

Corpo e Memória em Vilma Villaverde

Cuerpo y la Memoria en Vilma Villaverde

Body and Memory in Vilma Villaverde

Luciane Ruschel Nascimento Garcez

lucianegarcez@gmail.com

Universidade da Região de Joinville, Brasil

Université Aix-Marseille, França

Sandra Makowiecky

Sandra.makowiecky@gmail.com

Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, Brasil

Tipo de artigo: Original

RESUMO

Este artigo pretende pensar parte da produção artística em cerâmica de Vilma Villaverde, partindo de algumas noções presentes em seu trabalho: corpo, retrato, memória, ligando a análise, sobretudo, ao pensamento sobre corpo/obra em Merleau-Ponty. O processo de Vilma inicia com um autorretrato, uma imagem que dá início a um percurso investigativo da figura do corpo humano, em um percurso de lembranças. Na proposta desta temática vê-se em Vilma Villaverde o corpo-imagem, em diálogo com esculturas, identidades e hibridismos, além de corpo como significante, com suas subjetividades e inscrição de memória.

Palavras-chave: Vilma Villaverde; corpo; memória; cerâmica.

RESUMEN

En este artículo se pretende pensar parte de la producción artística en cerámica de Vilma Villaverde, desde de algunas nociones presentes en su obra: el cuerpo, retrato, memoria, vinculando el análisis, sobre todo cuando se piensa en el cuerpo/obra en Merleau-Ponty. El proceso de Vilma se inicia con un autorretrato, una imagen que empieza un curso de la investigación de la figura del cuerpo humano en un viaje de recuerdos. En la propuesta de este tema se ve la imagen del cuerpo en Vilma Villaverde, en diálogo con esculturas, las identidades y la hibridez y el cuerpo como un significante con sus subjetividades y la memoria de registro.

Palabras clave: Vilma Villaverde; memoria corporal; cerámica.

ABSTRACT

This paper intends to think part of Vilma Villaverde's artistic production in ceramics, from some notions present in her work: body, portrait, memory, connecting analysis, most of all, to the thought about body/work in Merleau-Ponty. The process of Vilma starts with an auto-portrait, an image that begins with an investigative path of the human figure, in a path of memories. In the proposal of the thematic it is possible to see in Vilma Villaverde the body-image, in dialogue with sculptures, identities and hybridisms, beyond the body as significant, with its subjectivities and memory inscription.

Keywords: Vilma Villaverde; body; memory; ceramics.

1. A GÊNESE: SOBRE O RETRATO, CORPO E REGISTRO

Este artigo pretende pensar parte da produção artística de Vilma Villaverde, em cerâmica, partindo de algumas noções presentes em seu trabalho: corpo, retrato, memória, ligando a análise, sobretudo, ao pensamento sobre corpo/obra, em Merleau-Ponty, através de artigo do livro *Arte, dor - Inquietudes entre estética e psicanálise*, de João A. Frayze-Pereira, no capítulo *O corpo como obra de arte: a unidade do múltiplo*. Não é demais lembrar que o processo de Vilma inicia com um autorretrato, uma imagem que dá início a um percurso investigativo da figura do corpo humano, em um percurso de lembranças. Mas também pensa o retrato como uma falta, um vazio a ser preenchido, algo que está além do simbólico. O retrato do artista que se vê de repente frente a uma memória, uma fotografia, e sente a necessidade de reviver o momento, figurando na matéria sua própria imagem junto à sua madrinha (figura 1), figura importante no seu trabalho inicial com retratos e outros personagens (figuras 2 e 3). Vê-se em Vilma Villaverde o corpo-imagem, em diálogo com esculturas, identidades e hibridismos, além de corpo como significante, com suas subjetividades e inscrição de memória.



