

# Desvios do Barro



Raízes Culturais,  
Feminismo e  
Rituais nas poéticas  
de Mulheres Artistas da  
Cena Contemporânea  
Latino-americana

Flavia Leme



UNESP - Universidade Estadual Paulista  
“Júlio de Mesquita Filho”  
Instituto de Artes

## DESVIOS DO BARRO

Raízes Culturais, Feminismo e Rituais  
nas Poéticas de Mulheres Artistas da  
Cena Contemporânea Latino-Americana

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes, Área de Concentração em Artes Visuais, na Linha de Pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação da Profª. Drª. Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada).

São Paulo - SP  
2018

Ficha Catalográfica preparada pelo  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista

A447d

ALMEIDA, Flavia Leme de, 1978 -  
Desvios do Barro: Raízes Culturais, Feminismo e Rituais nas poéticas de Mulheres Artistas  
da Cena Contemporânea Latino-Americana / Flavia Leme de Almeida – São Paulo, 2018.  
280 f. : il. Color.

Orientadora: Profª. Drª. Geralda Mendes F. S. Dalglish  
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,  
Instituto de Artes.

1. Cerâmica. 2. Feminismo; 3. Mulheres Artistas – Americana Latina. 4. Ritual. 5. Arte  
Moderna - Sec.XXI. I. Dalglish, Geralda Mendes F. S. II. Universidade Estadual Paulista,  
Instituto de Artes. III. Título.

CDD 738

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou  
eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Flavia Leme de Almeida

**DESVIOS DO BARRO:**  
Raízes Culturais, Feminismo e Rituais nas poéticas de  
Mulheres Artistas da Cena Contemporânea Latino-Americana

Tese submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, para obtenção do título de Doutora em Artes. Banca de defesa:

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Geralda Mendes F. S. Dalglisch (Lalada)  
IA / UNESP - Instituto de Artes da Universidade  
Estadual Paulista

---

Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Junior  
ECA / USP - Escola de Comunicação e Artes da  
Universidade de São Paulo

---

Prof. Dr. José Paiani Spaniol  
IA / UNESP - Instituto de Artes da Universidade  
Estadual Paulista

---

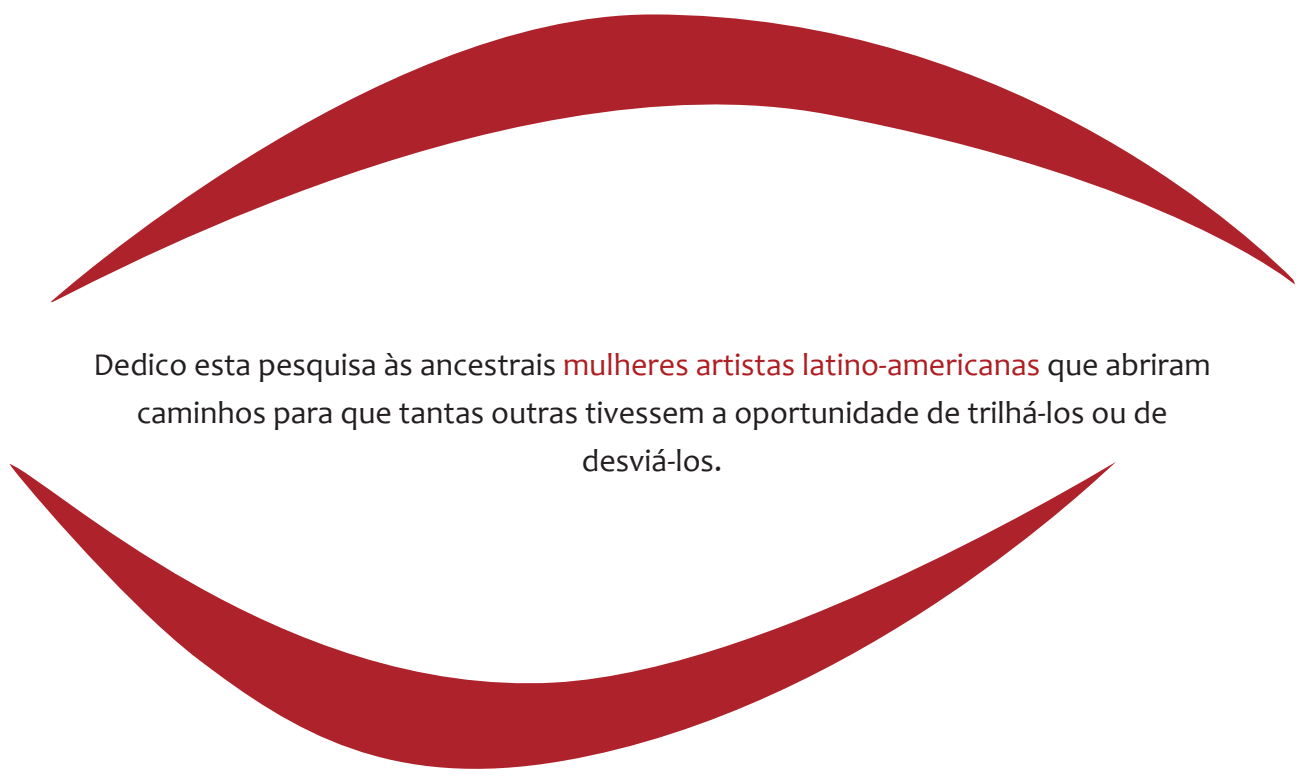
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ângela Cristina Lopes Legname Barbour  
IA / UNICAMP - Instituto de Artes da Universidade  
Estadual de Campinas

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Claudia Fazzorali  
USP - Universidade de São Paulo

São Paulo, 28 de fevereiro de 2018





Dedico esta pesquisa às ancestrais **mulheres artistas latino-americanas** que abriram caminhos para que tantas outras tivessem a oportunidade de trilhá-los ou de desviá-los.





## AGRADECIMENTOS

Mali (*in memoriam*) e Lelé, pela vida e pelo amor incondicional.

Lalada Dalglisch, pela confiança e pelos ensinamentos.

Nanany e Tatati, pelo cuidado e pela afeição constantes.

Tânia Leme, por sua ternura e tenacidade.

Lelé e Momô, pela permanência e pela sororidade.

Flavia Amadeu, pela velha infância e pelos conselhos precisos.

Lorena D’Arc, pelo espelhamento e pelas longas conversas curativas.

Elaine, Stela e Wagner, pelas trocas e dicas especiais.

Tainah Fagundes, por ser e me fazer ser mana.

Guilherme Carrasco, pelo carinho e pelo despertar.

Bernard Castilho, pelo sagrado e pela acolhida.

Maria Inês, por me fazer por os pés no chão e olhar para mim.

Hugo Fortes e Síssi Fonseca, pela inspiração e amizade.

Fernando Vilhegas, pelos muitos toques, por seu olhar sensível, pela inestimável parceria e por ser fofinho!

Aos professores da banca, pela fundamental contribuição dada à pesquisa.

Aos funcionários da Secretaria da Pós-Graduação e da Biblioteca do IA-UNESP, pela paciência e colaboração  
(em especial Fabio Akio Maeda, Clarissa Garcia Eleutério e a queridíssima Vera Cozani).

À minha ancestralidade, por eu estar aqui.

Aos meus mentores, por me auxiliarem sempre.

Minha mais profunda gratidão: sem vocês, essa Tese não teria sido possível!



Com licença poética

Quando nasci um anjo esbelto  
Desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.  
Cargo muito pesado para mulher,  
esta espécie ainda envergonhada.  
Aceito os subterfúgios que me cabem,  
sem precisar mentir.  
Não sou feia que não possa casar,  
acho o Rio de Janeiro uma beleza e  
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.  
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.  
Inauguro linhagens, fundo reinos  
dor não é amargura.  
Minha tristeza não tem pedigree,  
Já a minha vontade de alegria,  
sua raiz vai ao meu mil avô.  
Vai ser coxo na vida é maldição de homem.  
Mulher é desdobrável.  
Eu sou.

Adélia Prado, 1986



## RESUMO

Este trabalho é resultado de um antigo anseio de situar o barro (cerâmica e argila) como suporte recorrente e relevante dentro da cena artística contemporânea latino-americana, sob a perspectiva dos trabalhos de mulheres artistas. A ênfase desta pesquisa se deu nas obras que se direcionam às questões das raízes culturais, do feminismo e dos rituais. A análise da arte da cerâmica ocorreu por um viés diferente dos modelos eurocêntrico e androcêntrico e das tradicionais correlações do barro com artesanato e *design*, segundo o olhar da pesquisa cartográfica. Também, por meio de estudo das poéticas de mulheres artistas latino-americanas contemporâneas e através de revisão literária, procedeu-se a análise entre elas. Deste modo, este estudo destacou algumas práticas da cerâmica contemporânea da América Latina, constatando os desafios da pouca bibliografia vigente sobre o tema, apontou diálogos culturais entre as mulheres artistas e a transcategorização das obras apresentadas, além de apresentar a produção artística da autora, inserindo-a neste contexto.

**Palavras-chaves:** Cerâmica Contemporânea; Ancestralidade; Feminismo; Rituais; Mulheres Artistas Latino-americanas.

## RESUMEN

Este trabajo es resultado de un antiguo anhelo de situar el barro (cerámica y arcilla) como soporte recurrente y relevante dentro de la escena artística contemporánea latinoamericana, bajo la perspectiva de los trabajos de mujeres artistas. El énfasis de esta investigación se dió en las obras que se dirigen a las cuestiones de las raíces culturales, rituales y feminismo. El análisis del arte de la cerámica ocurrió de manera diferente del modelo eurocéntrico, androcéntrico y de las tradicionales correlaciones del barro con artesanía y diseño, según la mirada de la investigación cartográfica. También por medio de estudio de las poéticas de mujeres artistas latinoamericanas contemporáneas y a través de revisión literaria, se procedió el análisis entre ellas. De este modo, este estudio destacó algunas prácticas de la cerámica contemporánea de América Latina, constatando los desafíos de la poca bibliografía vigente sobre el tema, apuntó diálogos culturales entre las mujeres artistas y la transculturalización de las obras presentadas, además de presentar la producción artística de la autora, insertándola en este contexto.

Palabras claves: Cerámica Contemporánea; Ancestralidad; Femenismo; Rituales; Mujeres Artistas Latinoamericanas.

## ABSTRACT

This work is the result of an ancient desire to situate mud (ceramics and clay) as a recurring and relevant support at the Latin American contemporary art scene, from the perspective of women artists. The emphasis of this research is on the artworks directed to the questions of the cultural roots, rituals and feminism. The analysis of the art of ceramics occurred by a different way of the models eurocentric, androcentric and the traditional correlations of clay with craftwork and design, according to the cartographic research. Also by means of the study of the poetics of contemporary Latin American women artists and literary reviews, an analysis was carried out between them. Thus, this study highlighted some practices of contemporary ceramics in Latin America, noting the challenges of the current literature on the subject, pointed out cultural dialogues between women artists and the transcategorization of the works presented, besides presenting the artistic production of the author, inserting it in this context.

**Keywords:** Contemporary ceramics; Ancestry; Feminism; Rituals; Latin American Female Artists

## LISTA DE FIGURAS

**Figura 1** - Flávia Leme. *Recipiente I, série Mulheres Recipientes*. 2002. Cerâmica 13 x 20 x 9 cm. Foto: Rafael Pileggi. **Pág. 26**

**Figura 2** - Flavia Leme. *Recipiente VII, série Mulheres Recipientes*. 2003. Cerâmica 42 Ø x 20h cm. Foto: Rafael Pileggi. **Pág. 26**

**Figura 3** - Flavia Leme. *Recipiente XII, série Mulheres Recipientes*. 2006. Cerâmica 43 Ø x 20h cm. Foto: Rafael Pileggi. **Pág. 26**

**Figura 4** - Flavia Leme. *Recipiente XVIII, série Mulheres Recipientes*. 2008. Cerâmica 23 Ø x 13h cm. Foto: Rafael Pileggi. **Pág. 26**

**Figura 5** - Flavia Leme. *Fertiliza\_dores, série Mulheres Recipientes*. 2007. Cerâmica 10 x 15cm. Foto: Raphael Nahuñ. **Pág. 27**

**Figura 6** - Flavia Leme. *Fertiliza\_dores VIII, série Mulheres Recipientes*. 2008. Cerâmica 100 x 70cm. Foto: Rafael Pileggi. **Pág. 28**

**Figura 7** - Flavia Leme. *Fertiliza\_dores IX, série Mulheres Recipientes*. 2008. Cerâmica 100 x 70 cm. Foto: Rafael Pileggi. **Pág. 28**

**Figura 8-10** Flávia Leme. *Ninfa ou a Origem do Mito*. 2016. Cerâmica, óxido e sangue menstrual, 20x13x9cm. Foto: Fernando Vilhegas. **Pág. 35**

**Figura 11** - *Vaso campaniforme*. Período Calcolítico (2800-18000 a.C.). Cueva de La Ventosa. Fonte: CHAVARRIA, Joaquim, *A Cerâmica*. p.9. **Pág. 42**

**Figura 12** - *Recipiente zoomórfico com asa de estribo*. Cultura Mochica. Fonte: MAP - Museo de Arte Precolombino (Lima, Peru) <http://www.map.museolarco.org>. **Pág. 42**

**Figura 13** - *Recipiente fitomórfico com asa de estribo e decoração pintada*. Cultura Mochica. Fonte: MAP - Museo de Arte Precolombino (Lima, Peru) <http://www.map.museolarco.org>. **Pág. 43**

**Figura 14** - *Vaso decorado com pintura policroma sobre pintura monocromada*. Cultura Nasca. Fonte: MAP - Museo de Arte Precolombino (Lima, Peru) <http://www.map.museolarco.org>. **Pág. 43**

