 314).



Figura 56: *Peça anatômica 2*. Cerâmica com estêncil, monotipia e fototransferência. 2025L: 25 cm x C: 20 cm x P: 0,5 cm.
Fonte: Acervo da autora.

*a peça não se organiza
não cabe
no alinhamento das causas*

*o corpo
não responde
como engrenagem*

—

*modelada
gravada
atravessada*

*até pelo que tenta regulá-la
uma farmacologia que toca
mas não alcança*

*para quem vive a dismorfia
isso abre um respiro:*

*o corpo não é soma
não é erro
não é diagnóstico*

*o corpo
acontece*

*nas bordas
a argila falha*

*retalhos
marcas
tentativas de explicar
o que não se deixa fixar*

*porque explicar o corpo
também é cortá-lo*

*e esses cortes atravessam tudo
o saber
o olhar
a cultura*

*até ensinar o corpo
a se ver como falta*

mas a pele sente

*antes da palavra
antes da forma*

guarda o que escapa

*trabalhei outras peles
imagens que falham
que não se fixam
como o corpo
sempre
quase*

Trabalhei, portanto, algumas outras peles, sobre as quais gravei usando a monotipia, o estêncil (Figura 56) e a fototransferência. Analisei as imagens antes de usá-las. Categorizei e reorganizei as caixas e rótulos de maneira a mostrar uma sequência de tratamentos, onde está a representação do protocolo de tentativa-erro-acerto, usado pela psiquiatria tradicional (Figura 57).



Figura 57: *Peça anatômica 3*. 2025. Cerâmica gravada. Dimensões: L: 30 cm x H: 20 cm x P: 0,8 cm.
Fonte: Acervo da autora.



Figura 58: *Peça anatômica 3*. Cerâmica gravada; vista lateral. 2025. L: 30 cm x H: 20 cm x P:0,8.
Fonte: Acervo da autora.

Na peça anatômica *Manual de Circulação*, o corpo forma a experiência, ou seja, as impressões do mundo se fazem ouvidas. Encontrei esta imagem em um Design de informação num corredor de outro hospital, onde estive como visitante. A imagem-sintoma da mão gravada na cerâmica parece dizer: Pare! Ouça-me! Onde você pensa que vai? Para emular essa sensação de interrogatório que senti na deriva dos corredores assépticos, decidi que a peça levaria consigo estampado um rótulo. Percebi que havia um entrelaçamento, um ruído que unia pessoas à carga limpa. No fenômeno a carga era eu, era o outro, nós éramos todos. Éramos um só.



Figura 59: *Manual de Circulação*. 2025. Cerâmica gravada: Monotipia, carimbo e Foto transferência. L: 26cm x H: 14cm x P: 4cm. Fonte: Acervo da autora.

Assim, nesta peça anatômica, recortei a argila e transferei sobre ela a imagem impressa a laser de meu braço. Pensei o rótulo como sinalização e alerta. A transferência da imagem não foi feita sobre a argila lisa, como manda a técnica, e sim sobre a superfície planificada por meus dedos. Deixei que as tintas sujassem e se misturassem. A sujeira proposital, no revelado distorcido, trouxe para mim novamente a sensação de descarte e inadequação. A inadequação é diretamente ligada a Dismorfia Corporal.



Figura 60: *Manual de Circulação*. 2025 cerâmica gravada, Monotipia, carimbo e Foto transferência; vista letral. L: 26cm x H: 14cm x P: 4cm. Fonte: Acervo da autora.

Para o registro da imagem (Figura 61) pedi autorização ao meu filho para usar a fotografia de sua mão segurando uma Bula de Afetus⁶³ e nela encontrei os mesmos elementos visuais que os da figura anterior. A cor de sangue seco foi resultado de uma segunda queima da peça em alta temperatura. O azul, feito a partir do óxido de cobalto, é a repetição da figuração da cianose. Na exposição da realidade do outro, recorro novamente a Merleau-Ponty como chave norteadora para representar o corpo vivido; o corpo dismórfico como experiência sensível, instável, não transparente.



Figura 61: *Em Recusa*. 2025. Cerâmica Gravada, Monotipia e Foto transferência. 28x 15 x 3 cm.
Fonte: Acervo da autora.

⁶³ Afetus® é o nome comercial de um medicamento cujo princípio ativo é o cloridrato de sertralina, um antidepressivo usado para tratar transtornos como depressão, transtorno obsessivo-compulsivo (TOC), transtorno do pânico, transtorno de estresse pós-traumático (TEPT), fobia social e síndrome da tensão pré-menstrual (TPM)

*uma pele
quase fria*

*azulada
como aquilo que desacelera
por dentro*

*há um comprimido
inscrito*

*não inteiro
não limpo*

*transferido
como memória falha*

sertrina

*nome que promete
regular o indizível*

dizem que o afeto retorna

em pequenas doses

*como se fosse possível
dosar a alegria
em miligramas*

*mas o que volta
não é exatamente alegria*

é um quase

*um levantar mínimo
do corpo sobre si*

*um descolar
da repetição*

*talvez por isso
interrompa a bulimia*

*não por curar
mas por deslocar*

*o gesto automático
da falta*

abre um intervalo

*e no intervalo
algo sente*

*na peça
a imagem falha*

*borrada
arrastada
como se o toque tivesse hesitado*

*o azul não cobre
ele infiltra*

*mancha
respira nas bordas*

*há um centro instável
onde o comprimido insiste*

*mas nada ali
se fixa*

*nem a forma
nem o afeto*

será pilula de alegria?

*ou apenas
um pequeno retorno
da possibilidade de sentir*

não devolve a vida inteira

mas talvez

um fragmento

*suficiente
para que o corpo
não precise desaparecer*

(Figura 62 e 63).



Figura 62: *Em Recusa*. 2025. Vista lateral da peça. Cerâmica Gravada, Monotipia e Foto transferência. 28x 15 x 3 cm. Fonte: Acervo da autora.



Figura 63: *Shhh*. 2025. Cerâmica Gravada com foto transferência. L: 22cm x 1H: 3cm x P:3,5cm.
Fonte: Acervo da autora.