Figura 1 – Vilma Villaverde. *Moños*. Escultura cerâmica. (1984-85).
Fonte: Imagem cedida pela artista de seu acervo pessoal



Figura 2 – Vilma Villaverde. *La Carpeta*. Escultura cerâmica. (n/d).
Fonte: Imagem cedida pela artista de seu acervo pessoal



Figura 3 – Vilma Villaverde. *El Paseo*. Escultura cerâmica. (n/d).
Fonte: Imagem cedida pela artista de seu acervo pessoal

O corpo surge como suporte desta memória, a obra de arte representa o espaço onde o registro do tempo pode ser guardado, evocando um passado da artista que só a fotografia não dá conta de figurar, precisa mais, precisa do *fazer manual* que nos contempla com a artista e sua madrinha em um momento especial para Villaverde. Nas palavras da própria artista, era preciso colocar a imagem “no espaço, no tridimensional” (Villaverde, 2010, s/p) ¹.

Vilma Villaverde é uma artista argentina que iniciou seu trabalho em escultura e cerâmica em 1970; durante 15 anos trabalhou na pedra e na argila, e, apesar de sentir grande liberdade no trabalho com a pedra, acabou por escolher a cerâmica, passou de um processo de fazer vasilhas de argila à figura humana, percurso que persegue ainda hoje. Vilma Villaverde é considerada a “Dama da Cerâmica” na América do Sul, não sem motivos. Para ela, os detalhes na forma são necessários para obter os traços da personagem, a artista trabalhou retratos de familiares durante muito tempo, com exceção dos trabalhos mais contemporâneos, os outros têm características de retratos - e deve-se dizer de autorretratos, posto que cada imagem traz a referência da artista, cada retrato é um autorretrato disfarçado do artista. Mas esta é uma opinião de quem olha a obra de arte de fora, pois para a artista ela representa em suas figuras o oposto dela mesma: “em minhas figuras estão presentes a exuberância e a ginástica, duas coisas que não me representam”. Este é um aspecto inerente à crítica de arte, pois aquele que analisa a obra por vezes vê mais do que aquele que fez, com diz a própria Vilma: “muitos analisaram minha obra e suas opiniões muitas vezes superaram o que eu havia pensado” (Villaverde, 2012, s/p) ².

2. SOBRE O PROCESSO POÉTICO DE VILMA VILLAVERDE

Segundo a própria artista, seu processo com retratos teve seu início partindo de uma fotografia antiga, em que a imagem mostrava Vilma ainda criança ao lado de

sua madrinha. A artista conta que a escultura com sua madrinha, transformada em experiência artística, acabou por impulsionar uma série de trabalhos que partem de fotografias de família e formam um arsenal imagético de corpos, rostos, gestos, histórias; memórias materializadas na mais primordial das matérias plásticas, a argila. Vale ressaltar que as figuras de Vilma são, em sua maioria, em tamanho natural ou maiores, o que causa uma profunda impressão no espectador a sensação de estar diante destas imagens. Em uma entrevista realizada com Vilma por e-mail ela comenta como inicia este processo de materializar memórias através da imagem da madrinha na referida fotografia. Nas palavras da artista acerca de seu processo com a figura humana e o retrato:

Eu tinha essa imagem na minha casa e a via todos os dias, um dia eu pensei o que aconteceria se eu levasse esta foto ao espaço, e claro, do ponto de vista criativo (sempre se acha que as coisas devem vir de dentro e não se permite a si mesmo fazer uma cópia). Então para meu alívio eu disse: vou fazer como um exercício, não para apresentar em salões, só para mim e como “exercício”, para ver se eu poderia mover o encanto da foto para o espaço. Quando saiu do forno me pareceu muito feia, ficou jogada no chão do meu atelier um bom tempo, até que um dia meu professor Leo Tavella veio à oficina e disse-me que ele gostava, que era algo diferente, com os pigmentos “um pouco pobres”, que ele gostava do todo: a modelagem e a cor. Seguindo o conselho de Leo Tavella continuei trabalhando com fotografias e surgiu uma galeria de familiares e amigos em cerâmica muito interessante. (Villaverde, 2010, s/p) ³

Esta se tornou uma escultura cerâmica, de dimensões próximas do real (85 x 45 x 35 cm). A artista diz que não queria uma “cópia”, que a arte deveria vir de percepções e sensações internas (ou deveria vir de dentro, como expressou verbalmente). Mas o retrato não seria isto? Uma tentativa de “imitar” o real, partindo de um afeto, representando o “eu” enquanto sujeito, identidade, e não simples feições?