**Figura 15** - *Cuchimilcos*. Cerâmicas de figuras humanas estilizadas. Cultura Chimú. Fonte: MAP - Museo de Arte Precolombino (Lima, Peru) <http://v>. **Pág. 43**

**Figura 16** - *Privada*. Barro natural vidrado. Proveniência Mercado de Água de Meninos. 1960. Salvador Bahia. Foto: Arquivo Lina Bo Bardí. Fonte: BARDI, Lina

Bo. *Tempos de grossura: O design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M Bardí, 1994, p.17. **Pág. 45**

**Figura 17** - Sergina Gomes Francisco Xavier. 2006. *Escultura com três cabeças de boi*. Cerâmica 21 x 19 x 19 cm. Campo Alegre, Minas Gerais. Acervo Coleção Lalada Dalglis. Foto: Camila Costa Lima. **Pág. 46**

**Figura 18** - Joaquín Torres-García. *O Norte é o sul, espólio do artista*, Nova York. ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1997. p.285. **Pág. 52**

**Figura 19** - Guerilla Gilrs. *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?* 2017. Cartaz MASP. Foto: Fernando Vilhegas. **Pág. 67**

**Figura 20** - Guerilla Gilrs. *Poster do site*. Sem data. Acesso em: 20/jan/18. Fonte: <https://www.guerrillagirls.com/#open>. **Pág. 67**

**Figura 21** - Guerilla Gilrs. *As vantagens de ser uma artista mulher*. 1988/2017. Cartaz MASP. Foto: Fernando Vilhegas. **Pág. 68**

**Figura 22** - Maria Martins. *O impossível*. 1940. Bronze fundido patinado - tiragem 6 exemplares. Enciclopédia Itau Cultural. **Pág. 70**

**Figura 23** - Erika Verzutti. *Turtle*. 2016. Concreto, bronze, resina e cerâmica. Dimensões variáveis. 57a Bienal de Veneza - 2017. Foto: Dario Lasagni / Fortes D'Aiola & Gabriel. **Pág. 76**

**Figura 24** - Erika Verzutti. *Pet Cemetery*. 2017. Concreto, bronze, resina e cerâmica. Dimensões variáveis. 57a Bienal de Veneza - 2017. Foto: Dario Lasagni / Fortes D'Aiola & Gabriel. **Pág. 76**

**Figura 25** - Marilá Dardot. *A Origem da Obra de Arte*. 2002. 1500 vasos de cerâmica em forma de letras, terra, 12 tipos de sementes, instrumentos de jardinagem e texto em vinil. Dimensões variáveis. Instituto Inhotim – MG. Fonte: <http://www.inhotim.org.br/uploads/2013/11/a-origem-da-obra-de-arte.jpg>. **Pág. 77**

**Figura 26** - Laís Myrrha. *Mãos à Obra*. 2017. Cerâmica. 4 x 9 x 11 cm. Carbono Galeria. Fonte: <https://carbonogaleria.com.br/obra/maos-a-obra-583>. **Pág. 78**

**Figuras 27 -35** - Maria Betânia Silveira. *Amuletos da Prosperidade*. 2014. Registro da performance. Duração: 11”39. Florianópolis SC- Brasil. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yO5-Cm1KttA>. **Pág. 79**

**Figura 36-39** - Diana Campos. *Continente-Contenido*. 2015. Argila, terra, água,



plantas, madeiras e pedras. Dimensões variadas. Argentina. Fonte: <http://www.artainsitu.com.ar/search/label/ArtelnSitu>. **Pág. 80**

**Figura 40** - Maria Cheung. *Nui*. 2002. Cerâmica e meia de nylon. Dimensões variadas. Foz do Iguaçu, PR –Brasil. Fonte: <http://mariacheung57.wixsite.com/mariacheung/copia-nui>. **Pág. 81**

**Figuras 41-42**- Lívia Marin. *Nomad Patterns*. 2012. Cerâmica, resina, gesso, impressão. 32 objetos. Dimensões variadas. Eagle Gallery, London. Fonte: <http://liviamarin.com/portfolio/nomad-patterns/> **Pág. 82**

**Figuras 43-51**- Juliana Cerqueira Leite. *Ponto Cego – Posicional*. 2016. Frames da videoperformance da instalação (dirigida por Tássia Quirino). Casa Triângulo. Fonte: <https://vimeo.com/167023024>. **Pág. 83**

**Figura 52** - Lídia Lisboa. *Vila das Oyas*. 2016. Cerâmica. Dimensões variadas. Galeria Rabieh. São Paulo. Fonte: <http://www.galeriarabieh.com.br/curriculo.php?artista=Lidia-Lisboa>. **Pág. 84**

**Figura 53** -Alina Canziani. *Volver I*. 1989 (versión 2006). Látex, argila, grama e areia. 70 x 60 x 60 cm. Fonte: <http://www.alinacanziani.com/trabajos/>. **Pág. 85**

**Figura 54** - Alina Canziani. *Recuerdos de Mexico*. 1987. Cerâmica, Arquivo e penas. 200 x 65 x 65 cm. Fonte: <http://www.alinacanziani.com/trabajos/>. **Pág. 85**

**Figura 55** - Rosana Bortolin. *Série Habitar Ninhos*. 2012. Cerâmica Dimensões Variadas. Foto: Danísio Silva. Fonte: Rosana Botolin **Pág. 86**

**Figura 56** - Rosana Bortolin. *Oferenda Branca*. 2009. Cerâmica. 14 x 60 cm. Foto: Danísio Silva. Fonte: Rosana Botolin **Pág. 86**

**Figura 57** - Rosana Bortolin. *Sujeição I*. 2011. Fotografia - molde de cerâmica da vagina. Foto: Danísio Silva. Fonte: Rosana Botolin **Pág. 86**

**Figuras 58-59** -Celeida Tostes. *Série Fendas*. 1979. Cerâmica 24 ø cm. Acervo Coleção Marimar e Henri Stahl. Fonte: Celeida Tostes. Raquel Silva e Marcus de Lontra Costa (org.) **Pág. 87**

**Figuras 60-61** - Luísa Nóbrega. *Destra*. 2014. Performance. I Bial de Barro de Caruaru, PE. Fonte: <http://www.premiopia.com/pag/luisanobrega>. **Pág. 89**

**Figura 62-63** - Maria Bonomi. *Sobre a Essência: Os Sete Horizontes do Homem*. 1998. Instalação com placas de vidro entremeadas de areia, sal, carvão, argila, cimento e terra, sobre espelho, por cima de películas plásticas cobertas por textos. Dimensões variadas. III Bial de Barro de América. Fonte: [http://www.mariabonomi.com.br/escritos\\_decenio\\_1990.asp](http://www.mariabonomi.com.br/escritos_decenio_1990.asp). **Pág. 90**

**Figura 64** - Aymara Dupatey. *La tentación*. 2015. Mural. IX Bial de Cerâmica Mirta García Bush. Fonte: <http://www.acao.cult.cu/eventos/ix-bial-de-ceramica-convoa-todos-al-fuego>. **Pág. 91**

**Figura 65** - Claudia Liliana García Patiño. *Clepsidra*. 2016. Cerâmica. I Bial de Cerâmica Artística Contemporânea. México. Fonte: <http://pupilo.com.mx/cecut/bialceramica/clepsidra/> **Pág. 92**

**Figura 66** - Liliane Vallim. *O que é isto? I II e III*. 2010. Menção Honrosa. 3º Salão Nacional de Cerâmica Museu Alfredo Andersen, Curitiba-PR. Fonte: <http://ceramicatemporaneabrasileira.blogspot.com.br/2010/12/liliane-vallim.html>. **Pág. 93**

**Figura 67** - Cartaz do 1º Encontro Internacional de Cerâmica na USP. 2011. Fonte: <https://bibfauusp.files.wordpress.com/2011/03/05-cartaz-do-encontro.png>. Acesso 24/02/2018. **Pág. 94**

**Figura 68** - Cartaz do IV Seminário Internacional Cerâmica na Arte Educação. 2015. Fonte: [https://ufsj.edu.br/artes/iv\\_seminario\\_internacional.php](https://ufsj.edu.br/artes/iv_seminario_internacional.php). Acesso: 24/02/2018. **Pág. 95**

**Figura 69** - Cartaz da *Semana do Ceramista no Instituto de Artes da UNESP*. 2017. Fonte: <http://unan.unesp.br/destaques/27274/semana-do-ceramista-na-unesp&pagina=1>. Acesso 24/02/2018. **Pág. 95**

**Figuras 70-72** - Kukuli Velarde. *Sta Chingada: The Perfect Little Woman, série Cadáveres*. 2005. Pintura, óleo e acrílica. 1,21 x 1,82 cm. Fonte: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html>. **Pág. 103**

**Figura 73** - Kukuli Velarde. *Vênus? série Cadáveres*. s/d. Óleo e acrílica. 1,21 x 1,82 cm. Fonte: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html>. **Pág. 103**

**Figura 74** - Sandro Botticelli. *O Nascimento de Vênus*. 1484-86. Têmpera s/ tela. 1,72 x 2,78 cm. Galleria degli Uffizi, na Itália. Fonte: <http://www.uffizi.org/it/sale/sale-10-14-di-botticelli/> **Pág. 104**

**Figuras 75-78** - Kukuli Velarde. *Série Plunder Me, Baby (Chuncha Cretina, Najallota Insolente, India Pacharaca)*. 2007. Garth Clark Gallery. New York. <http://www.kukulivelarde.com/site/HOME.html>. **Pág. 106**

**Figura 79-83**- Kukuli Velarde. *Série Isichapuitu (Enovejada, Garden of Edenm Burnt Out, Peace is Bleeding)*. 1997-2002. Clay Studio. New York. <http://www.kukulivelarde.com/site/HOME.html>. **Pág. 108-109**.

**Figuras 84-100** - Rosana Paulino. Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/>. **Pág. 113, 115, 116, 117, 119**.

**Figura 101** - Lygia Clark. *Memória do Corpo*. 1985. Entrevista gravada com a artista sobre os Objetos Relacionais. Direção Márcio Carneiro. Duração: 30”27. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gymjW6yVKAg/>. **Pág. 126**

**Figura 102-107** - Flavia Leme. *Enraiza-dores # 1*, série Omíto o mito. 2014. Fotos: Matheus José Maria. **Pág. 127, 128, 129.**

**Figura 108** - Matryoshkas - brinquedos. Madeira pintada 18 x 23 x 6 cm (caixa). Rússia. Foto: Fernando Vilhegas. **Pág. 132**

**Figura 109** - Pião Sonoro Metálico. Alumínio pintado 18 x 18 cm. Brasil. **Pág. 132**

**Figura 110-111** - Flavia Leme. *Matryoshkas*, série Omíto o mito. 2017. Instalação com sessenta e três peças de cerâmica com óxidos. Dimensões variáveis. Foto: Fernando Vilhegas. **Pág. 133, 134, 135.**

**Figura 112** - Flavia Leme. *Linha de sucessão*, série Omíto o mito. Três pratos de porcelana serigrafados com os retratos das três gerações: a avó, mãe e filha, fio dourado. Cada prato mede 25 x 110 cm. Arte gráfica: Fernando Vilhegas. **Pág. 137**

**Figura 113** - Anna Maria Maiolino. *Por um fio*, série Fotopoemacção. 1976. Fotografia analógica em preto e branco 52 x 79 cm. Tiragem de cinco. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/anna-maria-maiolino-por-um-fio-serie-fotopoemacao-from-photo-poem-action-series-1>. **Pág. 139**

**Figura 114** - Flavia Leme. *Da Ordem da Vocação Hereditária*, série Omíto o mito. 2017. Porcelanas e cerâmicas diversas. Dimensões variadas. Foto: Fernando Vilhegas. **Pág. 142**

**Figura 115-117** - Flavia Leme. *Águas Passadas*, série Omíto o mito. 2017. Frames da videoperformance. Duração: um minuto e trinta segundos. Direção de vídeo: Fernando Vilhegas. **Pág. 143**

**Figura 118-120** - Sissi Fonseca. *Evapora e voa*. 2004. Registro fotográfico da performance. Galeria Artcore, Paris, França. Fonte: <http://www.sissifonseca.com/home/performances>. **Pág. 145**

**Figura 121-126** - Graciela Olio. *Série Mil Ladrilos*. 2012. Cerâmica e porcelana. Dimensões Variadas. Argentina. Fonte: <http://www.gracielaolio.com.ar/>. **Pág. 153**

**Figura 127-130** - Simulcop. 1959/2017. Material gráfico para auxiliar as atividades escolares. Argentina. Fonte: <http://atravesdeluniberto.blogspot.com.br/2012/04/el-simulcop.html>. **Pág. 155**

**Figura 131-132** - Lars Von Trier. *Dogville*. 2003. Frames do filme. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=klTPPI\\_Xprg](https://www.youtube.com/watch?v=klTPPI_Xprg). **Pág. 155**

**Figura 133-135** - Graciela Olio. *Série Colecionismo*. 2012. Porcelana pintada. Dimensões variadas. Coleção da artista. Fonte: <http://www.gracielaolio.com.ar/>. **Pág. 157**

**Figura 136-137** - Carina Maria Weidle. *Série Fósforos*. 2013. Cerâmica esmaltada. Dimensões variadas. WEIDLE, Carina Maria. Des Astres com: a máquina de escrever, a guilhotina e os fósforos. p116. **Pág. 158**

**Figura 138** - Noemisa Batista. *Mulher fazendo pão*. Déc. 1990. Cerâmica. Carai, Minas Gerais. Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/app/artista/Noemisa%20Batista%20dos%20Santos%20/>. **Pág. 158**

**Figura 139** - Graciela Olio e Ana Gómez. *Pratos de segunda mesa*. 2013. Dimensões variadas. México. Fonte: <http://www.gracielaolio.com.ar/>. **Pág. 159**

**Figura 140** - Propaganda da marca *Walita* na década de 1950: as imagens cor de rosas, indicam o comportamento da mulher moderna: utilizando eletrodomésticos, tem mais tempo para si. Imagens retiradas da Revista Almanaque da Folha - anos 50. **Pág. 160**