*um dedo
pede silêncio*

shhh

*o que não é autorizado
quase aparece*

*borrado
contido
na pele*

*dar a ver
é sempre*

quase silêncio

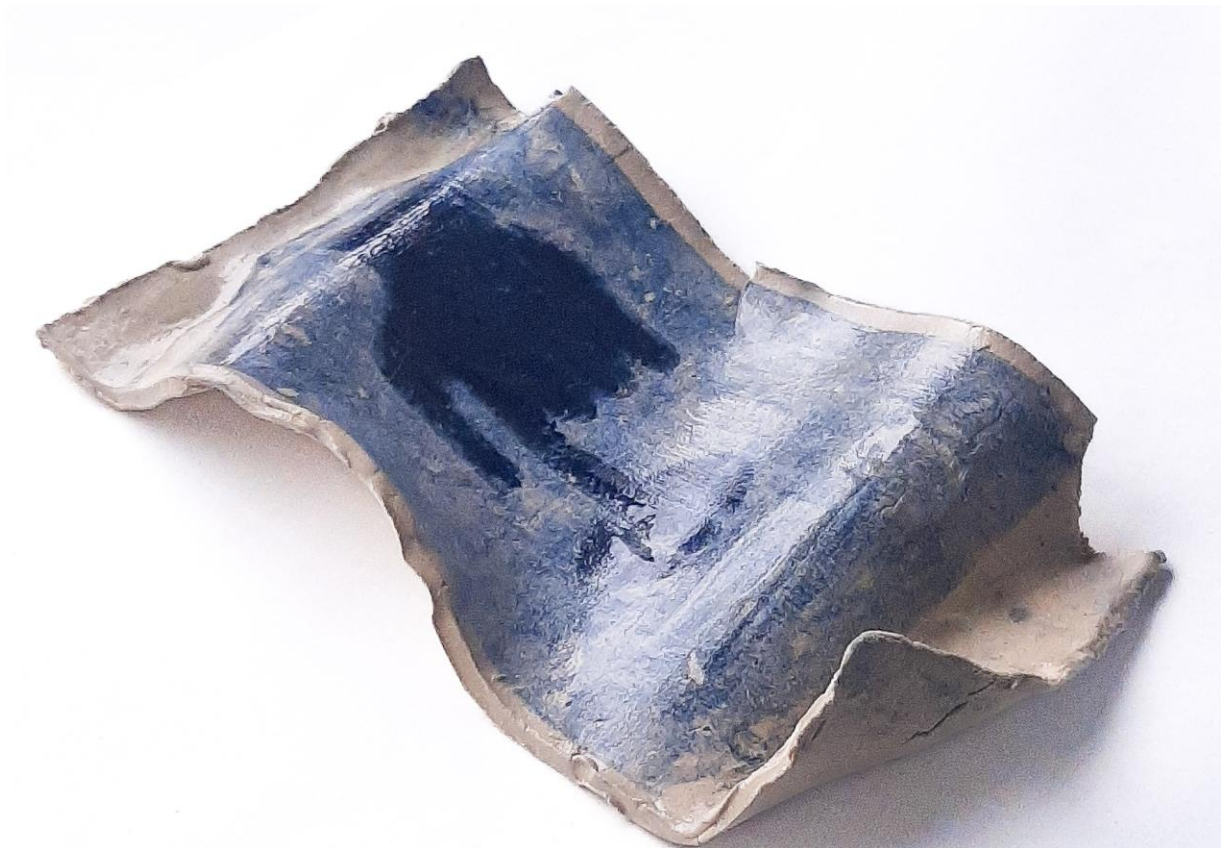


Figura 64: *Shhh*. 2025. Cerâmica Gravada, foto transferência, vista lateral do relevo. L: 22cm x H: 13cm x P: 3,5cm. Fonte: Acervo da autora

Merleau-Ponty (1945/2011) me faz lembrar que a existência não cabe numa lista de “fatos psíquicos” (p. 230), nem pode ser explicada como um emaranhado de causas que tentam determinar meu corpo ou meu “psiquismo”. (Merleau-Ponty,1945/2011, p.3)

Eu reconheço isso na pele: sobretudo quando a dismorfia tenta me convencer de que sou uma soma de falhas. Em certa medida a fenomenologia me devolve o fôlego. Lembro que meu corpo não é máquina nem equação, mas modo vivo de aparecer no mundo, sempre mais vasto do que qualquer explicação que tentem me impor. A pesquisa em cerâmica aqui apresentada não se encerra em si mesma, mas constitui ponto de partida para desdobramentos futuros. Ao produzir gravuras que expressam experiências de TDC e os rótulos impostos a transtornos mentais, busco compreender como o corpo é capturado por regimes de normalização e controle. Essas imagens não se apresentam como meras representações, mas como fragmentos vivos de uma subjetividade ferida que, ao se mostrar, desafiam os discursos que tentaram silenciá-la. A cerâmica, mais uma vez, abre espaço para falar da forma, tornando-se linguagem de resistência e de criação.



Figura 65: *VAZIO*. 2025. cerâmica gravada, Monotipia e Foto transferência. L: 24,5cm x H: 12,5cm x P: 3,5cm.
Fonte: Acervo da autora.



Figura 66: *VAZIO*. 2025. Vista lateral, Cerâmica Gravada, Monotípia e Foto transferência. L: 24,5cm x H: 12,5cm x P: 3,5cm. Fonte: Acervo da autora.

Pretendo dar continuidade a essas investigações no ateliê de cerâmica não somente até a conclusão do mestrado. Percebo, de forma pretenciosa, a intersecção do espaço acadêmico com meu movimento no território ativista e no fazer artístico que se encontra às margens de todo sistema de arte. O sistema de arte local ainda se parece confuso e inconsistente. Sigo, então, neste lugar de experimentação, pensamento e criação. Além do percurso acadêmico, acredito que tais práticas se prolonguem ao longo de toda a minha vida laboral no campo das artes, reafirmando a cerâmica gravada como linguagem em constante abertura, capaz de acompanhar e sustentar meus novos modos de ver, sentir e produzir.

Considerações Finais

Dia 17 de fevereiro de 2026

Terça-feira de Carnaval.

Enfim, o fim.

Há um tempo que retorna quando escrevo o fim. Um tempo onde tudo começou, quando a Dismorfia ainda era apenas pressentimento, possibilidade poética, algo sem nome que já habitava o corpo e o traço. A realidade foi se oferecendo, pouco a pouco, até tornar-se trabalho. Gravura, imagem, insistência. Um modo de existir dentro das Artes Visuais. Perdi algo lá atrás. Não sei exatamente quando. Antes do nome, antes da compreensão, havia apenas o desejo e o vazio do traço que não respondia. Então desenhei pássaros. Não bastaram, mas permaneceram como sinais de transformação, “tatugravados” em afeto, marcados pelo amor de uma amizade.

Foi ali que a série *Dismorfia* começou a respirar. Cresceu, expandiu-se, tomou corpo. Passei a desejar estar na Academia pela possibilidade de alguma chancela. Porém, esta se me mostrou como um espaço de interlocução, onde pude investigar e pensar a pesquisa em profundidade, incessantemente instigada por meu entorno. Minha intenção era provocar. Mas fui eu a provocada. Surgiu a pergunta: como pensar uma figuração que busque a realidade mais crua e vulnerável, correndo o risco de perder-se entre arte e patologia?

Mudei de lugar. Pensei diferente. Criei, investiguei, caminhei por trilhas antes invisíveis. As respostas, então, começaram a surgir em cada linha traçada, placa burilada, argila amassada. A pesquisa tomou corpo. Tornou-se um corpo vivo, para o mundo e ao olhar o rosto do Outro, compreendi que as respostas estavam na imagem que lá no início já enunciava a Dismorifa Corporal: através do auto-retratos.

Maurice Merleau-Ponty, Emmanuel Lévinas, o corpo vivido, lançado ao mundo, que ao encontrar o rosto do outro aprende a transmutá-lo, eticamente, em imagem própria. Logo veio uma inspiração mais funda para o processo criativo: pensar a Corpografia, o relevo dos sentidos, a topografia

do sentir. Novamente, retratos de mim mesma. A pesquisa em arte, sustentada por Rene Passeron, Sandra Rey, Helena Kanaan e por Renato Torres; este último meu co-orientador. Com sua agudeza no olhar, a generosidade constante e uma exigência singular diante de seus discípulos, abriu caminhos para que o pensamento pudesse acompanhar o gesto.

E foi também pela escuta e pelas provocações do meu orientador, José Eliezer Mikosz, que fui instigada a pensar a pesquisa como um espaço de transcendência. Percebi, então, um território onde a imagem ultrapassa o visível e toca aquilo que ainda não sabemos nomear. Assim, os sintomas me apareceram. O óbvio, ou seja, aquilo que já habitava o espaço, transmutou-se, como num gesto súbito, em imagem. E então Jacques Rancière chegou, trazendo notícias sobre o destino das imagens, sobre aquilo que nelas pode ser visto, dito e sentido. Na partilha do sensível, compreendo que a imagem não apenas mostra: ela distribui presenças, silêncios e possibilidades de fala.

A palavra surgiu em siglas, códigos que nomeiam e circunscrevem o corpo em classificações clínicas. Ao regressar à pergunta que sustenta este percurso, é a imagem que rompe a superfície. Em relevo na gravura seca, ela se apresenta como uma força que tensiona margens e desborda classificações. Abre, assim, uma zona de reverberações que já não se contém na linguagem da patologia. Foi nesse desvio, precisamente, que os sintomas deixaram de ser apenas experiência interna e tornaram-se matéria. O que era submerso encontrou um novo volume na cerâmica e na calcogravura. A superfície é marcada. É corpo que guarda vestígios e sulcos que permanecem.

Na argila, o sintoma emerge como pressão e aparição; o gesto configura uma memória tátil, uma topografia do experienciado. Na calcogravura, a incisão transforma o excesso em rastro, fazendo da matriz (papelão-couro) um chão onde o olhar se grava e se refaz. A imagem, então, não surge como representação, mas como acontecimento: relevo delicadamente persistente. Abre-se, então, um espaço onde ver, tocar e pensar tornam-se inseparáveis. As imagens foram transferidas: bulas intermináveis, caixas de remédios com nomes de fantasia. uma sedução silenciosa da engrenagem que sustenta a clínica. Disso, fiz figura e pele: argila demarcada, queimada uma, duas, três vezes, até ganhar corpo. Tornam-se peças, não apenas úteis para comunicar algo, mas, também sensíveis, superfícies de reconhecimento onde o outro pode tocar aquilo que sou, e talvez reconhecer, nesse gesto, algo de si também.