3 Villaverde, Vilma. Sem assunto. [mensagem pessoal, entrevista via e-mail] Mensagem recebida por lucianegarcez@gmail.com em 25 de agosto de 2010.

1 Villaverde, Vilma. Sem assunto. [mensagem pessoal, entrevista via e-mail] Mensagem recebida por lucianegarcez@gmail.com em 25 de agosto de 2010.

2 Villaverde, Vilma. Sem assunto. [mensagem pessoal, entrevista via e-mail] Mensagem recebida por lucianegarcez@gmail.com em 24 de março de 2012.

A imagem enquanto retrato congrega mundos, torna real o que o artista consegue captar, tenta desvelar o espírito. “O olhar esposa as coisas visíveis”. Essa expressão aparece em alguns textos de Merleau-Ponty e João A. Frayze-Pereira explica que aquele que olha não vê um caos, mas coisas, de tal modo que entre o corpo e a coisa, entre o que vê e o que é visto, há tanta harmonia nas relações que se torna praticamente impossível dizer quem comanda a visão: se as coisas, se o olho. “Há uma aderência do corpo ao mundo que se revela na visão, mas mais nitidamente quando se considera o tato” (Frayze-Pereira, 2005, p. 173). Segue o autor dizendo que na experiência tátil, aquele que interroga e aquele que é interrogado estão muito próximos. Que a visão, como a palpação tátil, se verifica no interior do próprio sensível. Se as mãos são capazes de sentir as texturas lisas ou rugosas, de onde vem esse seu poder? Diz o autor que, como observa Merleau-Ponty (1971, p. 130), entre a exploração tátil e aquilo que vai mostrar, entre “meus movimentos e o que toco”, é preciso haver alguma relação de princípio, algum parentesco segundo o qual esses movimentos não sejam meras deformações do espaço corporal, mas abertura a um mundo tátil. Ativa e passiva ao mesmo tempo, a mão partilha do mundo tátil não porque ora toca as coisas, ora as coisas a tocam, mas porque ela é tangível enquanto tocante. Há parentesco entre as mãos e o mundo, podendo-se dizer o mesmo da visão. Merleau-Ponty (1971, p. 131) diz o seguinte: “É preciso que aquele que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha”. Frayze-Pereira explica a frase. Diz que a visão se verifica em alguma parte do espaço tátil, nos movimentos coordenados dos olhos, onde o mundo vem tocar com precisão os órgãos vitais. Vimos as coisas porque nos situamos entre elas, porque temos um corpo em torno do qual as coisas estão dispostas. “Jamais poderia exercer esse poder da visão se eu mesmo não fosse um visível, um visível ‘visto de fora tal como se outro me visse, instalado no meio do visível, no ato de considerá-lo de certo lugar” (2005, p. 174). No entanto, alerta Merleau-Ponty, que o “visível não é um zero de tangível, o tangível não é um zero de visibilidade” (2005, p. 171) e que a relação é de imbricação. Assim sendo, a visão é palpação pelo olho, o tato é visão pelas mãos e que não é possível substituir um pelo outro, assim, um usurpa

o outro, sem substituí-lo. Se uma coisa diz “alguma coisa”, ela o faz pela organização de seus aspectos sensíveis que se equivalem entre si num sistema de mútuas referências. Todavia, não se deve entender que essas referências sejam explícitas e que só se perceba o plenamente determinado. Na experiência perceptiva, a coisa sensível se oferece sempre através de aspectos perceptivos e que por essa razão, o sentido do objeto percebido é “equivoco”, pois as referências constitutivas da percepção não se encontram fatalmente expostas em cada ato perceptivo. Algumas são apenas sugeridas e presumidas, cabendo à percepção ulterior esclarecer tal fenômeno, cercado por um halo de ambiguidade. Em outras palavras, se cada aspecto sensível mostra a “coisa”, esta, encontrando-se em todos eles, no entanto, não se esgota em nenhum deles.