**Figura 141** - Propaganda da marca *Nestlé* da década de 1950: mãe sedutora oferece a sobremesa para a filha que tem o apetite irregular - esse é o mote para venda do produto. Imagens retiradas da Revista Almanaque da Folha - anos 50. **Pág. 160**

**Figura 142** - Ana Gómez. *Sweet home*. 2013. Pratos industriais com decalques vitrificados e verniz de ouro e prata. Dimensões variadas. México. Fonte: <http://www.anagomez.com.mx/sweet-home/>. **Pág. 163**

**Figura 143-159** - Ruby Rumie. Cerâmica, madeira, metal, fotografia e vídeo. Galeria Nohra Haime, NY. Fonte: <https://www.artsy.net/artist/ruby-rumie>. **Pág. 165 - 173**

**Figura 160-165** - Flavia Leme. *Úberes intumescidos de Ariadne*, série P.F. (Peito Fake). 2015. Cerâmica, folha de cobre, linha acetinada, pratos porcelana. 200 x 150 x 50 cm. Foto: Fernando Vilhegas. **Pág. 176 a 179**

**Figura 166** - Judy Chicago. *The Dinner Party*. 1974-1979. Cerâmica e tecidos. 1460 x 1280 x 900 cm. Sackler Center Foundation, Brooklyn Museum. Fonte: <http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/>. **Pág. 181**

**Figura 167-169** - Flavia Leme. *Sampuru*, série P.F. (Peito Fake). 2016. Cerâmica com carbonato de cobre, esmaltes e engobes, bandejas de isopor, jogo americano de madeira, hashi, alga para sushi, musgo sphagnum seco, plástico filme de PVC. 90 x 50 x 7 cm. Foto: Flávia Leme. **Pág. 184**

**Figura 170-171** - Lucimar Bello. *Comedorias não silenciadas*. 2017. Performance de longa duração, com temperos diversos. Dimensões variadas. Exposição Imagens da Natureza, Espaço das Artes-USP. Foto: Fernando Vilhegas. **Pág. 185**

**Figura 172-175** - Flavia Leme. *É pra ver ou pra comer?* (biscoito de peito, peito queimado com sais, peito à carbonara), série P.F. (Peito Fake). 2016. Cerâmica e linha para rede de pesca. Tamanhos variados. Foto: Flavia Leme. **Pág. 187-188**

**Figura 176-177** - Flavia Leme. *Peito resfriado corte bandeja*, série P.F. (Peito Fake). 2016. Cerâmica, bandeja de isopor, plástico filme de PVC. Tamanhos variados. Foto: Flávia Leme. **Pág. 189 - 190**

**Figura 178-180** - Nicola Constantino. 1999. Silicone, vários tamanhos. Argentina. Fonte: <http://www.nicolacostantino.com.ar/>. **Pág. 191-192**

**Figura 181** - Lorenzo Lippi. *Saint Agatha*. 1638-1644. Óleo sobre tela. 75,7 x 64,1 cm. Blanton Museum of Art, Texas. Fonte: <https://blantonmuseum.org/2012/04/on-art-and-medicine-surprising/>. **Pág. 194**

**Figura 182-184** - Cindy Sherman. *Série History Portrait*. Untitled # 216.1989. Fotografia. MoMa, NY. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/50744>. **Pág. 194-195**

**Figura 185** - Flavia Leme. *Reproduzindo Ágata*, série P.F. 2018. Impressão sobre tela. 70 x 46 cm. Foto: Fernando Vilhegas. **Pág. 196**

**Figura 186-187** - Flavia Leme. *30 ovos 10 reais*, série P.F. (Peito Fake). 2017. Cerâmica. 30 x 50 x 7 cm. Foto: Fernando Vilhegas. **Pág. 198, 199**

**Figura 188-190** - Celeida Tostes. *Série Ovos*. s/d. Barro. Instalação com dimensões variadas. Coleção MAM RJ. SILVA, Raquel e COSTA, Marcus de Lontra. Celeida Tostes. Rio de Janeiro, RJ. Editora: Memória Visual. **Pág. 200 - 201**

**Figura 191** - Marina Abramovic. *Método Abramovic*. 2015. Registro de parte da experiência. Sesc Pompeia, São Paulo. Fonte: <http://ffw.uol.com.br/blog/arte/ffw-testa-o-metodo-abramovic-de-marina-abramovic/galeria/5/>. **Pág. 209**

**Figura 192-206** - Ana Mendieta. EUA. MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*. La Poligrafa, Barcelona, 1996. **Pág. 212-218**

**Figura 207** - Anna Maria Maiolino. *Glu Glu Glu*. 1967. Tinta acrílica e tecido sobre madeira. Dimensões 110 x 59 x 12, 5 cm. MAM, RJ. TATAY, Helena. Anna Maria Maiolino. Tradução de Claudio Alvez Marcondes, Gênese Andrade. São Paulo, SP : Cosac Naify, 2012. **Pág. 219**

**Figura 208-213** - Anna Maria Maiolino. *In-Out (Antropofagia)*. 1973-74. Frames do vídeo fotografia PB. 125 x 38 cm. Galeria Luisa Strina, SP. TATAY, Helena. Anna Maria Maiolino. Tradução de Claudio Alvez Marcondes, Gênese Andrade. São Paulo, SP : Cosac Naify, 2012. **Pág. 220**

**Figura 214** - ygia Clark. *Baba antropofágica*. 1973. Fotografia da ação performática. MAM, RJ. Fonte: <http://babaantropofagica.blogspot.com.br/>. **Pág. 221**

**Figura 215-220** - Anna Maria Maiolino. *Aqui & lá (Here & There)*, série Terra Modelada. 2012. Instalação. Dimensões variadas. Documenta (13) de Kassel, Alemanha. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/anna-maria-maiolino-here-and-there/>. **Pág. 224-225**

**Figura 221-226** - Anna Maria Maiolino. *Anna Maria Maiolino*. Processo de criação – rolos. 2014. Frames do vídeo Museu Vivo: Anna Maria Maiolino (Parte 2). Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=UwByGpubSwI/>. Acesso em maio de 2017. **Pág. 227**

**Figuras 227-230** - Márcia X. *Alvo e Xadrez*. 1998. Projeto para a instalação não realizada, Arquivo documental da artista - MAM-Rio. LEMOS, Beatriz (Organização). Thais Medeiros e Mark Phillip. Marcia X. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, 2013. **Pág. 231**

**Figuras 231-233** - Ana Gómez. *Juego*. 2011. Kit de 7 dildos cerâmicos de alta temperatura com borda dourada, 8 itaglios e 8 gravuras em capa acrílica. Dimensões 45 x 12 x 2 cm. México. Fonte: **Pág. 234-235**

**Figuras 234-318** - Flávia Leme. *Objetos Fetiches #1 #84, série Amuletos*. 2017. Dimensões variadas. Foto: Fernando Vilhegas. **Pág. 236-239**

**Figuras 319-328** - Flavia Leme. *A Morada do Cosmos, série Amuletos*. 2017. Frames da videoperformance. Duração: cinco minutos e dezenove segundos. Direção de Vídeo: Fernando Vilhegas. **Pág. 242 e 243**

**Figuras 329-338** - Flavia Leme. *Animus, série Amuletos*. 2017. Frames da videoperformance. Duração: sete minutos e quatorze segundos. Direção de Vídeo: Fernando Vilhegas. **Pág. 246 e 247**

**Figuras 339-348** - Flavia Leme. *Anima, série Amuletos*. 2017. Frames da videoperformance. Duração: sete minutos e treze segundos. Direção de Vídeo: Fernando Vilhegas. **Pág. 252 e 253**

**Figura 349**. Flavia Leme. *Anima, série Amuletos*. 2017. Vista geral do local da performance. Foto: Fernando Vilhegas. **Pág. 261**

**Figuras 350-356**. Flavia Leme. *Desvios do Barro - vista geral da exposição e detalhes*. Foto: Fernando Vilhegas. **Pág. 275-279**.

## SUMÁRIO

## PONTO DE PARTIDA

**Caminho Progresso**  
23

**Trajetória Atual**  
33

**Capítulo 1**  
**DESVIOS DO BARRO nas Artes Visuais**  
41

**1.1 Desvios para Cena Latino-Americana**  
53

**1.2 Desvios para Mulheres Artistas**  
63

**1.3 Desvios para Arte Contemporânea**  
76

**1.4 Encontros do barro: Bienais e Exposições**  
91

**Capítulo 2**  
**OMITO O MITO: Raízes Culturais afloradas nas obras**  
99

**2.1 Série Omito o mito**  
122



**Capítulo 3**  
**P.F.(PEITO FAKE): Feminismo como tema**

149

**3.1 Série P.F.(Peito Fake)**  
176

**Capítulo 4**  
**AMULETOS: Rituais em processos e performances**

205

**4.1 Série Amuletos**  
230

**DESVIOS FINAIS**  
257

**REFERÊNCIAS**  
264

**ANEXOS**  
272





Ponto de Partida

Caminho Progresso

[...] Caminho. Paro. Encruzilhada. Respiro. Titubeio. Eixo. Atalho. Devaneio. Reflito. Trilha. Ponte. Observo. Modelo. Forma. Formo. Forno. Continuo. Contínuo. Processo. Ritual. Raízes. Força. Gênero. Mulher. Seio. Veio. Fenda. Senda. Sigo [...]  
Flavia Leme, 2017

A cartografia da pesquisa em artes é ramificada em miríades de linhas e formas, plena de desenhos, atulhada de curvas de níveis, profusa de declives e aclives, abundante de sinuosos rios e correntezas intensas, farta de cumes altos e precipícios profundos. A isto se deve o fato de que o universo das artes visuais é habitado por todas as coisas que não existem, já que são coisas criadas para se bastarem em si mesmas, inventadas de modo subjetivo para apenas serem e, no entanto, são capazes de fazer com que o observador seja sensibilizado de alguma forma, estimulado a vasculhar dentro de si alguma referência em seu repertório imagético ou inconsciente.

Ao retornar à jornada da pesquisa, trazia em minha bagagem os mapas traçados de minha última viagem no universo cartográfico das artes visuais. Estava ciente de que, em algum momento, parte daquilo que levava seria deixado no caminho para dar espaço às novas experiências e aos conhecimentos adquiridos. Ao desenhar meu novo trajeto, tentei pegar alguns atalhos que me guiaram a passeios obtusos, e houve momento em que fiquei sem norte e me perdi em devaneios que dificultaram minhas escolhas e me desviaram temporariamente da rota planejada.

Mas, antes de falar sobre os rumos desta pesquisa, é preciso que eu cite quais eram os conteúdos da minha bagagem anterior: minha cartografia inicial versava sobre a produção de algumas mulheres artistas que possuíssem em sua poética conteúdos com um viés feminista. A Dissertação de Mestrado intitulada *MULHERES RECIPIENTES: Recortes Poéticos do Universo Feminino nas Artes Visuais*, depois de defendida em 2009, foi selecionada para se tornar um livro com publicação digital e gratuita pelo selo Cultura Acadêmica da Fundação Editora da UNESP.



O primeiro capítulo iniciava citando os caminhos percorridos pelos nossos ancestrais do neolítico - os artefatos arqueológicos contavam histórias sobre as possíveis adorações às estatuetas votivas feitas em cerâmica ou pedra, que poderiam ter certos poderes mágicos de estímulo à fertilidade, tanto da terra, quanto das mulheres. Em seguida, em um salto cronológico, era citado um recorte sobre as aparições de mulheres artistas na história da arte, dando ênfase aos dois últimos séculos. No capítulo três, seis mulheres artistas que foram inspiração poética para minha produção artística foram destacadas: Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Celeida Tostes, Niki de Saint Phalle, Judy Chicago e Ana Mendieta. O último capítulo ressaltou minha produção artística em cerâmica denominada *Mulheres Recipientes*. Nesta série, desenvolvi esculturas com diversos tipos de argila e alguns elementos foram acrescentados às peças (como pregos e arames), criei algumas instalações conduzidas pelo mesmo tema do feminino nas artes. Apesar de haver certa variação entre as peças, ao olhar para o seu conjunto, é possível verificar que elas aludem ao um conceito de síntese formal do redondo, das curvas, dos côncavos e convexos, também se relacionam com conceitos cíclicos, mutáveis, orgânicos. A poética desta produção versava sobre algumas das possíveis formas de ver, entender, sentir o papel da mulher na sociedade, especialmente na contemporaneidade, onde não há mais a obrigatoriedade de as mulheres terem que cumprir o papel social de mães ou de acolherem a prole da comunidade em que vivem – haja vista que, durante milênios, as mulheres eram tidas como as acolhedoras, agregadoras, nutridoras de seus pares, pelo fato de carregarem dentro de si o ventre gerador de outras vidas.

A primeira fase da série *Mulheres Recipientes* (Figura 1) tinha como característica marcante a verossimilhança com o corpo feminino, mais próxima do figurativismo: as peças possuíam cabeças com rostos definidos, ranhuras ou volumes que representavam os cabelos, os braços, as pernas, os pés e as mãos. As formas mais literais do corpo eram predominantes neste momento.



Figura 1. Flavia Leme. *Recipiente I*, série *Mulheres Recipientes*. 2002. Cerâmica. 13x20x9 cm.



Figura 2. Flavia Leme. *Recipiente VII*, série *Mulheres Recipientes*. 2003. Cerâmica. 42 Ø x 20h cm.



Figura 3. Flavia Leme. *Recipiente XII*, série *Mulheres Recipientes*. 2006. Cerâmica. 43Ø x 20h cm.



Figura 4. Flavia Leme. *Recipiente XVIII*, série *Mulheres Recipientes*. 2008. Cerâmica. 23Ø x 13h cm.