É assim que trago mais outra resposta à pergunta central: ao deslocar essa semiologia para o campo da arte, transfiguro o que me nomeava em imagem que se impoe. Não mais como diagnóstico, senão que, como experiência partilhável. A dissertação é uma filha ingrata. Ingrata porque, justamente quando aprendi como criá-la, ela se despede e me deixa, silenciosamente, transformada. Quando finalmente compreendi como pesquisá-la, escutá-la, escrevê-la, o mestrado anunciou o fim. A pesquisa permanece aberta, como fenda e horizonte, desdobrando-se em gesto e pensamento. Desejo dar seguimento à investigação como quem ainda escuta o que está por vir. Sigo, assim, não para concluir. Persisto para sustentar o aberto, acolhendo o que se forma no intervalo, no silêncio e naquilo que, pouco a pouco, pede espaço para continuar.

Referências Bibliográficas:

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5-TR**. 5. ed. rev. Porto Alegre: Artmed, 2023.

AUMONT, Jacques. **Formas do tempo, ou as intermitências do olho**. In: O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1989], p.86.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do Estilo Tipográfico**. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DÍAZ, F. J. De la Torre (2011). **Bioética teológica**. Madrid: BAC

FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HIRST, DAMIEN. Pharmacy. 1922. Tate© Damien Hirst and Science Ltd. Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-pharmacy-t07187/explore-damien-hirsts-pharmacy>

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

GOMES, C. **Lévinas e o outro: a ética da alteridade como fundamento da justiça**. 91 p. Dissertação (Mestrado) - Curso de Direito, Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2008.

KANAAN, Helena. **Impressões, Acúmulos e Rasgos: procedimentos litográficos e seus desvios** / por Helena Kanaan. – 2011. 230 f. Orientadora: Profa Dra Sandra Rey Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011.

KOTTOW, M. **Vulnerabilidad y protección**. In: Tealdi JC, director. Diccionario latinoamericano de bioética. Bogotá: Unesco; 2008. p. 340-2.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito: ensaio sobre a exterioridade**. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.

MENDIETA, ANA. **Untitled**, ca. 1983–85, courtesy Galleria Raffaella Cortese, Mailand; Galerie Lelong & Co., New York. Disponível em: <https://bb10.berlinbiennale.de/artists/A/ana-mendieta>. Acessado em 23 mar 2026.

MENDIETA, ANA. **Untitled (Glass on Body Imprints)**1972 Six chromogenic color prints. Each 19 5/16 × 12 13/16" (49 × 32.5 cm). Gift of Gwen and Peter Norton

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NUSSBAUM, Martha C. **Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

OLIVEIRA, Ednilson Turozi. **EMMANUEL LÉVINAS E A HERANÇA FENOMENOLÓGICA: POSSÍVEL PRODUÇÃO DE UMA TEORIA DO CONHECIMENTO?** É revista *Ética e filosofia política*; Número XX – Volume I – junho de 2017 - www.ufjf.br/eticaefilosofia - Acesso: 10/10/2025.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

PAZ, Octavio. **Libertad bajo palabra: obra poética (1935-1957)**. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

PACHECO E SILVA, Carmita Helena Najjar Abdo. **Transtornos alimentares: anorexia e bulimia**. São Paulo: Atheneu, 2002

PACHECO, NAZARETH. **Momentos**. 2017. Fonte:
https://saudeemmovimento.com.br/sites4/nazarethpacheco/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_menu_obras=1&cod_Serie=17&cod_Artista=1

PACHECO, NAZARETH. **Objetos Aprisionados**. 1993 Fonte:
https://saudeemmovimento.com.br/sites4/nazarethpacheco/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_menu_obras=1&cod_Serie=3&cod_Artista=1

PACHECO, NAZARETH. **Objetos Sedutores**. 1998 – 2013. Fonte:
https://saudeemmovimento.com.br/sites4/nazarethpacheco/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_menu_obras=1&cod_Serie=7&cod_Artista=1

PASSERON, René. **Da estética à poiética**. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 8, n. 15, p. 103–116, nov. 1997. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27744>. Acesso em: 18 nov. 2024.

PASSERON, René. **A poiética como ciência da arte**. Paris: Éditions Klincksieck, 1996.

PESSOA, f. **O Eu Profundo e os Outros Eus**. Seleção Poética, Rio de Janeiro, Manancial cia. José Aguilar, 1974.

HIRST, Damien. **Pharmacy**. Londres: Tate Publishing, 1997.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

STALLABRASS, Julian. **High Art Lite: British Art in the 1990s**. Londres: Verso, 2006.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. trad. Mônica Costa Netto, São Paulo: Ed. 34, 2005

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais**. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

UNESCO. **Universal Declaration on Bioethics and Human Rights**. Paris: UNESCO, 2005.

Agradecimentos Especiais

Ao meu orientador Professor Doutor José Eliezer Mikosz e meu co-orientador Professor Doutor Renato Torres que foram incansáveis, presentes, coerentes, artistas fantásticos:

O gesto me toca,
em palavra e vigília,
existir é partilha.

À minha banca de qualificação e defesa, Professoras Doutoras Bernadette Panek e Sandra Correia Fávero, meu agradecimento especial por aceitarem analisar, pelo interesse e pelo cuidado dedicados à construção desta dissertação. Foi um privilégio partilhar estas ideias com leitoras atentas e rigorosas, abertas ao inusitado que o tema convocava, sempre indicando novos caminhos e referências.

À mestra imensa - artista fabulosa, impulsionadora sensível, graciosa e genial - Professora Doutora Carina Weidle, que me ensinou a trilhar caminhos, a moldar e gravar a matéria do mundo. E, sobretudo, a transformar meus horizontes externos e internos.

Às Professoras Doutoras Amabilis de Jesus, Deborah Bruel e Keila Kern, agradeço por me instigarem com tanto cuidado e generosidade - por abrirem caminhos, oferecerem leituras e sustentarem um espaço onde couberam risos, lágrimas e tudo aquilo que a arte, em nós, toca.

À Professora Doutora Rosane Kaminski, Professor Doutor Artur Freitas e ao Professor Doutor Paulo Reis, agradeço por sempre acreditarem no que se me mostrava impossível: escrever.

Ao meu Norte, minha prima-mãe-irmã Maria Lucia de Julio, de amores e de colibris orientando o percurso. Meu especial agradecimento por segurar minha mão incondicionalmente.

Ao meu filho Augusto, minha nora Ingrid e meu netinho Bento, que são as luzes dos meus olhos: brasa leve, iluminou meus caminhos, quando a noite pesava.

À minha amiga-irmã Carla Ruschmann que desde a “Belas” sonha, viaja, rí solto, me acolhe e caminha comigo. Com você, o percurso se abre em leveza e coragem, e a vida ganha fôlego, riso e abrigo.

À adorada amiga de vida e luta Mara Eliza Cunha que há anos me acompanha em meus devaneios despertos e na troca poética. Agradeço por ter me apresentado Borges, a generosidade, a esperança e me ajudar a entender sobre o tempo da espera. Amo-te!

À maravilhosa Cynthia Bandeira, amizade que ampara, transforma e permanece. Pela doçura que acolhe, pela força que acende e sustenta meu olhar - para a arte, para a vida, para o que ainda insiste em florescer. Minha gratidão profunda, por tanto cuidado, por tanto afeto.

Às minhas Mestras-mentoras Greicy Kerol Patrizzi e Isadora Mattioli:

Vocês não apenas dizem - fazem durar.

Se escrevo, é porque acreditaram e me impulsionaram quando tudo ainda era esboço. Me ensinaram, com cuidado e amizade, a pensar e a sustentar o que em mim nascia. Vocês são minhas heroínas!

À Ana Beatriz Avelino,
revisora deste trabalho, grande orientadora da escrita e das construções acadêmicas: em você, o frescor da juventude se entrelaça à sabedoria. Obrigada pela escuta precisa, pela paciência e pela doçura, pelo vigor e pelo entusiasmo - por conduzir com tanto cuidado

Às minhas irmãs de Cajazeiras Edenise Bittencourt, Rita Vaz e Vania Andrade: amigas-artistas-pesquisadoras: no entre de nossos gestos, o passo deixa de ser medida e passa a operar como acontecimento.