Dito resumidamente, em cada aspecto que cai sob nossa percepção, revela-se uma presença-ausente: a coisa. E isto porque a percepção da qualidade é percepção de uma relação, de uma referência. E nesse sentido, a qualidade é emblema do conjunto e sobredeterminada por ele (Frayze-Pereira, 2005, p. 177).

Como diz o “velho”, personagem do texto “A obra-prima ignorada”, de Honoré de Balzac, quando vê o retrato que seu mestre está pintando:

A missão da arte não é copiar a natureza porém expressá-la! Você não é um vil copista, mas um poeta! [...] O que temos de captar é o espírito, a alma, a fisionomia das coisas e dos seres. Os efeitos! Os efeitos! Os efeitos são os acidentes da vida, não a vida em si! [...] Todo rosto é um mundo, um retrato cujo modelo revelou-se numa visão sublime, banhado em luz, invocado por uma voz interior, desnudado por um dedo celestial que revelou, no passado de toda uma vida, as fontes da expressão (Balzac, 2003, p. 21 - 24).

Para ele, “o velho”, o retrato tem o dever de captar o que o ser humano transborda: a vida, a pulsação, aquilo que ilumina o olhar, não basta pintar os olhos “como se” estivessem vivos,

tem que captar a luz que transparece quando se olha o ser amado. E o que faz o retrato? Capta a vida, o momento, o instante. Para Villaverde, a obra é um duplo, retrato e autorretrato juntos (ver figura 1). Uma experiência, um exercício de captar a essência do que foi, um dia, seu momento com sua madrinha. O que inevitavelmente leva a Roland Barthes, em seu texto “A câmara clara”, quando fala da fotografia de sua mãe encontrada por ele, e diz que não é apenas uma fotografia, uma imagem, é sim apenas uma fotografia para o outro, mas não para ele, para o autor é *sua mãe* que está ali, é a imagem *dela* que ele resgata e que só a ele consegue tocar daquela forma. A imagem daquela que só vive agora na lembrança, mas a fotografia é um resgate de sua memória, tal qual um atestado: ela estava aqui, eu olhei nos seus olhos e ela me olhou de volta.

Contudo, Frayze-Pereira (2005, p. 177) alerta que se há na coisa uma simbólica que vincula cada qualidade sensível às outras, não se pode esquecer que, abraçado à coisa, encontra-se o corpo, “esse estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo e pelo qual podemos frequentar esse mundo e encontrá-lo uma significação” (Merleau-Ponty, 1945, p. 274). Em suma, os sentidos se comunicam, o olhar, o tato, e todos os outros sentidos são conjuntamente poderes de um mesmo corpo integrados em uma única ação e paradoxalmente isso ocorre porque o corpo é uno. Em outras palavras, há entre corpo e coisa, entre meus atos perceptivos e as configurações das coisas, comunicação e reciprocidade. E isto ocorre porque corpo e coisa são tecidos da mesma trama: a trama expressiva do sensível. A instituição do sentido que encontra sua origem em nossa corporeidade é comparável à realização propriamente estética que instaura a arte. No entanto, alerta o autor, outros aspectos deverão ser considerados, pois o artista não somente cria e exprime uma ideia, mas ainda desperta experiências que se enraízam em outras consciências. E se a obra for bem sucedida, terá a potência de transmitir-se por si. O artista constrói uma imagem, é preciso esperar que essa imagem se anime para os outros.

Vilma diz que via esta imagem em sua casa com frequência, até que um dia resolveu trazê-la para o espaço

tridimensional, trabalhar a imagem, em um exercício de resgate de memória, de afetos, de sensações. Um retrato que fala do tempo da arte como o tempo das possibilidades, só a arte permite que se revisitem os tempos sem o limite da cronologia a engessar o artista.