A fase seguinte foi uma transição entre a fase mais figurativa e a fase mais abstrata, os corpos já possuíam o formato de recipiente (tal qual uma meia-cabauça), contudo, as cabeças foram mantidas, respeitando a representação dos olhos, bocas, narinas (Figura 2). Na terceira fase, as formas tornaram-se desproporcionais e cada vez mais simplificadas em sua representação: as cabeças reduziram-se a pequenas esferas ovoides, as reproduções de partes dos corpos femininos e masculinos eram apenas aludidas, sendo que esses corpos eram sugeridos por meio de formas geométricas mais sintéticas, como esferas e cilindros (Figuras 3-4). Cortes, fendas, rachaduras, estrias, dobras dão espaço para brotarem ovos, óvulos, sementes, contornos orbiculares remetendo às novas formas redondas de vida. “Das Dasein ist rund”, “o ser é redondo” afirmou Bachelard (1993, p. 237). A predominância do redondo tornou-se evidente, remetendo a uma narrativa mítica sem início ou fim – é cíclica e contínua. Mariza Bertoli, pesquisadora e crítica de arte, comentou sobre a série *Mulheres Recipientes*:



Figura 5. Flavia Leme. *Fertiliza\_dores*, série *Mulheres Recipientes*. 2007. Fotografia. 10 x 15 cm.

A presença insistente de uma pequena cabeça pelada, que parece nascer da peça semiesférica, poderia simbolizar a confissão de humildade diante do que se pode colher na copa da vida, reverência ao destino [...] A densidade do continente é o oco, próprio vazio. Porém, esse oco é cheio de sonhos e presságios, como um caldeirão borbulhante onde se prepara a poção mágica que alimenta a esperança. (BERTOLI, M. apud ALMEIDA, F. L. 2009, p. 211)



Figura 6. Flavia Leme. *Fertiliza\_dores VIII*, série *Mulheres Recipientes*. 2008. Fotografia



Figura 7. Flavia Leme. *Fertiliza\_dores IX*, série *Mulheres Recipientes*. 2008. Fotografia.

Dos últimos trabalhos que foram registrados na Dissertação, a minha pesquisa se encontrava em uma quarta fase, onde fiz diversas experimentações com as peças e partes do meu corpo, por meio de registros fotográficos. Esta nova série que havia começado a desenvolver, denominada *Fertiliza\_dores*, destacava a ambiguidade que as superfícies da pele e da cerâmica podiam despertar aos olhos de quem observava, pois, muitas vezes, não era possível distinguir o que era a superfície do meu corpo e a superfície corpórea da peça (Figura 5). Outras vezes, a distinção entre a cerâmica e o meu corpo era evidente, contudo, a harmonia dos contornos das peças e de meu corpo destacava a conformidade das figuras acopladas. Esta simbiose entre as peças e o meu corpo representou uma síntese formal da minha pesquisa, na medida em que evidenciou minha conexão com a cerâmica, com a minha vivência em um corpo de mulher (Figuras 6 - 7).

Alguns dos trabalhos que desenvolvi no Mestrado foram selecionados para participarem do 2º e do 3º *Salão Nacional de Cerâmica* de Curitiba realizada pelo Museu Alfredo Andersen – PR, nos anos de 2008 e 2010, respectivamente. Mais recentemente, em 2013, fui convidada a participar da exposição coletiva *ARTE 117 CERÂMICA: A ARTE DO FOGO*, realizada no Centro Cultural Geraldo Pereira Bragança Paulista- SP e, em 2016, participei da exposição *III BIG: Bienal Internacional de Guarulhos do Pequeno Formato*.

Ainda como conteúdo de bagagem, só que profissional, é de fundamental importância que mencione que no período de janeiro de 2007 até janeiro de 2017, em paralelo à pesquisa acadêmica, trabalhei como Animadora Sociocultural na área de Programação Artística e Cultural do SESC São Paulo - Instituição que é referência em âmbitos nacional e internacional - nas unidades do SESC Santo André, Santos, Pompeia e Ipiranga. Fundamentalmente, minhas atribuições eram de produção, supervisão, coordenação, curadoria de inúmeras exposições de arte, ação educativa (seleção de empresas, educadores, supervisão), curadoria e contratação de professores para ministrarem cursos, oficinas e palestras ligadas

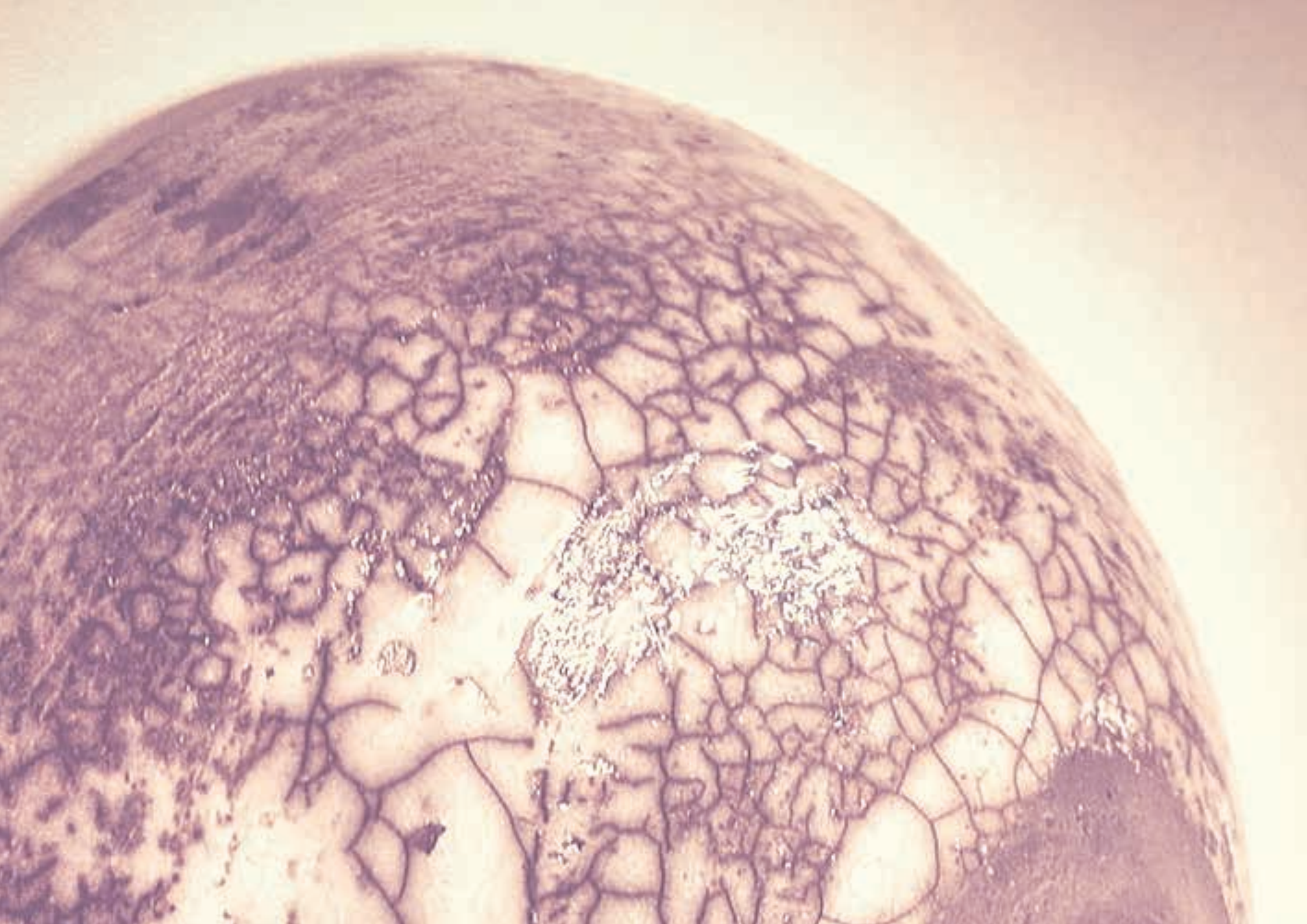
artes e tecnologias. Também tive a oportunidade de cuidar nos primeiros anos trabalhados na Instituição de outras áreas culturais, como teatro, cinema, dança e turismo social. Todo esse período em que estive empregada nesta Instituição foi repleto de aprendizados e mudanças de paradigmas em minha vida. Esta experiência acrescentou, sem sombra de dúvida, muito ao meu currículo (tanto profissional, quanto acadêmico), na medida em que participei de inúmeros eventos culturais, dentro e fora do SESC. Em novembro de 2013, por exemplo, tive a oportunidade de participar do *Courant Du Monde | Maison des Cultures du Monde* – um curso de imersão cultural patrocinado pelo Ministério da Cultura e da Comunicação da França que é oferecido aos países francófonos ou para pessoas que tenham fluência em francês e que tenham, necessariamente, uma experiência comprovada de no mínimo cinco anos em gestão cultural. Para poder participar deste curso, foi necessário passar por um processo seletivo, onde foram escolhidos os dossiês apresentados pelos concorrentes, além de ser avaliado o nível de conhecimento na língua francesa (feito por meio de uma entrevista com adido cultural da França no Brasil). Neste mesmo período, estava acontecendo a Bienal de Veneza e, como parte da minha formação cultural, foi também propiciada uma visita a este evento de importância mundial, tendo todo aporte financeiro do SESC.

Ao olhar a composição dos mapas desenhados pelas rotas dos campos acadêmico e profissional, observei o quanto os caminhos se entrecruzaram, fosse de modo caótico ou sincrônico. Cada um deles descreveu as trajetórias que percorri até chegar aqui após uma década de percurso: uma rota culminou na finalização desta pesquisa de Doutorado e a outra em minha saída do SESC. Deixo, então, registrado o encerramento de dois grandes ciclos de elevada relevância em minha vida que, certamente, irão me indicar outros horizontes para a criação de novas cartografias trilhadas por mim dentro do universo das artes visuais.

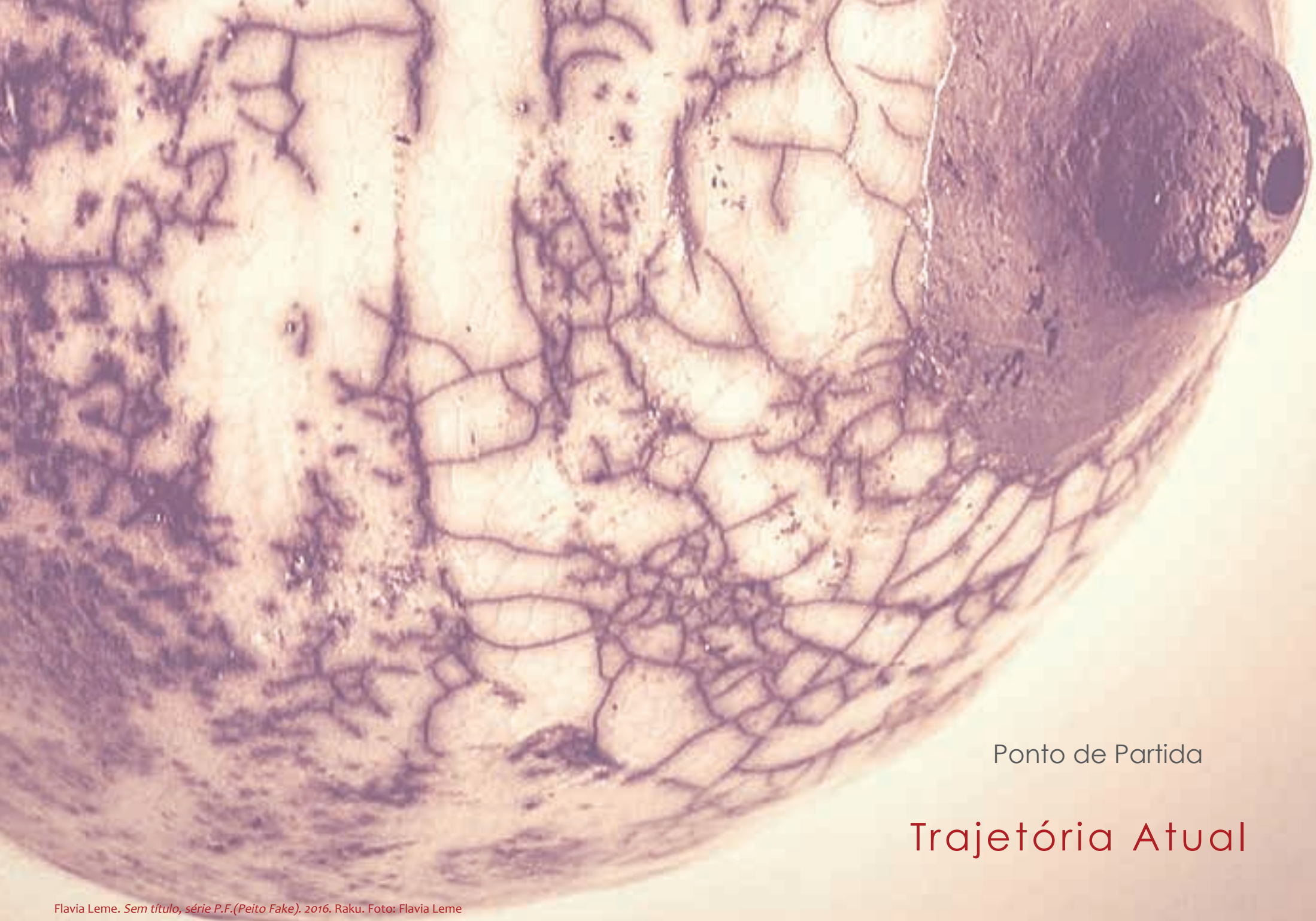
Sigo caminhando!