Não caminhamos - produzimos campo, onde a criação é força compartilhada. Insistimos em ser faíscas que não fixam, ventania que não se contém, vidas que brilham não por forma, mas por relação. Amor, aqui, é aquilo que persiste como prática.

À Maria Natalia Luccena,
que reluz entre promessa e realização, artista imensa. Obrigada por caminhar comigo com tanta beleza, força e perspicácia, e por conduzir com sensibilidade a direção de arte do livro de artista. Seu gesto ilumina a caminhada.

À Iara Maica Marins, minha companheira-filhota, amiga amada de longa travessia. Inspiração sem fim, força viva na produção e no pensamento compartilhado. Sua presença dá chão e lança luz sobre muitos dos caminhos que percorro.

Ao mestre amigo - Gustavo Diaz:
o gesto vira caminho,
o saber,
afeto.

Ao amigo Werner Krueger, onde a leveza encontra a intensidade e se faz gesto. Nobre na ética, no coração, no modo de ensinar. sua presença não apenas acompanha, ela torna ainda mais especial a jornada nas artes.

Aos queridos amigos Willian Bedim, Adriano Fiorucci e Luiz Lavalle, que, desde o início do mestrado, foram meus referenciais artísticos, presença companheira, atenta e cuidadosa e sempre divertida. Meu caminho ganhou muito mais sentido porque o percorremos juntos.

À todas as minhas alunas e alunos, sem exceção e desde o início da minha docência.

À Rosana Moro, minha amiga do coração,
nos momentos mais sensíveis, você sempre esteve ao lado,
adoçando a vida com mãos de fada
e desenhando novos rumos para a pesquisa em arte.

À Aline Moraes,
filha no afeto, mestra no fazer,
na litografia, sua presença imprime em mim aquilo que permanece.
teu sopro é chama mansa que sustenta o fazer; meu agradecimento, inteiro.

Ao adorado Felipe Zem, que sempre disse sim ao risco e ao processo, partilhando com generosidade a história, a teoria, a crítica - e o fazer - na arte. Entre conversas e gestos, ensinou que pensar e produzir não se separam, e que o rigor pode caminhar com o humor, sem perder a leveza de uma presença que sustenta e abre.

Às pensadoras, pesquisadoras, artistas — amores do meu coração — Julia Spindola, Luisa Lopes e Rafaela Giroto:
obrigada por estarem sempre por perto, sustentando, partilhando e ensinando, em tudo.

À Mestre e generosa amiga Simone Landal, alma da gravura, por inscrever em mim a arte e seus tempos, e pelo afeto que sustentou minha trajetória.

À minha amiga, irmã, companheiríssima e, em muitas horas, Leticia Penno de Souza: obrigada por acreditar que isso tudo se tornaria real.

À Juliana Kudlinski e Marines Piekas, raízes, rizomas, diretrizes, amigas de uma vida: Bardzo dziękuję za wszystko. Kocham cię i kocham was.

Ao Sander Riquetti,
companheiro em todos os sentidos,
pela inspiração que chega
e pela força de seguir,
que me acompanha.
Obrigada, amigo.

À Claudia Morpurgo,
pela cumplicidade que sustenta, pela paciência que acolhe,
pela companhia que não falha ao longo dos anos. você é luz que permanece.

Às mestras Gleyce Cruz e Gisela Pinheiro,
amigas que confiaram na poesia,
no gesto do fazer artístico
e no apoio fraterno, generoso e constante.

Às amigas e adoradas artistas Luiza Nascimento e Regina Lecheta,
que são, para mim, como cores que acontecem antes da forma,
presenças em estado de luz,
um silêncio cálido,
onde a pintura aprende a respirar.

Ao mestre Matias Peruyera, grande Matias: impulsionador e matriz criativa de ideias fantásticas, de viagens no tempo, de conceitos absolutamente gráficos que se desdobram no pictórico. Obrigada por me ajudar a enxergar o que sempre esteve diante de mim.

Ao querido amigo de longa data, grande artista Cleverson Oliveira:
quase vento -
em você, a força é intensa
e atravessa o que parecia limite.
Obrigada pelo apoio constante, pela presença firme e, ainda assim, leve, que nunca nos deixa cair.

Agradeço ao Coletivo de Gravura Zæbra: em especial aqui a Erika Inuma, Larissa Leonardi, Maralia Alves, Maitê Barth, Igor Oliver e Adriano Cangombe pelo incentivo que sustenta,
pelo companheirismo que aquece,
pelo trabalho duro que nos move,
pela amizade que não falha
e pela alegria que faz da gravura um território vivo.

Aos mestres da Gravura: Andreia Las, José Roberto da Silva, Rosi Morokawa, Lilian Reif e Vinicius Buzzatto,

que me ensinaram a técnica, a poética e a graça do fazer coletivo, transformando o ateliê em nossa segunda casa.

Ao meu querido amigo Adriano Koehler, que, desde o primeiro gesto em direção ao mestrado, caminhou comigo com cuidado e presença, oferecendo a esta escrita uma revisão necessária e generosa, realizada com olhos de artista, escuta atenta e rara delicadeza.

À Ana Gonzalez (in memorian)
meu eixo: amiga e mestra, alento e rigor,
crítica precisa, ternura em tensão
e a força permanente da arte gráfica.

Ao Cezar Ciqueira (in memorian)
menino querido e grande artista, que me fez pensar, me instigou e seguirá sendo inspiração.

Às minhas irmãs, Isabela e Gabriela, chão firme onde sigo.
À Silmara Carvalho e o João Victor, amores que permanecem.
Ao Pedro, por me lembrar, sem palavras, que viver é também um gesto.

À Professora Doutora Valquíria Elita Renk, ao Professor Doutor Anor Sganzerla, ao Professor Doutor Mario Antonio Sanches e ao Professor Doutor Thiago Rocha da Cunha, a gratidão que não cabe no tempo, por me ensinarem a pensar a ética – e a bioética - como encontro: com o corpo vulnerável, com o outro, com o comum que nos constitui.

À Patrícia Stuart, agradeço pelo cuidado que perpassa os gestos aparentemente pequenos, mas que sustentam silenciosamente os dias mais difíceis. Pela paciência delicada diante das urgências, pelas respostas oferecidas quando o cansaço já comprometia as palavras, e pela presença humana que transforma a burocracia em acolhimento.

Estendo também minha gratidão a todos os colaboradores do PPGAV e aos funcionários da EMBAP, que, através do trabalho cotidiano, mantêm vivo o espaço onde esta pesquisa pôde existir. Entre corredores, documentos, salas e encontros, há um olhar coletivo que mantém não apenas a instituição, mas também aqueles que por ela passam em seus processos de formação, criação e permanência.



**C O R P O E M
DESCONFORMIDADE**

Figurações e
experiências da
Dismorfia Corporal

Stely Marchesini

CORPO EM DESCONFORMIDADE
Figurações e experiências da Dismorfia Corporal

Concepção e texto

Stely Marchesini

Colaboradores do processo

José Eliézer Mikosz

Natalia Lucena

Renato Torres

Vania Maria Andrade

Diagramação e direção de arte

Natalia Lucena

Fotografia

Claudia Almeida

Gilberto Gil Jesse

Poldo Aks

Stely Marchesini

Revisão de texto

Matias Sebastião Peruyera

Curitiba, março de 2026.

Tomo o corpo como território desta travessia. Um corpo vulnerável, por vezes silencioso, por vezes invisibilizado. Um corpo que carrega consigo uma lacuna nomeada pela clínica como transtorno mental, mas que na experiência cotidiana se manifesta como algo mais difuso: um desencontro com a própria imagem.

A Dismorfia Corporal não é apenas uma palavra que organiza diagnósticos. Ela também pertence ao campo clínico, mas, antes disso, é vivida na intimidade da percepção. Surge como uma pequena fissura no olhar; um lugar onde o corpo que se sente e o corpo que se vê deixam de coincidir.

Este livro nasce desse intervalo.

As imagens que o compõem foram produzidas ao longo de anos de pesquisa e atravessam diferentes matérias: a pedra da litografia, o metal da gravura, o barro da cerâmica. Cada superfície impôs seu próprio tempo, sua resistência, sua maneira de receber o gesto. Em todas elas, o traço não surge como resposta pronta, e sim como tentativa de escuta.