Pensa-se a questão do retrato, segundo Roland Barthes (1984, p. 38), onde *o afeto era o que eu não queria reduzir, sendo irreduzível, exatamente por isso, aquilo que eu queria, devia reduzir a Foto*. A artista passa por processo similar, mas na tentativa de ter de volta ou reviver seu afeto, faz uso do autorretrato como uma noção operatória, longe da noção do “estudo do eu” enquanto imagem, mas inserido em uma proposta onde a autorrepresentação é a relação da imagem com a memória, a artista se autorrepresenta falando da possibilidade de se colocar diante de algo que se encontra na ordem do *afeto*.

3- SOBRE OS CORPOS CERÂMICOS

Suas séries de trabalhos que partem de fotografias de família e formam um arsenal imagético de corpos, rostos, gestos, histórias; memórias materializadas na argila, levou aos corpos. Segundo a artista (em entrevista com a autora por e-mail, 2012), o trabalho com a figura humana possibilita uma maior aproximação do espectador. A experiência com corpos acabou por trazer outras formas de trabalhar a figura humana, além de representar em esculturas várias pessoas de sua família. Trouxe também corpos com vazios preenchidos por outros corpos, grupos de figuras conhecidas, a figura feminina sempre muito forte em sua poética. Os corpos começaram a ser deformados, trazendo outros discursos à imagem: críticas, ironias, movimentos (ver figuras 2, 3 e 4).

Em uma entrevista realizada com Vilma Villaverde (2008) ela aborda estas e outras questões. Suas palavras estão aqui transcritas como forma de dar voz à artista.

Até 1977 minha produção cerâmica era centrada na representação imaginativa de ruínas, barcos e esferas. Nesta fase eu experimentei com materiais, texturas e esmaltes. Por volta de 1978 eu frequentei o ateliê de Leo Tavella com o objetivo de estudar a figura humana. Eu fiz figuras realistas em grandes dimensões, um



Figura 4 – Vilma Villaverde. *S/título*. Escultura cerâmica. (n/d).

Fonte: Imagem cedida pela artista de seu acervo pessoal

desafio técnico para mim. Simultaneamente eu estudei escultura em pedra. Na província de Misiones, norte da Argentina, onde eu viajo regularmente para ensinar cerâmica na Escola de Artes de Obera, meu entusiasmo cresceu entalhando a pedra vermelha local. Alguns anos mais tarde, olhando uma foto minha quando criança, eu fiquei tocada pelo charme da foto sépia e pelas memórias que ela trouxe. Decidi reproduzir esta foto no espaço, trazer a imagem para uma terceira dimensão. O resto da família continuou a ser traduzido em cerâmica, e fazem parte de uma coleção a qual não estou disposta a me desfazer. Este período de meu trabalho foi realístico, e me fez progredir na modelagem da figura humana. Eu mudei de sépia para cores claras no sentido de enfatizar o realismo das roupas e figuras. [...] Requer um trabalho mais detalhado, mas ao mesmo tempo limitava a imaginação que eu tinha enquanto cortava a pedra. [...] quando em Paris, um crítico, olhando meu trabalho lembrou o