Flavia Leme. Frame da videoperformance *Anima*, série *Amuletos*. 2017. Imagem: Fernando Vilhegas







Ponto de Partida

Trajectoria Atual

*Todo sonhador solitário sabe que ouve de outra maneira quando fecha os olhos. Para refletir, para escutar a voz interior, para escrever a frase central, condensada, que diz o “fundo” do pensamento, quem nunca apertou fortemente as pálpebras com os dedos? Então o ouvido sabe que os olhos estão fechados, sabe que a responsabilidade do ser que pensa, que escreve, está nele. Poderá relaxar quando a pessoa reabrir os olhos.*  
Gaston Bachelard, 1993

Abro e fecho os olhos repetidamente. Esfrego minhas pálpebras inúmeras vezes. Ainda sim a dificuldade em escutar o que diz “o fundo do pensamento” é constrangedora. Relaxo meu ouvido toda vez que abro meus olhos, mas, quando estão em sua tarefa de olhar, procuram incansavelmente as coisas que são advindas da voz interior. E nessa alternância entre escutar, silenciar, olhar, cegar, percebo que, apesar de distintos, os caminhos tendem a ter uma direção em comum: o de auto escutar-se e olhar-se.

Artistas comumente se aprofundam em um único percurso e o perseguem por toda vida, as chamadas “variações sobre um mesmo tema” recorrentes nas produções artísticas contemporâneas. Quando observo os caminhos percorridos em minhas pesquisas artística e acadêmica, constato que algumas questões do feminismo estão presentes de maneiras distintas. Ainda que tenha tentado algumas vezes desviar, acabei invariavelmente por voltar a essa vereda: o fio condutor da minha trajetória sempre envolveu o tema do feminino - entendido por mim, na época do Mestrado, como tudo aquilo que pudesse se referir à mulher, ou o que a ela fosse particular - acompanhado dos demais assuntos a ele relacionados nos âmbitos social, psicológico ou biológico.

E, apesar de haver tido entre uma senda e outras pausas contemplativas – afinal de contas, são bastante intensos os processos nas veredas da pesquisa - não houve uma ruptura do processo original. Voltei a trilhar a via da pesquisa em artes,



Figuras 8-10. Flavia Leme. *Ninfa ou a Origem do Mito*. 2016. Cerâmica, óxido e sangue menstrual. 20 x 13 x 9 cm. Foto: Flavia Leme.

(re)conectá-la: modeliei uma pequena estatueta votiva em argila de modo completamente ritualístico e performático em um ambiente reservado. Assim, fui capaz de entender de modo sensível qual seriam os processos e os procedimentos artísticos desta pesquisa e qual era a continuidade a ser dada com a pesquisa anterior. Esta experiência não foi registrada, pois eu ainda não estava totalmente consciente de que este seria o percurso a ser tomado. Desta ação, tenho como resultado prático e plástico uma pequena escultura biscitada (monoqueima) e que, sobre ela, derramei meu sangue menstrual em uma ação igualmente performática e ritualística (Figuras 8-10).

A partir da minha experiência como artista pesquisadora, despertei o interesse para desenvolver o Doutorado, investigando quais eram os processos de criação artística de outras mulheres artistas contemporâneas que também faziam uso

carregando os mapas cartográficos da feminilidade e pude seguir por caminhos que antes não tive a oportunidade, uma vez que eles não indicaram no momento anterior nenhum sentido de direção para mim. A ponte que fez a ligação entre esses caminhos estava um pouco esvanecida por conta do tempo - a retomada da pesquisa enfrentou, por assim dizer, algumas dificuldades para ser iniciada. Foi por meio da arte, da experiência, da ação que fui capaz de

do barro para se expressarem. Observei que, de um modo recorrente, muitas acabam por trazerem conteúdos que são similares em suas produções artísticas e muito disso se deve ao fato de que, quando entramos em contato com a argila, ativamos memórias da infância. Período este em que nos encontramos mais livres de conceitos pré-concebidos e nos permitimos experimentar com maior entrega, quase sem nenhum tipo de censura, assim como memórias herdadas do meio cultural de onde viemos, ou seja, das nossas raízes culturais.

Ao me enveredar por este caminho, tive que lançar mão de alguns recursos que me afastassem do pensamento cartesiano analítico e me aproximar do pensamento complexo dialógico e do fazer artístico. Ao iniciar a pesquisa de Doutorado, algumas questões sobre os processos de criação artística demandaram respostas que poderiam ser de muitas maneiras extremamente subjetivas, relativas à indagação do que se pode entender como processos de criação ritualística dentro de determinados parâmetros das artes visuais na contemporaneidade. Uma das grandes dúvidas que fui acometida era de encontrar um método de investigação que estivesse em sintonia com o caráter processual que é intrínseco ao fazer da pesquisa, uma vez que a produção de conhecimento é também produção de subjetividade. Para poder acompanhar esses processos de formação das múltiplas realidades, optei por escolher o método de pesquisa cartográfica, onde o ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, ou seja, um conhecimento que aflora da prática. “Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência a experiência do saber. Eis aí o ‘caminho’ metodológico.” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 18). Os procedimentos metodológicos utilizados nesta pesquisa foram focados na revisão de literatura na intenção de embasar as hipóteses colocadas para que fosse possível identificar se existem alguns rituais em seus processos de criação artística.

Neste estudo de caso, a questão que instigou a pesquisa foi a de levantar paralelos entre a minha produção artística e as de outras mulheres artistas latino-americanas que se utilizam do suporte cerâmico, tanto em sua forma crua quanto cozida, como parte de sua expressão artística. Para a seleção das artistas, segui o eixo temático que envolvia três pontos fundamentais em suas poéticas artísticas: questões ligadas às raízes culturais, ao feminismo e aos processos ritualísticos – este ponto englobou não apenas obras ou ações performáticas ritualísticas, mas também processos criativos, partindo da suposição de que nos processos e nos procedimentos do fazer artístico em cerâmica existam rituais fundamentais para a culminância de uma identidade poética pessoal e que esses processos, por sua vez, sejam capazes de caracterizar a produção dessas artistas.

O objetivo principal desta tese foi, portanto, o de evidenciar a produção de mulheres artistas latino-americanas atuantes na cena contemporânea por meio de um recorte curatorial balizado nos temas que me são especialmente caros e dizem respeito ao meu universo artístico pessoal: minhas raízes culturais, o feminismo e os rituais.

Desta maneira, esta Tese intentou perscrutar os seguintes objetivos gerais:

- Discutir o lugar da cerâmica/argila/barro dentro da cena contemporânea;
- Destacar uma amostragem de mulheres artistas que sejam atuantes na cena contemporânea;
- Situar esta amostragem dentro do contexto da América Latina;
- Abordar algumas mulheres artistas que reforçam suas origens culturais em suas produções; que problematizam a questão do feminismo em suas poéticas e que manifestem ações ritualísticas em suas obras e processos criativos;
- Situar a minha própria produção artística enquanto uma mulher artista latino-americana inserida no contexto da cena artística contemporânea.

Uma vez que os conteúdos levantados para o desenvolvimento da tese atravessam diversos saberes, para além das artes visuais, foi necessário buscar perspectivas que pudessem entrecruzar os múltiplos olhares sobre as poéticas e os processos de criação artística das mulheres artistas citadas, assim como uma análise para a minha própria produção. Portanto, o referencial teórico tomou como base as três frentes poéticas pesquisadas: sobre a questão das raízes culturais, foram consultados os autores Aracy Amaral, com textos do *Trópico de Capricórnio* (2006), Ades Dawn, com *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980* (1997) e Tício Escobar, com diversos artigos; sobre o feminismo, a antropóloga Carla Cristina Garcia, com *Breve história do feminismo* (2011), a artista plástica e pesquisadora Roberta Barros, com o livro *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira* (2016) e o livro da pesquisadora Luana Saturnino Tvardovskas, *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e Argentina* (2015); sobre rituais na arte, teve-se Regina Melim, com *Performance nas artes visuais* (2008) e Marisa Peirano, com *Rituais hoje e ontem* (2003). Tomou-se o cuidado em priorizar autores e pesquisadores de origem latino-americana, preferencialmente mulheres, para dar coesão e coerência ao tema proposto.

A ideia do projeto partiu da necessidade em situar o papel do barro como suporte recorrente e de uso relevante dentro da cena artística contemporânea e que fosse exclusivamente realizada por mulheres artistas latino-americanas. Assim, a investigação evidenciou um recorte histórico de artistas latino-americanas atuantes na cena da arte contemporânea que possuem em suas criações processos criativos que estejam em consonância com os temas ancestrais (raízes culturais), sexistas (feministas) e performáticos (rituais) e que utilizem o barro (argila ou cerâmica). A contribuição da Tese para o âmbito das pesquisas em artes visuais justifica-se por expandir o debate acerca das práticas artísticas e metodológicas de ensino e pesquisa, sobretudo, pelo fato de haver uma escassa documentação e pesquisa com

esse enfoque. Desta forma, esta Tese se legitima como forma pertinente de pesquisa para o campo da arte e dialoga com outras pesquisas em artes visuais, dando embasamento e valor ao tema proposto. A Tese foi dividida em quatro capítulos, sendo o primeiro voltado para o contexto histórico, alinhando a cena artística contemporânea latino-americana e o barro dentro destas circunstâncias. Os capítulos subsequentes estabelecem relações entre as minhas produções e as de algumas mulheres artistas, conforme consta a seguir:

- O capítulo 1 - *DESVIOS DO BARRO nas artes visuais*, dedicou-se a indicar os caminhos e desvios do barro dentro do cerne temático proposto pela pesquisa. Este capítulo foi dividido da seguinte forma: 1.1 – Desvios para cena latino-americana; 1.2 - Desvios para mulheres artistas; 1.3 - Desvios para arte contemporânea; 1.4 - Encontros do barro: Bienais e Exposições.

- O capítulo 2 - *OMITO O MITO: raízes culturais afloradas nas obras*, apontou as influências culturais e ancestrais que aparecem nas obras da artista peruana Kukuli Velardi e da artista brasileira Rosana Paulino. Surgem temáticas artísticas que envolvem questões dos âmbitos pessoal e coletivo (inconsciente coletivo) e que trazem à tona a ancestralidade das artistas. A série denominada *Omito o mito*, que se relaciona com este tema, foi exumada.

- O capítulo 3 - *P.F. PEITO FAKE: feminismo na arte*, destacou a obra da artista argentina Graciela Olio, da artista mexicana Ana Gomez e da artista colombiana Ruby Rumie, que tratassem das questões sobre o feminismo. Apresentei a série *P.F. (Peito Fake)*, que teve como principal enfoque evidenciar a objetificação do corpo feminino na atualidade.

- O capítulo 4 - *AMULETOS: rituais em performances e processos de criação* - tratou de certos conceitos e preceitos sobre os processos ritualísticos em performances, exemplificadas por meio das ações da artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino e da artista cubana Ana Mendieta. A série *Amuletos* foi elaborada de diversas formas, tanto em meu processo de criação como na forma de obra artística, em performances.





An aerial photograph of a desert landscape, showing a winding, light-colored sand dune or ridge that curves across the frame. The surrounding terrain is a mix of light and dark brown sand, with some darker patches that could be shadows or different soil types. The overall scene is arid and desolate.

Capítulo 1

# DESVIOS DO BARRO

nas Artes Visuais

*Pois todo mundo sabe que o artista parece-se ao sábio e ao artesão simultaneamente: com meios artesanais, ele confecciona um objeto material que é, ao mesmo tempo, objeto de conhecimento.*  
LÉVI-STRAUSS (1989)

Decerto que existe um questionamento para todo artista ceramista da atualidade: mas, afinal, qual é o papel da cerâmica dentro do contexto da arte contemporânea, já que este é um material que atravessa a história da humanidade e ainda se faz presente de inúmeras formas no cotidiano das pessoas? Sabe-se, por meio de pesquisas arqueológicas, que artefatos cerâmicos foram encontrados desde o período Neolítico, cerca de 10.000 a.C. Por terem sido queimadas a uma temperatura baixa, entre 600°C a 1000°C, são objetos mais frágeis e porosos. Técnicas de polimento, por exemplo, ajudavam a tornar as peças mais impermeáveis – um artifício que driblava o fato de que, por não terem atingido uma alta temperatura de queima, as peças não estariam totalmente sinterizadas, ou seja, fundidas. As formas mais recorrentes dos vasos eram caliciforme (em formato de cálice) e campaniforme (em formato de sino - Figura 11), motivos geométricos decoravam a maioria deles, assim como pigmentos produzidos por engobes vermelhos e beges (CHAVARRIA, 2004, p.9).

De acordo com Chavarría (2004), as cerâmicas que foram encontradas nas Américas datam de 1200 a.C e tinham em comum duas características: a primeira delas é que, como os ameríndios não conheciam a técnica de torno, suas peças eram modeladas à mão, fosse por meio de rolinhos ou cobrinhas, fosse por meio de moldes (Figura 13); a segunda característica



Figura 11. Vaso campaniforme. Período Calcolítico (2800-18000 a.C.). Cueva de La Ventosa.



Figura 12. Recipiente zoomórfico com asa de estribo. Cultura Mochica (1 - 1200 d.C.). Museu de Arte Precolombiano - Peru.



Figura 13. Recipiente fitomórfico com asa de estribo e decoração pintada.  
Cultura Mochica (1 - 1200 d.C.).  
Museu de Arte Precolombino - Peru.



Figura 14. Vaso decorado com pintura policromada sobre pintura monocromada.  
Cultura Nasca (200a.C. - 800 d.C.).  
Museu de Arte Precolombino - Peru.



Figura 15. Cuchimilcos. Peças de cerâmica de figuras humanas estilizadas.  
Cultura Chimú (1200 - 1500 d.C.).  
Museu de Arte Precolombino - Peru.

é que as peças eram decoradas com engobes coloridos (Figura 14). Na América do Sul, mais especificamente na região que hoje equivale ao Peru, as culturas Nasca (200 a.C.- 800 d.C), Mochica (1-1200), Chimú (1200-1500), desenvolveram uma cerâmica com temas zoomórficos (Figura 12) e antropomórficos (Figura 15).