Aqui, o corpo não se apresenta como forma estável. Ele aparece em processo: às vezes afinando, às vezes insistindo em permanecer, às vezes à beira de desaparecer.

Muitas dessas imagens nasceram do encontro com meu próprio corpo. Outras surgiram da observação cuidadosa de corpos que também carregam suas fragilidades e distorções silenciosas. Não se trata de explicar a Dismorfia Corporal, nem de representá-la como diagnóstico. O que procuro é outra coisa: uma forma de olhar que permita ao corpo aparecer sem ser capturado.

Entre estética e ética, estas gravuras tentam sustentar esse gesto delicado. Um modo de figurar sem ferir. Um modo de ver sem reduzir.

Encontro um espaço onde aquilo que se rompe na imagem de si possa, ainda assim, respirar.

Que o leitor atravessasse estas páginas como quem caminha devagar por um território sensível. Que as imagens possam ser vistas não apenas como formas, mas como vestígios de uma experiência - marcas de um corpo que busca, ainda, reconhecer-se.

Capa: *Finitude*. 2023. Litografia. Fotografia de Polido Aks. Fonte da autora.



A luz se faz.

Corpo.
Percebo
o que cabe.

Entre formas,

para ser
nós,

preciso
ser
o outro.

Autorretrato em litografia que deu origem à série “Dismorfia”. Maio de 2022.

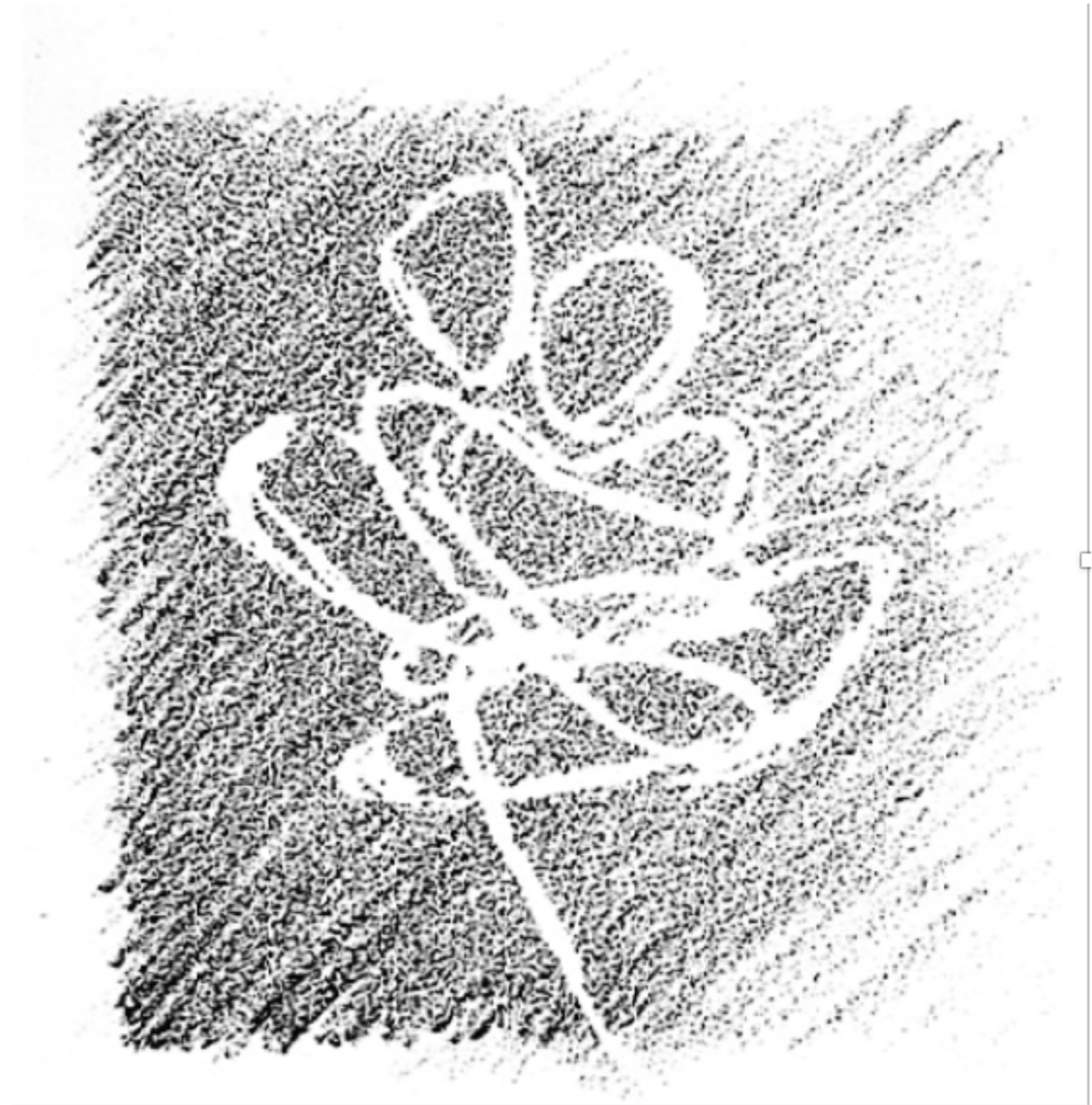
Figura 01: *Entre Meio*. 2023. Litografia. 80 x 35 cm. Fotografia de Gilberto Gil Jesse.
Fonte da autora.

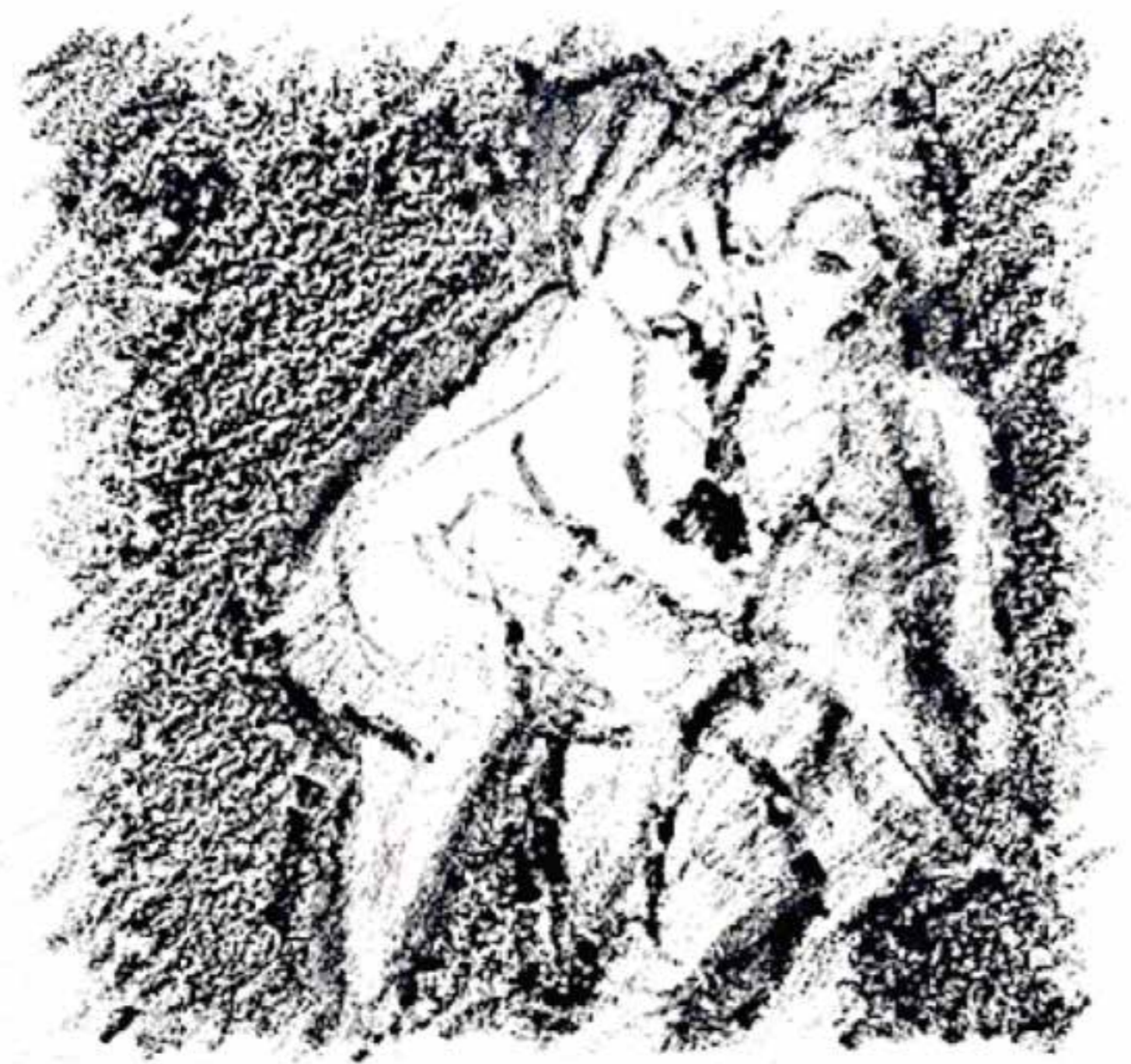
Sobre Luiz e Lucia, distorção e impermanência:

A percepção se converte em vestígio quando algo do mundo me toca a ponto de pedir passagem;
o que vejo, escuto e sinto se deposita em mim como um traço invisível.
E é desse rastro que a imagem nasce.