urinol de Duchamp. De início não aceitei a comparação, mas mais tarde cheguei a conclusões teóricas que a justificaram. Eu gostava das horas modelando que me lembravam o ambiente de minha infância. Após, na parte técnica do trabalho, como tirar a figura da argila, secar e queimar no forno, aquela sensação estava perdida até que a cor e o esmalte traziam a figura à vida novamente. Eu comecei a combinar figuras realistas com louça sanitária em 1987. Eu ganhei um lindo bidet antigo e decorado que ficou por certo tempo esquecido em um canto do meu atelier. Um dia me ocorreu que poderia ser um corpete, então eu modelei a parte de cima da figura. Quando terminei parecia tão bom que continuei adicionando pernas. Mais tarde, em outro trabalho, eu inverti o bidet, e com a ajuda de tule branco se tornou uma dançarina. Como louça sanitária decorada não estava disponível, continuei usando as brancas. As figuras têm uma representação realística, mas o uso de louça sanitária faz com que adquiram um ar surrealista. Este tipo de trabalho tem restaurado em mim a liberdade que eu sentia entalhando pedra, porque começar de um objeto dado faz minha imaginação voar para completar a figura. As figuras que eu modelo são normalmente em tamanho real, mas algumas vezes são muito maiores. [...] A imagem da mulher está sempre presente em minhas esculturas, e algumas vezes exagero nos volumes como um tipo de crítica irônica à cirurgia de silicone. O uso de louças sanitárias tem me induzido a certas representações humorísticas e eróticas da mulher, mas não significam pornografia ou desrespeito. Meu método de trabalho é trabalho mesmo. Uma escultura leva a outra, e sou incansável em minha atividade. No futuro eu gostaria de experimentar instalações, colocando minhas figuras em locais reais e então ver o que acontece (Villaverde, 2008)⁴.

Deste processo inicia a fase onde os corpos são mesclados a objetos de louça sanitária, trazendo uma referência mais contemporânea ao seu trabalho. Sem deixar de lado o primoroso trabalho manual, a artista passa a agregar peças de louça como parte dos corpos, não em um processo de sobreposição ou colagem, mas sim como um pensamento único que se forma a partir da imagem do objeto sanitário (ver figuras 5, 6, 7, 8 e 9).

⁴ Disponível em: <http://www.artcn.net/worldstudio/american/VilmaVillaverde/Vilma%20Villaverde08001a.htm>, com acesso em 17 de março de 2012.



Figura 5 – Vilma Villaverde. *Nine Moons*. Escultura cerâmica. (1995). Fonte: Imagem cedida pela artista de seu acervo pessoal

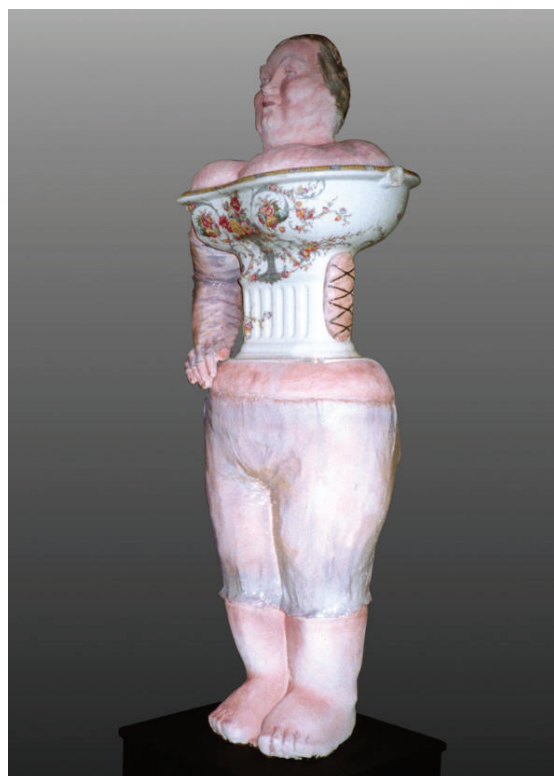


Figura 6 – Vilma Villaverde. *Corset*. Escultura cerâmica. (1987).
Fonte: Imagem cedida pela artista de seu acervo pessoal



Figura 7 – Vilma Villaverde. *Bailarina*. Escultura cerâmica. (1987).
Fonte: Imagem cedida pela artista de seu acervo pessoal



Figura 8 – Vilma Villaverde. *Cítara*. Escultura cerâmica. (2002).
Fonte: Imagem cedida pela artista de seu acervo pessoal