Para além destes exemplos citados, a cerâmica surgiu em centenas de outras civilizações e povos dos cinco

continentes no decorrer dos tempos. E, apesar da relevância, não é o foco desta pesquisa discorrer sobre a trajetória da cerâmica na história da arte.

Com um histórico de origem utilitária, a cerâmica esteve e ainda está ligada às artes aplicadas, à manufatura e ao artesanato de modo como se entende na contemporaneidade. Em seu texto *O uso e a contemplação*, Octavio Paz (2006) discorre sobre a relação entre o objeto e as pessoas, sob o ponto de vista da relação entre a beleza, o *design* e sua função/utilidade, relacionando a forma, ou seja, a maneira como ele foi fabricado, com sua função, o motivo e a finalidade para o qual ele foi fabricado.

Ainda segundo Paz (2006), o conceito de artesanato originou-se em um tempo em que não se fazia nenhuma distinção entre o que era útil e o que era belo - dentro do que se pode chamar dos cânones artísticos de beleza. Os objetos de uso cotidiano continham em si uma força e uma beleza que transbordavam do seu mero significado útil: um jarro grego de barro continha, além de sua função de conter líquidos, um formato harmônico e proporcional e era preenchido em sua parte externa por imagens e informações, capazes de demonstrar para qual uso ele poderia ser destinado: se era profano, subordinado à utilidade do objeto, ou sagrado, subordinado ao poder mágico que ele poderia conter. Torna-se complicado analisar esses objetos sob a perspectiva deslocada de seu contexto histórico e significado original, se hoje eles são vistos dentro de museus como objetos de arte. O autor defende a tese de que, a partir do século 17, os museus se transformaram em novas catedrais, já que os objetos de arte passaram a ser adorados e o intrínseco valor sagrado que eles possuíam havia sido totalmente retirado. Já no Modernismo, os objetos tornam-se autossuficientes, uma vez que não havia a necessidade de criar qualquer tipo de valor agregado a ele. Neste sentido, a beleza estaria diretamente ligada ao equilíbrio entre forma e função - quanto mais útil, menos materialidade.

Vale destacar também que Paz (2006) apontou uma relevante observação sobre a relação entre arte, artesanato e design: para o objeto utilitário, restava-lhe o papel de serventia e, somente quando perdeu sua função é que adquiriu valor artístico. O sentido do objeto industrial de ser útil seria, portanto, oposto da obra de arte – que não tem utilidade prática. Já o artesanato, encontrava-se entre esses dois polos, pois o artesão cria uma constante relação entre beleza e utilidade.

A pesquisa não quer colocar em xeque valores de juízo com relação à qualidade estética de determinadas obras de arte, artesanato ou *design*. Vale lembrar que, dentro da história, existem inúmeros exemplos de objetos entendidos como artesanais, dentro da ótica ocidental europeia, que serviram de inspiração e de influência para os modernistas europeus. Haja vista quando os artistas que encabeçaram o movimento cubista tiveram contato com a arte africana.

E quem ousaria negar, depois de Duchamp, que a privada ilustrada na Figura 16 não poderia ser vista como um objeto artístico? Aliás, é possível verificar com clareza que este objeto pouco se assemelha aos vasos sanitários que atualmente existem disponíveis no comércio especializado. Caberia, também neste caso, o questionamento de que se esta peça estivesse deslocada de seu contexto e tempo cronológico, poderia ser apreciada como uma obra de arte.

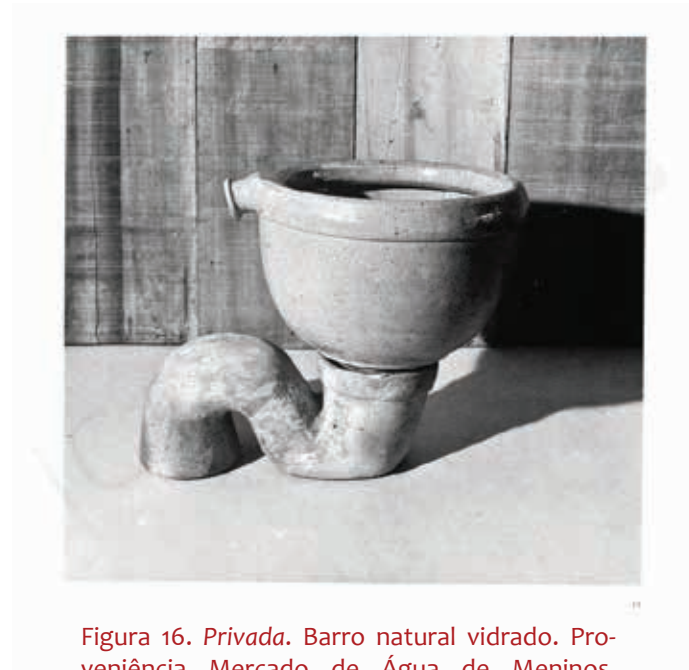


Figura 16. Privada. Barro natural vidrado. Proveniência Mercado de Água de Meninos. 1960. Salvador Bahia.



Figura 17. Sergina Gomes Francisco Xavier. 2006. Escultura com três cabeças de boi. 21 x 19 x 19 cm. Campo Alegre, Minas Gerais. Acervo Coleção Lalada Dalglish.

Há, ainda, outros exemplos de trabalhos feitos por artesãos, que poderiam ser analisados pela ótica dos surrealistas que, segundo o poeta e líder do movimento, André Breton, citado por Jason (1996, p. 381) o surrealismo tinha como objetivo “o puro automatismo psíquico... que visa expressar... o verdadeiro processo do pensamento... livre do exercício da razão e de qualquer propósito estético ou moral”. Ainda segundo Janson (1996), a teoria estava sobrecarregada de conceitos tomados à psicanálise, como se fosse possível a transposição da atmosfera onírica para as obras. Imagens com estas características são comumente observadas em muitos objetos do artesanato popular brasileiro. Algumas das peças de cerâmica desenvolvidas pelas mulheres artesãs do Vale do Jequitinhonha, citadas no livro *Noivas da Seca* (2006)

de Lalada Dalglish, são uma mescla de reprodução com animais reais e criações a partir de mitos e histórias do folclore regional. A Figura 17 é um exemplar dessa feitura inusitada, onde um jarro, que deveria ter apenas a função de conter líquidos, possui três cabeças de boi, com chifres pretos e boca aberta com língua para fora que, de tão simétricas, dão a impressão de que mugem simultaneamente. O posicionamento das três sugere um movimento circular, tal qual o movimento feito pelo gado, nos engenhos de moenda, tão comuns

nos interiores sertanejos de um país escravocrata. A ornamentação (pintura) é típica da região: flores e folhagem pintadas com engobe vermelho, com fundo branco. Todos os pigmentos são naturais, oriundos da diversidade de barros daquela localidade. O meio (ambiente) influencia todos os processos de criação. Quando se observa o lastro histórico de determinada região ou cultura, se obtêm respostas para muitas questões latentes e encruadas. Para Lina Bo Bardi (1994), não há como apartar o artesanato (e o *design*) das questões ligadas à política e à economia. Até porque o artesanato surgiu no passado como uma agremiação social, ou seja, trabalhadores especializados se uniram por interesses em comum, criando associações que eram conhecidas como corporações.

A palavra ARTE, que hoje define a atividade artística, indicou no passado a atividade artesanal de qualquer tipo; pintores e escultores foram, no passado, incluídos também no artesanato, nas assim chamadas ARTES MENORES. As Corporações existiram na Antiguidade Clássica, isto é, na Grécia e Roma, e tiveram o máximo esplendor na Idade Média, quando a Europa inteira se constituiu em Corporações. A palavra Artesanato vem da palavra ARTE equivalente de Corporação. Praticamente toda a grande produção popular do passado pertence ao artesanato. No século XVIII, com a mudança das velhas estruturas econômicas, consequência da Revolução Francesa e da introdução da máquina no trabalho do homem, as Corporações foram abolidas: a estrutura individualista do Capitalismo era antagônica à estrutura coletivista das Corporações. Desde o fim do século XVIII os artesãos sobrevivem como herança de ofício, como trabalho, não mais como parte viva de uma estrutura social. (BARDI, 1994, p.10 -11)

Como afirmou Bardi (1994), tanto o artesão quanto o artista teriam a mesma raiz etimológica, pois derivam da palavra Arte, logo, os dois precisariam ter ciência e domínio de todo o processo de realização de um objeto, pois o êxito de seu trabalho era diretamente proporcional à eficiência e à dedicação da manufatura

Berluzzo (1988) menciona que o momento artesanal da atividade artística e o momento artístico da atividade de produção revelariam analogias apresentadas de formas distintas em sua concretude que, apesar disso, se intercambiavam-se entre si, pois o artefato nas sociedades pré-industriais seguia os mesmos preceitos artísticos da arquitetura, pintura e escultura, ou seja, as artes do desenho. Com o desenvolvimento das técnicas de perspectiva e do desenho geométrico, métodos objetivos e universais substituíram os procedimentos que eram memorizados pelos artífices. Ainda segundo Berluzzo (1988), foi, portanto, somente com o desenvolvimento da indústria que as relações entre fazer artístico e trabalho tornaram-se incompatíveis, já que existia uma considerável inversão de valores entre a quantidade e a qualidade. “A obra artística, única, rara e não frequente, contradiz o produto industrial em série. Nela, como na obra artesanal, o valor se apresenta na forma do objeto, enquanto no produto industrial o valor se realizará na ampliação de seu consumo.” (BERLUZZO, 1988, p. 16). O termo artes aplicadas - do inglês *applied art* - se afirmou na Inglaterra por volta da metade do século XIX, deflagrou a relação implícita entre arte e indústria que, aos poucos, foi se construindo.

É provável que a identificação entre a arte e determinados procedimentos técnicos tenha ocorrido por imposição das inúmeras conquistas técnicas e pela descoberta de materiais e processos. Estes ainda não teriam sido apropriados artisticamente, e a possibilidade de virem a sê-lo dependeria de oportunidades para experimentar e sedimentar com eles a experiência formal. Os materiais não são *a priori* artísticos, nem os processos; artística é a apropriação, é a relação entre a ideia e a técnica de execução. Seria sempre preferível pensar no processo de objetivação artística, que inclui tanto as técnicas quanto as operativas, ou seja, que relaciona o ideal e o material. (BERLUZZO, 1988, p.36 e 37)

Sendo artística a apropriação ou a transformação da matéria, sendo artífices ou artistas, fato é que “não há lugar



no mundo onde não exista algum tipo de arte” (GOMBRICH, 2013, p. 49 ). O nível de complexidade de execução de um trabalho não define a qualidade da obra, mas sim suas concepções: “a história da arte como um todo não é uma história de progresso em termos de proficiência técnica, mas de ideias e demandas em transformação.” (idem, p. 42). Ainda que seja esse um ponto nevrálgico dentro das artes (aplicadas ou não), a pesquisa seguiu por outras vertentes, pegou outros desvios. O que se pretendeu, neste capítulo introdutório, foi mostrar que objetos cerâmicos tiveram, no decorrer da história, sua importância e seu significado alterados de acordo com determinada época e contextualização. Alguns dos objetos que hoje são tidos como obras de arte e expostos em museus foram, originalmente, criados para terem outro fim (fosse ele utilitário, de cunho ritualístico ou sagrado). Mais recentemente, objetos de uso cotidiano foram novamente deslocados de seu contexto e uso primário, para se tornarem obras de arte – só que, neste caso, não havia o distanciamento do tempo - a exemplo dos *ready-mades* de Duchamp.

Destarte, selecionou-se alguns pontos que fizessem demonstrar que a cerâmica é, contraditória e simultaneamente, arcaica e contemporânea, já que caminha em paralelo com a história e os desenvolvimentos social, artístico e cultural da humanidade. Este suporte permanece presente e atuante até os dias atuais, seja na arte, no artesanato, no *design* ou na indústria.

## 1.1 Desvio para a Cena Latino-Americana

*Ou inicia-se um trabalho nesse sentido, ou estamos endossando a discriminação de que somos alvo.  
Ou acreditamos em nossa arte, que é o melhor de nós, ou:  
por que os de fora teriam de reconhecê-la?  
Aracy Amaral (2006, p. 42)*

Reconhecer é, antes de tudo, conhecer. Para tanto, é preciso que haja desvios de olhares para as regiões obscuras ou que são acionadas. São relativamente escassos e arbitrários os estudos e as pesquisas sobre as múltiplas identidades existentes na chamada América Latina<sup>1</sup>. As complexidades e as diversidades política, econômica, social, cultural, oriundas da miscigenação de povos nativos, europeus, africanos e asiáticos que, em um primeiro momento, pode parecer haver certa união, na verdade, é um elemento de grande força heterogênea que exclui a ideia de que os países que formam a América Latina possam vir a ter um movimento artístico uniforme regional (AMARAL, 2006).