Litografia feita a partir da observação de imagem feita sobre uma despedida da vida, onde os contornos dos corpos foram se diluindo na real distorção.

Figura 02: Série Sintoma – *Desde Aquí*. 2024. Litografia. 10 x 10 cm.
Fonte da autora.





Acerca do que nunca mais existirá:

Na união de todas as cores
o branco resistiu.

Ali onde o lápis litográfico
deixou sua gordura na pedra,

as formas
voltaram lentamente
à superfície.

Litografia feita a partir da percepção do vazio deixado pelo afeto.

Figura 03: Série Sintoma – *Para Allá*. 2024. Litografia 10 cm x 10 cm.
Fonte da autora.

entre dois
algo sempre escapa.
um chega antes,
abre no outro
um lugar.
No que cala
reconhece:
um dia
também serei
semelhante.

Litografia sobre a percepção do processo de fim da vida.

Figura 04: *Sem título*. 2024. Litografia. 15 x 10 cm. Fonte da autora.





Etimologia (origem da palavra **tenção**). Do latim tentionem.

O corpo surge excessivo -

não inteiro,
apenas fragmento.

Algo que lembra mão,
mas não toca.

Entre preto e branco,
a forma falha
e transborda.

Figura 05: *Tenção*. 2023. Litografia. 80 x 50 cm. Fonte da autora.

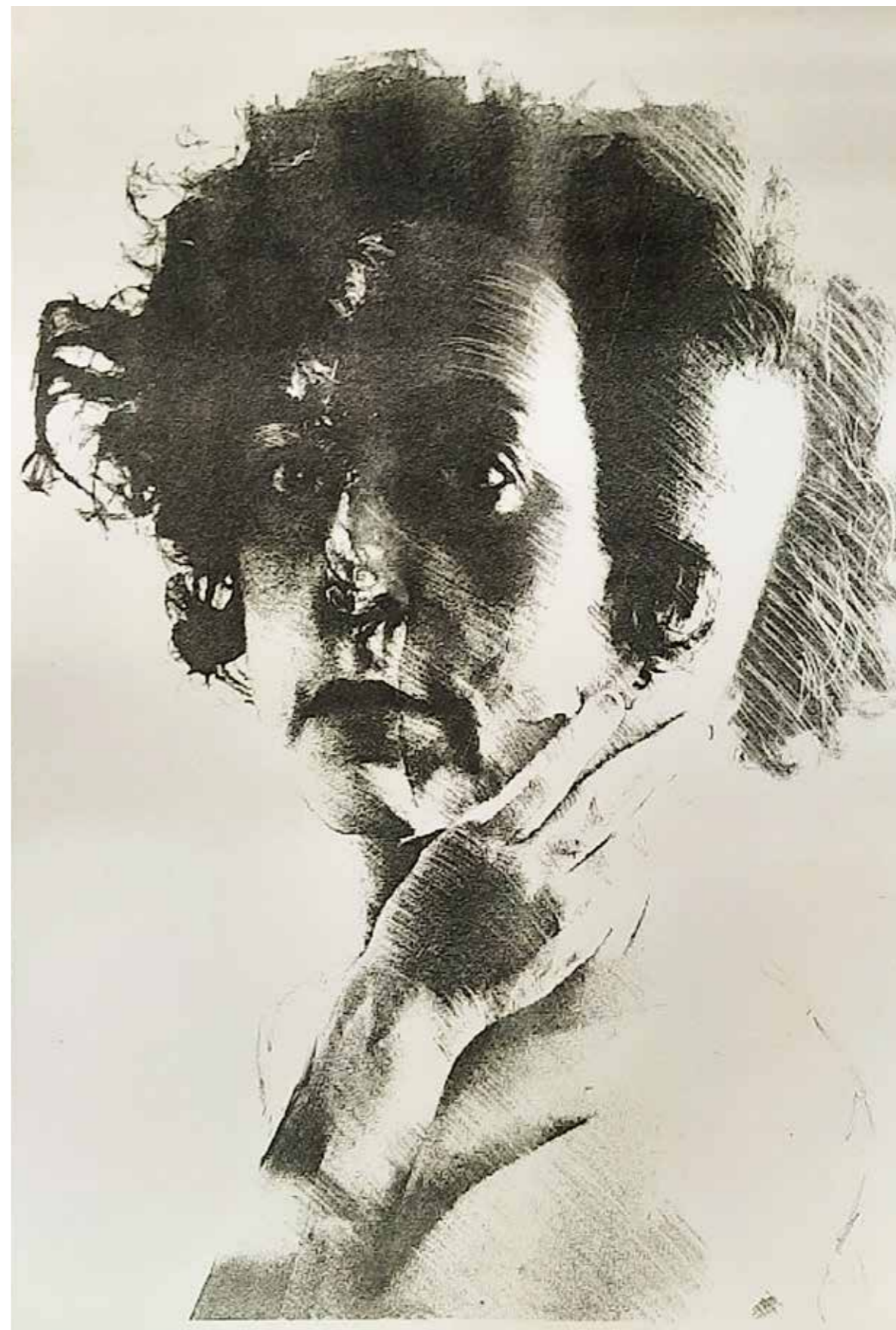
Sentia o tempo
atravessando a fásia do músculo.

saboreava o tempo, sabia da existência.

Sem a imagem

eu não me sentia.

Figura 06: *Por Ora*. 2023. Litografia. 150 x 42 cm. Fotografia de Claudia Almeida.
Fonte da autora.





Era a visão
que me conduzia ao espaço,
como se olhar
fosse uma forma de tocar.

Mesmo quando minhas mãos
tateavam o próprio corpo,
percebiam meu lugar no mundo,
mas a imagem
insistia em deformar.

Figura 07: *Por Ora*, vista lateral. 2023. Litografia. 150 x 42 cm. Fotografia de
Claudia Almeida. Fonte da autora.



Estava ali,
no silêncio do intervalo,
que vivia
o instante que irrupia.

Do fundo do corpo
brotava outra imagem,
nascendo de novo
entre foto, gesto
e gravura.