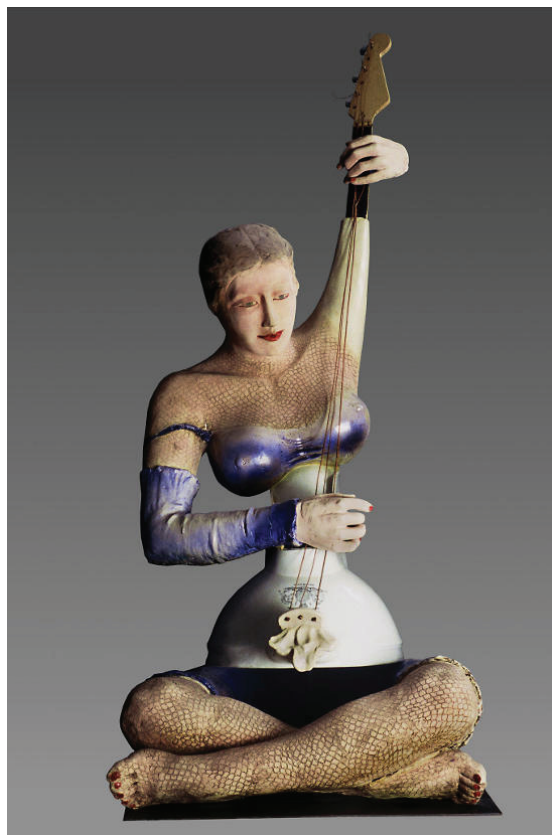


Figura 9 – Vilma Villaverde. *Lute I*. Escultura cerâmica. (2001).
Fonte: Imagem cedida pela artista de seu acervo pessoal

Nestes trabalhos as figuras são imaginárias, com exceção de uma experiência que partiu de uma fotografia, todas as outras são imagens criadas pela artista, sem referências em pessoas reais. E diz a artista sobre seu processo artístico: “acredito que meu trabalho é atual em um aspecto, por exemplo, o sanitário [referindo-se ao uso de louça sanitária em seus trabalhos], e também é muito clássico. Ou poderia sê-lo enquanto a modelagem, muitas vezes tradicional, mas não clássico”. Mas quando questionada sobre referências em história da arte, Vilma diz que a representação da figura humana a comove, e cita artistas como Segall, Renoir, Matisse e Picasso, ressaltando: “Picasso em alguns desenhos, os mais naturalistas naturalmente...” (Villaverde, 2012, s/p) ⁵.

Merleau-Ponty, discorrendo sobre a questão do corpo pós século XIX, diz:

⁵ Villaverde, Vilma. Sem assunto. [mensagem pessoal, entrevista via e-mail] Mensagem recebida por lucianegarcez@gmail.com em 24 de março de 2012.

Nosso século apagou a linha divisória do ‘corpo’ e do ‘espírito’ e encara a vida humana como espiritual e corpórea de ponta a ponta, sempre apoiada sobre o corpo... Para muitos pensadores do final do século 19, o corpo era um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos. O século 20 restaurou e aprofundou a questão da carne, isto é, do corpo animado (Merleau-Ponty, 2008, p. 7).

Os trabalhos de Vilma Villaverde, em contato com o pensamento de Merleau-Ponty, levam para a questão da subjetividade. Quais as consequências desse ponto de vista da percepção para o pensamento que se tenta desenvolver?

No movimento dos corpos, podemos fazer a leitura, com lentes sensíveis dos aspectos visíveis e invisíveis do Ser, do conhecimento e da cultura. As significações que surgem, o sentido, são, em última instância, significações vividas e não da ordem do eu penso (Nóbrega, 2012, s/p).

Nesse sentido, pode-se afirmar que o conhecimento é coextensivo ao mundo e não se pode substituir o ato de ver pelo pensamento. Aquilo a que se chama ideia está necessariamente ligado a um ato de expressão, é um objeto da cultura, um meio de expressão e de comunicação e, portanto, uma produção da subjetividade.