De acordo com Aracy Amaral (2006), no início do século XX é que algumas das questões ligadas aos códigos culturais distintos, equanimidades de gênero e etnias começam a ser esboçadas no Brasil, quando o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade (1890-1954) de 1928 colocou em xeque um novo olhar para a produção artística brasileira. As referências

---

1. Para efeito de apresentação das informações nesta pesquisa estão inclusos na América Latina: o México, os Estados independentes da América Central (parte continental e insular ou Caribe) e da América do Sul. Portanto, fazem parte da América Latina os seguintes países: Antígua e Barbuda, Argentina, Bahamas, Barbados, Belize, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Dominica, El Salvador, Equador, Granada, Guatemala, Guiana, Haiti, Honduras, Jamaica, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Santa Lúcia, São Cristóvão e Névis, São Vicente e Granadinas, Suriname, Trinidad e Tobago, Uruguai e Venezuela. Porto Rico, com status de Estado Livre Associado aos Estados Unidos, não se inclui, por não ser um Estado independente. (DIAS, 2009. p.55)

a servirem de fonte de inspiração para conceituar o Movimento Modernista. Diferentemente dos europeus que entendiam o conceito “moderno” como a exaltação da cidade, da multidão e da solidão, para os latino-americanos este conceito voltava-se para uma redescoberta de reencontro cultural, tal qual um autorreconhecimento. No México, os muralistas exaltaram o caráter indigenista-nacionalista, na Argentina, Jorge Luís Borges (1899-1986), da década de 1920, pontua um idioma argentino, assim como Mário de Andrade defende na mesma época a implantação de uma língua brasileira. Dawn Ades (1997, p. 125) explana que neste mesmo período questões correlacionadas entre arte radical e política eram muito mais pungentes na América Latina do que na Europa, devido às duas revoluções: russa e mexicana: “O impacto da revolução mexicana foi enorme, e as atividades dos pintores muralistas ao interpretar e disseminar os ideais da revolução, promovendo a ideia de uma arte para o povo e ajudando na concretização de um nacionalismo cultural sob condições revolucionárias [...]” resultaram em significativos aspectos para discussão da arte e da cultura contemporânea, para além dos limites do México. De certo que os modernistas tinham como mote a ruptura com o passado histórico e os cânones acadêmicos, não obstante, na América Latina, o nacionalismo foi amplamente estimulado, sobretudo na construção de uma espécie de herói nativo, em oposição à figura do colonizador europeu, o regionalismo versus o internacionalismo. Ao escrever *Macunaíma* em 1928, fruto de muitas pesquisas e andanças pelos diferentes Brasis, Mário de Andrade (1893-1945) estava na busca por revelar o que seria uma identidade típica e exclusiva brasileira, ressaltando a característica mestiça do povo, de modo positivo, oposto do que se via até então. Ades (1997) ressalta que, na década de 1930, no Brasil, criaram-se dois grupos de apoio à arte moderna, um mais elitista chamado SPAM - Sociedade Pró-Arte Moderna e outro, criado pelo artista e arquiteto Flavio de Carvalho (1899-1973), chamado CAM – Clube das Artes Modernas, que se opunha ao primeiro. Houve, portanto, segundo Amaral (2006), neste início de século XX, um retorno às raízes culturais, como um meio de afirmação artística, que fez com que muitos

artistas denominados eruditos voltassem seus olhos para a produção artística popular, fosse pelo ponto de vista do tema ou pela inspiração dos elementos formais. Artistas internacionalistas, como Antônio Grass (1937), da Colômbia, que incorporou motivos ancestrais a seu trabalho contemporâneo, assim como o uruguaio Joaquín Torres-García (1874-1949), que depois de mais de 40 anos vivendo no exterior (Estados Unidos e Europa) se encantou com a herança pré-colombiana e criou a *Escuela del Sur* - movimento construtivista simbólico, alicerçado no geometrismo observado nas vanguardas europeias, mesclado com iconografias e símbolos dos povos originários. Torres-García desestabilizou o paradigma vigente ao inverter o mapa da América do Sul e afirmar que o *Nosso Norte é o Sul* (Figura 18) mostrando aos latino-americanos uma nova maneira de se autoenxergarem, de modo completamente diferente do que o restante do mundo estaria acostumado a ver: e quem determinou que o mapa mundial deveria ser e estar deste modo exposto? Foi ao sair de suas terras natais, que esses pensadores e artistas puderam, com o olhar distante, redescobrir a América (SCHWARTZ, 1995). García Canclini (2008) endossa, afirmando que muitos conseguiram ter uma visão ampliada de seus respectivos países quando estiveram fora e cita nomes como o guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (1901-1992), os argentinos Ricardo Güiraldes (1886-1927) e Jorge Luis Borges, a chilena Gabriela Mistral (1889-1957), assim como os artistas Diego Rivera (1886-1957), Antonio Berni (1905-1981) e Torres-García.



Figura 18. Joaquín Torres-García. *O Norte é o sul*, espólio do artista, Nova York.

Disse certa vez Mario Pedrosa (MAMMI, 2015, p.559) que, “entretanto, abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza e a servirem de fonte de inspiração para conceituar o Movimento Modernista. Diferentemente dos europeus que entendiam o progresso, germina a vida. Uma arte nova ameaça brotar”. Sob a ameaça de nascer uma arte nova, muitos artistas abaixo da Linha do Equador floresceram. E, ao deixarem germinar aspectos das suas culturas regionais, internacionalizaram-se - o movimento de valorização do trabalho de muitos desses artistas ocorreu no sentido contrário, somente depois de “saírem de casa” e terem seus trabalhos reconhecidos internacionalmente, é que obtiveram reconhecimento em seus países de origem.

Durante muito tempo no continente buscou-se a formulação de uma identidade coletiva, mas foi apenas em 1966 na Conferência Geral da Unesco em Paris, que se definiu “o projeto de estudo das culturas latino-americanas a partir de sua literatura e de suas artes”. Na década de 1970 foram publicados os livros *América Latina em sus artes*, coordenado por Damián Bayón e o livro *América Latina em su arquitetura*, por Roberto Segre (AMARAL, 2006, p.129-130). Em 1975, no Texas (EUA), ocorreu o Simpósio de Austin, o assunto da identidade e alteridade da América Latina foi discutido por diversos pensadores. A partir dos anos de 1980 e 90, artistas latino-americanos começaram a circular pelos Estados Unidos e Europa de modo mais significativo expondo em museus, galerias, centros culturais, Documentas, Bienais, mas sempre mantendo-se o rótulo de “artistas da América Latina” e, desta forma, não estariam em pé de igualdade com os artistas do assim chamado Primeiro Mundo (AMARAL, 2006, p.148-149). Considera-se importante ressaltar que foi também com a criação da Bienal de Artes de São Paulo em 1951 que muitos os artistas deste continente começaram a ser reconhecidos e se conhecerem entre si (mormente os brasileiros e argentinos) e consolidou o Brasil como polo internacional para a arte contemporânea. Em Havana, no ano de 1984, foi realizada a *I Bienal Latino-Americana* que reuniu 835 artistas com 2.200 obras. Fato este que tornou mais

evidente, nesta concentração de trabalhos, que o modo tradicional de operar e utilizar os suportes artísticos não era capaz de traduzir a nova linguagem desse continente igualmente novo. A pintura, técnica herdada dos colonizadores, era ao mesmo tempo opressora e divergente dos materiais comumente utilizados pelos povos originários das Américas. Este foi também um meio de desafiar “a linha divisória entre arte maior e menor” (ADES, 1997, p. 285) No texto publicado originalmente em 1987 por Aracy Amaral acerca da exposição antológica sobre a arte latino-americana, no Museu da Arte da Indianápolis (Estados Unidos), intitulada *América Latina: arte do fantástico*, evidenciou o olhar distanciado que países do hemisfério norte, como os Estados Unidos, têm com relação ao que seria a nossa realidade artística. O interesse é despertado, portanto, apenas se determinado artista se consagra no mercado de artes por meio de alguma galeria internacional. Segundo Marta Traba, em seu livro *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas 1950/1970* (1977), não seriam os críticos de arte norte-americanos, nem mesmo suas galerias ou museus que subjugariam a arte latina, “mas os manipuladores da cultura que necessitam de elementos dóceis e correntes sucessoras para que nada interfira no plano geral da absorção do artista como dissidente” (TRABA, 1977, p. 20). Ela constatou de modo muito categórico que a homogeneização da arte latino-americana, ocorrida nas décadas de 1950 até 1970, não seria uma “homenagem ao grande espírito inventivo de muitos artistas do norte; é apenas, e tristemente, um solícito dos manipuladores da cultura” (idem, p. 21). Ainda acerca desse raciocínio, o escritor mexicano José Vasconcelos em 1925 escreveu *La Raza Cósmica*, defendendo a tese que o continente latino-americano teria o desígnio de realizar a fusão étnica gerando uma quinta raça, onde não haveria separação por estirpes. O autor só desenvolveria esta teoria de unificação étnica em *Indología: Una Interpretación de La Cultura Iberoamericana Contemporánea* (1927). E esse apanhado de identidades diversificadas iria servir “de reação contra o poder branco instalado na América Latina desde a época da conquista” (SCHWARTZ, 1995, p. 532). Utopias à parte, o fato é que muitos intelectuais e artistas

das Américas, entre os anos de 1960/70, por questões políticas, foram exilados de seus países e passaram a viver em outros continentes. Este acontecimento fez com que fossem assimiladas certas afinidades em problemáticas latino-americanas, para além de suas raízes históricas, dentro de um contexto mais amplo denominado pelo artista e pensador argentino Luis Felipe Noé de “percepção latino-americana”. A noção de mestiçagem - *mestizaje* - tornou-se ponto crucial da resistência artística contra o colonialismo: segundo Gerardo Mosquera (ADES, 1997) esta noção promoveu o envolvimento das culturas indígenas e negras, além de se diferir da ideia de arte primitiva (classificando-a como inferior). De fato, existe uma mescla muito mais heterogênea e certo embasamento entre as fronteiras do pensamento racional e mitológico para os latino-americanos, “pois, enquanto alguns artistas são também santeiros<sup>2</sup>, para a maioria deles o conhecimento, ainda que não destituído de técnicas e laços afetivos, continua a vir de fora.” (ADES, 1997, p. 299) E estes artistas podem seguir pelos caminhos já traçados e fazer uma arte mundialmente aceita e, ocidental, “pois esta tem uma existência independentemente de qualquer finalidade mágica, religiosa, ritualística ou qualquer coisa que possamos, hoje, chamar de extra-artística” (ADES, 1997, p. 300).

Mario Pedrosa e Lorenzo Mammi (2015, p. 560-569) atestam, na Conferência apresentada no Simpósio da *I Bienal*

---

2. Praticante da Santería: religião de origem africana praticada em Cuba. “O campo religioso afro-cubano é um espaço de convivência de várias religiões que compartilham uma origem ou antecedente na África, reconhecido na atualidade como uma das marcas mais importantes dos negros escravizados na cultura cubana. Algumas são propriamente cubanas e outras procedentes de países vizinhos da área do Caribe; no primeiro grupo se encontram: a Santería (também conhecida como religião Lucumí, Regla Ocha ou Complexo Ocha-Ifá), a Regla Conga ou de Palo Monte, a Sociedad Secreta Abakúa, e por último as Reglas Arará e a Iyesá (praticamente extinguidas) e o Espiritismo Cruzado. No segundo grupo estão o vodú e o rastafarismo que chegaram via a emigração e proximidade com seus países de origem, Haiti e Jamaica.” (LABAÑINO, 2017, p.16-17)

*Latino-Americana de São Paulo* em 1978, a existência de alguns elementos que são capazes de tecer uma coesão identitária ao povo latino-americano. Seriam basicamente três pontos que constituem esta paridade: a miséria, como primeiro traço peculiar a América Latina; o fato de ser uma nação mestiça (não branca) e a terceira face dessa unidade seria a submissão e a opressão do povo, ou seja, a não possibilidade de ser livre. Pedrosa prossegue o texto falando que a arte moderna se desenvolveu simultaneamente quando culturas dos continentes pouco conhecidos ou explorados no mundo chegaram ao conhecimento da sociedade europeia: exploradores, geógrafos, antropólogos e naturalistas que traziam de suas expedições aos países das Américas, Ásia, África e Oceania, mitologias estranhas, bizarros objetos de cunho ritualístico ou religioso e outros itens que eles não ousaram elevar à categoria de arte.

Esses fetiches, essas deidades mexicanas e peruanas surgiram aos olhos atônitos dos europeus, como algo a que não estavam acostumados seus olhos amansados pela doce paisagem da Grécia e de Roma e, por isso, na falta de poderem ser enquadrados nos repertórios metafísico ou religioso das crenças já codificadas da civilização ocidental, foram apenas designados como objetos exóticos. E podiam ser encontrados nas lojas de exotismo, que logo viraram moda de tão frequentadas pelos Matisse, Vlaminck, Picasso e outras glórias futuras. [...] Só depois deles é que, com o tempo, os exploradores ou antropólogos se armaram de coragem para comparar um fetiche negro à famosa Vênus de Milo, para horror dos velhos historiadores. [...] Era realmente uma arte desconhecida que chegava, uma arte nova. E foi a isso que se deu o nome de arte moderna. Os artistas descobriram primeiro, depois vieram os sábios [...] confirmou-se realmente que se estava diante de uma representação que, embora surpreendente, se tratava de uma arte nova, a mil léguas da arte acadêmica ou barroca ou greco-romana, que se fazia até então na Europa burguesa e cansada e já no caminho talvez da decadência. (PEDROSA, MAMMI, 2015. p. 562-563)

Se por um lado há a arte, assim como o povo latino-americano são múltiplos e diversificados, por outro há certo tipo de pensamento difícil de ser eliminado sobre o reducionismo da condição da imagem da América Latina relacionada com primitivismo. Nelly Richard afirma que “a mitologização do nativo e o fantasma das origens que alimenta



a metafísica subjacente do discurso da América Latina são de fato responsáveis pela atitude arcaica que impede qualquer discussão sobre a condição latino-americana que se pretende séria e fundamentada em termos internacionais.” (ADES, 1997, p. 300). Ades segue com o argumento de que, para os artistas latino-americanos, uma encruzilhada se apresenta, já que além de se “ver obrigado a resistir a marginalização, tem de possuir um discurso internacional sem perder o sentido da própria identidade e, ainda por cima, evitar maior marginalização das culturas.” O que talvez seja o melhor direcionamento para esta nefrágica questão seria reconhecer que não há uma única saída ou resposta, mas múltiplas maneiras de colocar o problema dentro de uma abordagem artística.