Figura 08: *Por Ora*. 2023. Litografia. 150 x 42 cm. Fotografia de Claudia Almeida.
Fonte da autora.



há um véu no olhar
que não captura
apenas demora

e nesse intervalo
o corpo falha em si
escapa da forma
e se refaz em afeto

não é cópia
nem certeza

é fratura

uma divisão suave
no que se pode ver

Figura 09: *Mimese*. 2023. Litografia. 64 x 32 cm. Fonte da autora.

aflora

relevo de algo
que insiste
mesmo quando falha

não há contorno
apenas ruído
zonas onde a forma
cede

pele-território
porosa
em erosão

o branco transborda
a sobra resiste

o corpo
é o que sobra
do gesto



Figura 10: *Coporgrafias: Autorretrato 1*. 2026. Gravura em relevo. 42 x 29 cm.
Fonte da autora.



corpo sem abrigo
a imagem excede o senso
e rompe o encontro

na corpografia
um gesto reinscreve o corpo:
perceber é laço

Figura 11: *Interface 1*. 2025. Litografia. 100 x 80 cm. Fonte da autora.

três vezes a mesma imagem
e nenhuma é a mesma

falha sobre falha
o corpo se desloca

borrão, desvio,
um quase —

resto do gesto

entre aparecer
e apagar
algo pulsa

o corpo não fixa
oscila

entre ver
e sentir

e talvez aí
no estranhamento
a imagem toque

um pouco de humano
no que não se sustenta

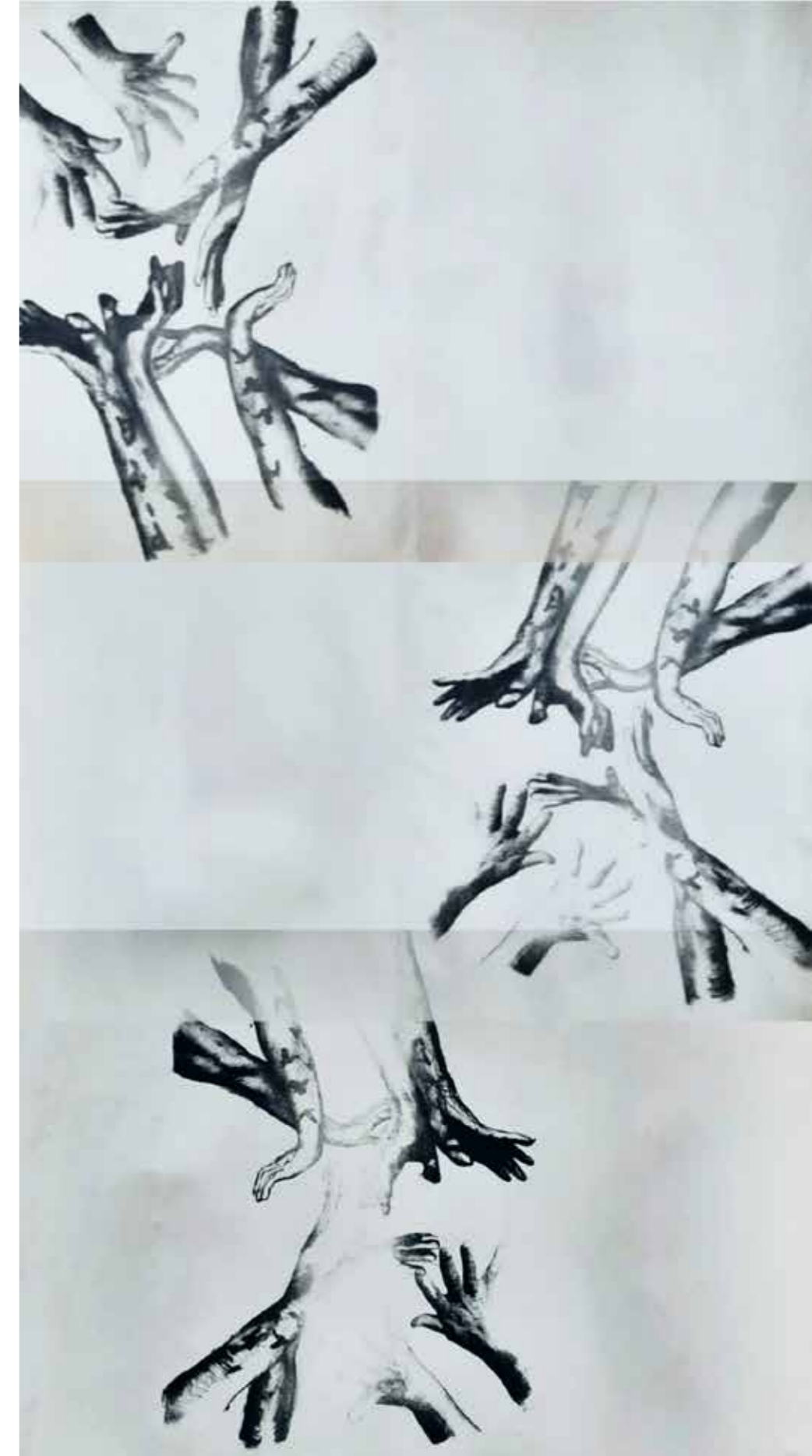


Figura 12: Série Corpografias - *Interfaces*. 2023. Litografia. 210 x 120 cm. Fonte da



o membro que sustenta
entrecruza o vazio —

tenta
equilibrar
o que não se fixa

Figura 13: *Estrato*. 2026. Litografia . 120 x 120 cm. Fonte da autora.

na frente do pensamento
o um ponto que sustenta

decidir
conter
sentir sem extrapolar

quando falha

o gesto se furta. o afeto inunda
e o mundo torna-se informe

Figura 14: CPF “*Córtex Pré-frontal*”. 2025. Cerâmica gravada: monotipia e foto
transferência. 21 x 13 x 0,5 cm Fonte da autora.



Córtex pré-frontal

Regula,
decide
e desobedece



Figura 15: *Córtex pré-frontal*. 2026. Gravura em relevo. 13 x 26,5 cm. Fonte da autora.

Ela lê o que resta.
O que ficou
quando a força cessou.

GABA não aparece:
sustenta.

Como o entalhe,
retira,
para que a forma não ceda.

Sem intervalo, tudo seria pressão.

É o silêncio
que desenha.

Figura 16: *GABA*. 2026. Cerâmica gravada. 28 x 18 x 0,5 cm. Fonte da autora.



GABA: Ácido Gama-Aminobutírico

Os receptores GABA
não aparecem na imagem.
São a matriz.

O fundo que suporta o gesto
sem jamais se mostrar.



Figura 17: *GABA Ácido Gama-aminobutírico*. 2026. Gravura em relevo. 14 x 29 cm.
Fonte da autora.

IRA Insuficiência Respiratória Aguda

Ar não chega -

abre em vazio,

e falta mundo.

Figura 18: *IRA Insuficiência respiratória aguda*. 2026. Gravura em relevo.
15 x 25 cm. Fonte da autora.





Alto contraste:
o rosto emerge por subtração.

A mão interrompe -
entre ver e ocultar,
o corpo se grava em silêncio.

Figura 19: *IRA*. 2026. Cerâmica gravada. 22 x 18 x 0,5 cm. Fonte da autora.

Transtorno Dismórfico Corporal

vazio
o corpo falha,
visivelmente

Figura 20: *TDC Transtorno Dismórfico Corporal*. 2026. Gravura em relevo.
13,5 x 19 cm. Fonte da autora.





O descompasso dói —
fere dentro e fora,
o olhar se esquiva.

busca o silêncio,
hesita em ser corpo:
imagem falsa.

Figura 21: *TDC*. 2026. Cerâmica gravada: foto transferência e carimbo. 21 x 17 x 0,5 cm.
Fonte da autora.

Luz em excesso,
o abismo responde,
corpo em vertigem.

Figura 22: *TAB 1*. 2026. Gravura em relevo. 13 x 24 cm. Fonte da autora.



o humor rompe —
entre polos,
o corpo oscila
e existir vacila.
Entre picos e abismos,
a experiência se parte:
ora excesso de luz,
ora queda sem chão
não é variação,
é fenda.

Figura 23: *TAB*. 2026. Cerâmica gravada: foto transferência e monotipia.
18 x 25 x 0,4 cm. Fonte da autora.



Transtorno Obsessivo Compulsivo

TOC TOC TOC ressoa,
o papel pede o toque,
a luz faz o relevo.

Figura 24: *TOC Transtorno Obsessivo Compulsivo*. 2026. Gravura em relevo.
13 x 28 cm. Fonte da autora.



O TOC não habita apenas o pensamento: está na carne.

Figura 25: *TOC-TOC-TOC*. 2026. Gavrura em relevo. 84 x 39 cm. Fonte da autora.



Inconstante,
um pedaço de pele gravado pela linguagem

há ali o que não se mostra.

rugosidades, irregularidades,
memórias que pedem esquecimento,

o corpo diz
ser um acidente.

Figura 26: *nobre*. 2026. Cerâmica gravada: foto transferência. 26 x 20 x 4 cm.
Fonte da autora.





O cartaz traz
a mão que segura
a bexiga que entre os dedos entrega a caixinha
convidando para a Prosa
com a “bendita” Fluoxetina
que ilumina a retina
para não dar luz à tristeza.

Figura 27: *Brincadeira tem limite*. 2025. Litografia, 80 x 60 cm. Fonte da autora.