Para compreender o sentido da subjetividade em Merleau-Ponty é necessário compreender também a noção de liberdade, posto que o mundo existe independente de formulações individuais sobre os fatos, os acontecimentos. Para Merleau-Ponty a liberdade é sempre o encontro do ser interior com o exterior e as escolhas que se faz têm sempre lugar sobre as situações dadas e possibilidades abertas. Se é, ao mesmo tempo, uma estrutura psicológica e histórica, um entrelaçamento do tempo natural, do tempo afetivo e do tempo histórico. O sentido das escolhas contribui para a subjetividade. Os gostos pessoais, as preferências, as rejeições, os desejos vão sendo configurados por meio dessa estrutura subjetiva na qual correlacionam-se o tempo, o corpo, o mundo, as coisas e os outros. Considerando-se que “das coisas ao pensamento das coisas, reduz-se a experiência” (Merleau-Ponty, 1945/1994, p. 497), é preciso enfatizar a experiência do corpo como campo criador de sentidos, isto porque a percepção não é uma representação mentalista, mas um acontecimento da corporeidade e, como tal, da existência.

A proposta do seminário temático fala de corpo como um meio que pode ser engajado numa desconstrução e nos jogos de identidades. Sua exposição obsessiva no mundo atual apresenta-se de maneira ambígua, pois suas imagens reforçam uma ausência. Trabalhos cuja ênfase recai sobre o corpo, criam formas que resultam trabalhos híbridos, irônicos e abertos à diferença, suscitada com frequência pela proliferação de imagens de fragmentos do corpo. Viuse, mais especificamente, corpo e imagem: corpo como significante, subjetividade e inscrição de memória nos retratos de Vilma Villaverde.

O corpo e o conhecimento sensível são compreendidos como obra de arte, aberta e inacabada. A experiência vivida é habitada por esse sentido estético presente na corporeidade, compreendida como campo de possibilidades para se aprofundar nos acontecimentos, retomando

sentidos e significados da linguagem e do conhecimento. A experiência do corpo configura uma comunicação gestual destinada, no ato perceptivo, aos sentidos atribuídos pelo espectador.

As conclusões de Frayze-Pereira (2005, p. 201) apontam que, para Merleau-Ponty, o *Sensível* não é nem um produto confuso que precisa ser posto em dúvida, nem organização dos objetos dos sentidos pelo entendimento, nem conjunto atomizado de partes extrapartes. O *Sensível* é o modo de existir do corpo e das coisas. O *Sensível* aponta sua existência paradoxal, condenada ao modo de presença-ausente-visível-invisível, intersensorial e intersubjetivo, união do múltiplo, talvez como em Vilma Villaverde.

BIBLIOGRAFIA

- BALZAC, H. (2003). *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Comuniquê Editorial.
- BARTHES, R. (1984). *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. (2005). *Dor: Inquietudes entre estética e Psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- MERLEAU-PONTY, M. (2008). In: Courbin, A.; Courtine, J.; Vigarello, G. (orgs.). *História do Corpo*. Petrópolis: Vozes, 3 volumes.
- MERLEAU-PONTY, M. (1971). *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva.
- MERLEAU-PONTY, M. (1994). *Fenomenologia da percepção* (C. Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- NÓBREGA, T. P. (2008) *Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty*. Volume 13(2), Páginas: 141-148. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf> com acesso em 6 de maio de 2011.
- VILLAVERDE, V. (2008) Artist's Statement. In: *China Ceramic Net*. Disponível em: <http://www.artcn.net/worldstudio/american/VilmaVillaverde/Vilma%20Villaverde08001a.htm> com acesso em 17 de março de 2012.
- VILLAVERDE, V. (2012). Sem assunto. [mensagem pessoal, entrevista via e-mail] Recebido pelo endereço de e-mail lucianegarcez@gmail.com em 24 de março, 2012.
- VILLAVERDE, V. (2010). Sem assunto. [mensagem pessoal, entrevista via e-mail] Recebido pelo endereço de e-mail lucianegarcez@gmail.com em 25 de agosto, 2012.