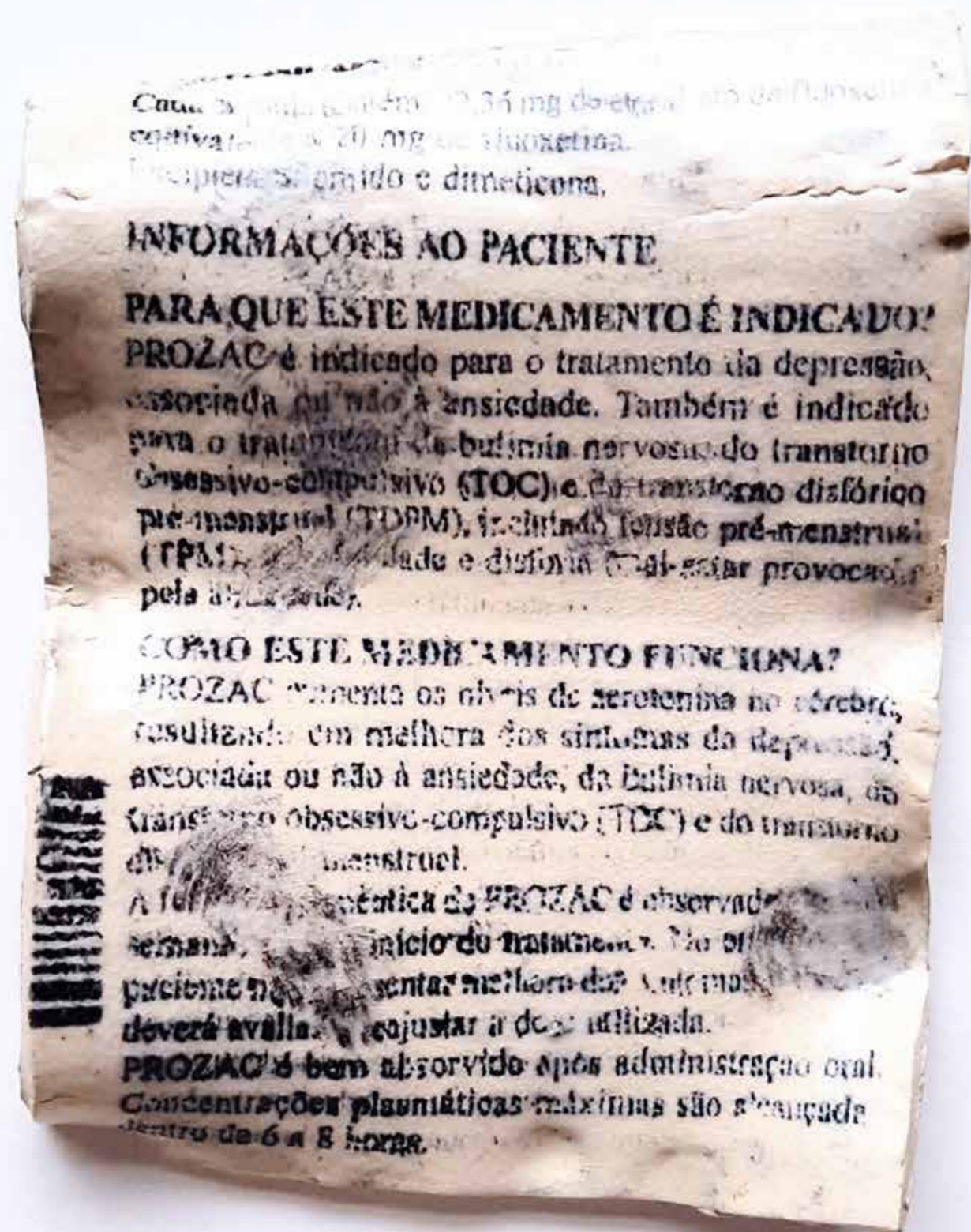
A loucura não cabe
em tabelas de dose,
escorre na arte,
respira na argila,
imprime no gesto.

A bula promete,
mas a argila desmente:
o corpo sabe.

Entre engano e acerto,
molde úmido, somático,
faz da falha matéria.

fisicalidade,
um delírio que pulsa,
imagem que não se corrige,
se ergue em presença.

Figura 28: Verbiagem. 2025. Cerâmica gravada. 21 x 15 x 0,38 cm. Fonte da autora.





Colagem de textos intermináveis
tentam enquadrar o sujeito,
nomeá-lo, contê-lo
em categorias que não cabem.

bulas sobre bulas,

sintomas que se acumulam
como vozes técnicas
sobre o corpo.

subverto:

recorto, sobreponho, desvio.

depois, na argila,
a forma cede,
distorço, rasgo, amasso,

como quem devolve ao gesto
aquilo que o papel
prende no tempo.

Figura 29: *Feito sob medida*. 2025. Cerâmica gravada: foto transferência.
17 x 13 x 2 cm. Fonte da autora.

Argila e afeto,
na forma do silêncio,
a arte se ergue.
Enquanto
a caixa do diagnóstico
enquadra o sujeito.
Recorta o que transborda
até caber no nome.

Figura 30: *Caixinha*. 2025. Cerâmica gravada. 15 x 12 x 0,5 cm. Fonte da autora.





As imagens não se apresentam como meras representações,
mas como fragmentos vivos de uma subjetividade ferida que insiste em aparecer.
algo que pulsa ainda, mesmo quando tentaram calar.

ao se mostrarem,
desobedecem aos discursos que quiseram contê-las,
escapam pela superfície, resistem.

E a cerâmica, mais uma vez,
abre um espaço de forma
como se a matéria soubesse dizer
aquilo que o corpo não consegue fechar.

Figura 31: *Caixa-Aferente*. 2025. Cerâmica gravada: foto transferência. 26 x 20 x 4 cm.
Fonte da autora.

...nas palavras frias
não cabe o medo
a dor se esconde
no nome técnico
de um efeito colateral.

Figura 32: *Caixa-Calma*. 2025. Cerâmica gravada: foto transferência. 16 x 15 x 4 cm.
Fonte da autora.





A peça não se organiza
não cabe
no alinhamento das causas

o corpo
não responde
como engrenagem

modelada
gravada
atravessada...

Figura 33: *Peça anatômica 1*. 2025. Cerâmica gravada: foto transferência.
20 x 25 x 0,5 cm. Fonte da autora.

... até pelo que tenta regulá-la
uma farmacologia que toca
mas não alcança

para quem vive a dismorfia
isso abre um respiro:

o corpo não é soma
não é erro
não é diagnóstico...

Figura 34: *Peça anatômica 2*. 2025. Cerâmica gravada: stencil, monotipia e foto transferência. 20 x 25 x 0,5 cm. Fonte da autora.





...corpo
acontece

nas bordas
a argila falha

Figura 35: *Peça anatômica 3*. 2025. Cerâmica gravada. 20 x 30 x 0,8 cm.
Fonte da autora.

retalhos
marcas
tentativas de explicar
o que não se deixa fixar...

Figura 36: *Peça anatômica 3*, vista lateral. 2025. Cerâmica gravada. 20 x 30 x 0,8 cm.
Fonte da autora.





...porque explicar o corpo
também é cortá-lo

e esses cortes atravessam tudo
o saber
o olhar
a cultura

até ensinar o corpo
a se ver como falta...

Figura 37: *Manual de Circulação*. 2025. Cerâmica gravada: monotipia, carimbo e foto transferência. 26 x 14 x 4 cm. Fonte da autora.

...; mas a pele sente

antes da palavra
antes da forma

guarda o que escapa

imagens que falham
que não se fixam

como o corpo

sempre

quase.



Figura 38: *Em Recusa*. 2025. Cerâmica gravada: monotipia e foto transferência.
28 x 15 x 3 cm. Fonte da autora.

um dedo
pede silêncio

shhh

o que não é autorizado
quase aparece

borrado
contido
na pele

dar a ver
é sempre

quase silêncio



Figura 39: *Shhh*. 2025. Cerâmica gravada: foto transferência. 22 x 13 x 3,5 cm.
Fonte da autora.

A Dismorfia fixa-se na pele:
mesmo sob o peso da falha, é algo teimoso.

não se tratam de imagens,
e sim de brechas em aparição.

na cerâmica,
a forma se abre
e continua.

Figura 40: *VAZIO*. 2025. Cerâmica gravada: monotipia e foto transferência.
12,5 x 24,5 x 3,5 cm. Fonte da autora.