Um outro desvio de olhar, discorrido por Monica Allende Serra e Tício Escobar (2005), enuncia que a ideia de se ter uma “identidade latino-americana” é um princípio que parte do centro, ou seja, dos países como os EUA, a União Européia e Japão, e que reafirma o espaço ocupado pela periferia, ou seja, países do sul emergentes ou subdesenvolvidos, como sendo o discurso do *Outro*. Dentro desta ótica, o *Outro* evidencia sua subalternidade, ao invés de agir como um “Eu alheio que interpela equitativamente o Eu enunciador” (SERRA; ESCOBAR, 2005, p.157). Assim, o centro detém o atributo da identidade, enquanto que resta à periferia o atributo de alteridade. Tício e Mônica observam que dentro do cenário atual, estimulado pela criação do Mercosul, propõe-se a constituição de uma nova macroidentidade, alicerçada em um propósito de cidadania “mercosulista”. Forjada nos limites do Estado-Nação, fortemente marcado pelo ideal nacionalista das ditaduras sul-americanas, onde há um Estado Onipotente, “alheio aos conflitos históricos e além das brutais diferenças que fraturam o tecido social” (SERRA; ESCOBAR, 2005, p.156; 159-160). Mas, isso não se perpetua em países multiétnicos e pluriculturais, onde “coexistem em cada nação distintas sensibilidades, idiomas, valores, religiões, usos e costumes, assim como múltiplas formas de conceber e expressar o mundo.[...] compostos por uma constelação de experiências e projetos étnicos, históricos, estéticos, linguísticos

e religiosos” carentes de cuidados e abordagens peculiares (SERRA; ESCOBAR, 2005, p. 167). Há de se ter o cuidado em não cair na falácia dos binarismos e sínteses mirabolantes, nas soluções definitivas e totalizantes: os paradoxos devem ser reconhecidos, superados, declarados e assumidos. Fruto de séculos de violentas e impostas misturas, influências culturais, opressões políticas e sociais, o povo latino-americano e, conseqüentemente, o produto de sua arte, tornaram-se algo que se pode definir como uma “mestiçagem mutante”, já que apenas “mestiça” acaba por ser insuficiente para ilustrar as inúmeras camadas e nuances oriundas da mistura entre os povos originários, com os estrangeiros europeus, africanos e asiáticos. Dentro dessas profundezas, habitam subjetividades complexas e ambíguas, profusas identidades fragmentadas.

Os dois últimos séculos foram marcados por significativas transformações mundiais em vários âmbitos, sobretudo o tecnológico. Isso, obviamente, se desdobra e reflete no modo como se pensa e se produz arte. O mundo atual tornou-se mais conectado: o frescor que o Novo Mundo trouxe ao Velho esvaneceu-se já que tudo pode ser acessado em um piscar de olhos e estalar de dedos. Serra e Escobar (2005, p.162) observam que a globalização trouxe contraditórias intervenções: ao mesmo tempo em que evidenciou as diversidades e diferenças, as ameaçou, uma vez que homogeneizou e pasteurizou a cultura. Ainda que haja encontros e discussões sobre os problemas relativos ao ecossistema no mundo, temas ligados à cultura e à arte, desigualdades sociais e econômicas, corrupção ou violência, fomentados nessa “ágora virtual transitória”, mostrando modelos de cidadania transnacional, horizontais e descentralizados, ainda sim são políticas alternativas, não reativas, mantendo a utopia (como um não lugar) dentro de um panorama desencantado. Nas pontuais palavras de Eduardo Galeano “A igualação, que nos uniformiza e nos apalerma, não pode ser medida. Não há computador capaz de registrar os crimes cotidianos que a indústria da cultura de massas comete contra o arco-íris humano [...]. O tempo vai-se esvaziando de história e o espaço já não reconhece a assombrosa diversidade de suas partes.” (GALEANO, 2015, p. 32)

Nada obstante, persiste, mesmo que timidamente ou de modo velado, uma insegurança ao se assumir algumas características que evidenciem as origens latinas, ou tudo aquilo que faz parte do Outro, pois a arte mostrada no contexto da cena artística pretende ser internacional, polivalente, ou seja, pertencer ao Todo. Não restam dúvidas de que as exceções existem e resistem e que, como vagalumes, brilham no meio deste caldeirão nebuloso, escancarando suas rizomáticas raízes maculadas da terra e do barro nativo. Estes artistas ativistas são a metáfora emblemática do famigerado eldorado latino-americano: enredam poeticamente a pluralidade das nações das quais são oriundos e bradam aos quatro cantos cartográficos que são 300, são 350<sup>3</sup>.

---

3. Refiro-me aqui ao poema de Mário de Andrade *Eu sou trezentos*, contido no livro *Poesias Completas* de 1955. Nesta poesia, observa-se não apenas a experimentação estética do Modernismo, mas a ideia de multiplicidade cultural do povo brasileiro e, conseqüentemente, dos latinos americanos que mesclam em suas raízes culturais influências internacionais e regionais e perseguem um ideal universalista. (ANDRADE, 1955. p. 221.)

## 1.2 Desvio para as Mulheres Artistas

*As conexões entre mulheres são as mais temíveis, as mais problemáticas e as forças mais potencialmente transformadoras no planeta.*  
Adrienne Rich (1979)

Diversos estudos sobre a questão do feminismo nas artes visuais vêm sendo desenvolvidos desde a segunda onda do movimento feminista<sup>4</sup>: muitas pesquisadoras e historiadoras de arte levantaram indagações acerca daquilo que podemos chamar de uma arte feminista feita por mulheres. Segundo Garcia (2015), foi utilizado pela primeira vez o termo “feminismo” nos Estados Unidos, em 1911, por intelectuais de ambos os sexos para fazerem referência às questões e aos problemas referentes às mulheres. Tinha como meta, além do sufrágio, equilibrar as relações e as necessidades de âmbitos profissional, pessoal, individual e política das mulheres, coisa distante de se conseguir. Assim, da mesma forma que o feminismo é a “tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob diferentes fases históricas[...] e se articula como filosofia política e, ao mesmo tempo, como movimento social” (GARCIA, 2015, p.13) também o é no caso de uma arte politicamente engajada nas questões que concernem as mulheres na sociedade: atitudes que negam os discursos machistas e sexistas, que só fazem reafirmar o ideal de superioridade e universalidade do homem,

---

4. De acordo com certa vertente, o feminismo divide-se em três momentos de manifestação na história: a primeira onda, ou feminismo moderno, marcado pela obra de Poulain de La Barre e o movimento de mulheres da Revolução Francesa; a segunda onda, que ressurgiu concomitantemente com outros movimentos sociais do século XIX, como as sufragistas e a terceira onda, ou feminismo contemporâneo, que surge após a revolução sexista dos anos 1960/70 e as novas tendências nascidas no final dos anos de 1980. (GARCIA, 2015, p. 24)

em detrimento da mulher. Como exemplo, basta observar que a palavra homem é também usada para se referir à espécie humana, por exemplo. Quando se coloca o homem como medida de todas as coisas (vide o *Homem Vitruviano*, que se tornou célebre pela representação feita por Leonardo Da Vinci), colocando a perspectiva masculina como válida para todo restante do mundo, universalizando-a, dá-se o nome de androcentrismo.

Quando em 1949 Simone de Beauvoir afirmou em seu famigerado livro *O Segundo Sexo*, que para ser uma mulher era preciso que se tornasse uma, não bastando, portanto, nascer com a genitália feminina, ela pontuou que o conceito sobre o feminino era uma construção cultural imposta por meio de regras, padrões, legislações, normas de ensino e educação - tanto no âmbito público quanto e especialmente no âmbito privado – que ditam como deve ser e se comportar uma mulher socialmente. Regulada por uma sociedade dominada pelo patriarcado, a mulher tornava-se “o outro” do sujeito homem: ela apresenta-se em assimetria ao homem e precisa ser ratificada a todo o momento por ele, conceito este que Beauvoir chamaria de heterodesignação. De fato, observa-se que, mesmo hoje, valores como a virilidade, o fálico e o dominante estão ligados ao masculino, e o indefinível, a sensível e a vulnerável, ao feminino. Beauvoir descreveu que, dentro da ótica tradicional, a fisiologia feminina – os ciclos menstruais, menopausa, climatério, maternidade – era apontada como sendo uma característica inferiorizante, visto que delimitava e muitas vezes incapacitava a mulher (THEBAUD in DUBY; PERROT, 1991, p. 343). Até final do século XX e início do XXI, no Brasil, era considerado um tabu falar sobre menstruação: expressões como “estar de chicho” substituíam, como um código, o “estar menstruada.” Não faz muito tempo que mostrar publicamente uma barriga gestante também era tido como uma grande vergonha. Em séculos passados, as mulheres grávidas disfarçavam a barriga com roupas largas e com vestidos, já que o ventre deflagrava o fruto do pecado. Recentemente, no Brasil, mulheres lactantes se juntaram em manifestações chamadas de “mamaços”. Estas ações tinham o objetivo de conscientizar não apenas a

importância do aleitamento materno, mas, sobretudo, manifestação contra as proibições em alguns espaços públicos das mulheres terem a liberdade de amamentar fora do ambiente doméstico ou privado. Como se mostrar os seios, ao se alimentar um bebê, fosse uma atitude indecente e de constrangimento à sociedade. Mesmo hoje, questões de saúde pública, como a violência contra a mulher e a legalização do aborto são assuntos que polemizam a opinião pública pelas divergências, apesar das estatísticas alarmantes de maus tratos e feminicídio<sup>5</sup>. As mulheres ainda não são donas do seu próprio corpo - em entrevista concedida para o G1 em 08 de março de 2017, a Profa. Dra. Maíra Kubik Mano, PPG em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da UFBA, comentou a respeito:

O corpo da mulher continua sendo passível de ser agredido, porque é socialmente considerado público. Faz parte de uma lógica da divisão de tarefas, de trabalho. As mulheres não só vendem a força de trabalho, como fazem trabalho doméstico, cuidam das crianças, dos idosos. Mas isso não é contabilizado como trabalho. É como se essas horas fossem doadas para a comunidade. Isso dá uma sensação de que o corpo não pertence a elas, de que é um corpo público. E se é público, pode ser apropriado, inclusive por meio da violência. As mulheres ocupam uma posição inferior em termos de hierarquias sociais e a violência é um modo de manter a mulher nessa posição (MANO, 2017)

Como um corpo público, as mulheres mais uma vez se manifestaram coletivamente entre as décadas de 1960 e 1970 (terceira onda do feminismo) para reivindicar conquistas ainda não alcançadas. Segundo Carla Garcia (2015) elas se

---

5. De acordo com dados do IBGE em 2015, dois milhões e meio de mulheres por ano são vítimas de agressão cometida por pessoas próximas, como marido e companheiro. Fonte: <http://www.compromissoeatitude.org.br/25-milhoes-de-mulheres-sao-vitimas-de-agressao-anualmente-bol-03062015/>. Acesso: 10/07/2017. Segundo o “Mapa da Violência: Homicídio de mulheres no Brasil”, o país ocupa a 5ª posição um grupo de 83 países com dados homogêneos fornecidos pela Organização Mundial da Saúde, com uma taxa de 4,8 homicídios por 100 mil mulheres, fica atrás de El Salvador, Colômbia e Guatemala (países sul-americanos) e a Federação Russa. Fonte: [www.mapadaviolencia.org.br](http://www.mapadaviolencia.org.br) Acesso: 10/07/2017

utilizaram, para alicerçarem as bases do pensamento feminista e darem apoio e interlocução às suas vozes, as linhas marxistas, metafísicas, da psicanálise, estruturalista, pós-modernista. Assim, foram criadas facções distintas do feminismo, dado que muitas eram as reivindicações e as derivadas de diferentes pontos de vistas. Seriam, então, desdobrados em: feminismo radical, ligado ao sentido marxista, ou seja, retomada das questões pela raiz, a origem da opressão; feminismo liberal, caracterizado pela igualdade dos sexos, reivindicação de ocupação da mulher em esferas e cargos públicos; feminismo da diferença, sororidade e reconstrução de uma identidade propriamente feminina por meio da psicanálise e de elementos simbólicos; feminismo cultural, criação de instituições femininas capazes de promover a transformação da sociedade; feminismo essencialista, contracultura feminista, sistematização do feito exclusivamente por mulheres, repudiando o masculino e a heterossexualidade, essa vertente deu origem ao ecofeminismo, que é contra a pornografia e prostituição; feminismo institucional, a problematização das mulheres deixou de ser competência exclusiva dos governos nacionais e tornando-se internacional; feminismo negro, que é a ideia da interseção entre as questões de racismo, gênero, opressão de classes, sexismo; feminismo pós-colonial, a marginalização e a opressão colonial do feminismo ocidental.

Há, sem dúvida, outras vertentes feministas que não foram abordados aqui, por não serem este o foco da pesquisa. Muitas trilhas ainda devem ser abertas e caminhos percorridos para que se chegue ao ideal de equanimidade humana. Françoise Collin, em seu artigo *Diferença e diferendo - A questão das mulheres na filosofia*, em uma sagaz observação, arremata a dualidade deste tópico, ao afirmar que:

Qualquer proposição sobre o que é um homem, sobre o que é uma mulher, deve, sem dúvida, ser entendida como um acto de linguagem, acto performativo e dialogal, que transforma a posição daqueles que falam e daquilo que falam. Em todo o enunciado se encontra suspenso e recolocado em jogo o que homem ou mulher querem dizer, na violência do afrontamento ou na calma do entendimento: a diferença dos sexos é um acto simultaneamente político, ético e simbólico. (DUBY; PERROT, 1991, p. 346)

Sendo um ato que infere e alcança domínios políticos, éticos e simbólicos, não deve ser ignorado e nem posto como uma questão resolvida: bandeiras multicoloridas ainda precisam ser levantadas e sustentadas pelos os que as evocam. Sobre estas questões, outra importante contribuição advém da filósofa pós-estruturalista e uma das principais teóricas da questão contemporânea do feminismo e da teoria *queer*<sup>6</sup>, Judith Butler. Para ela, o que deve ser analisado são outros pontos que transpõem o conceito binário sexista para chegar a uma concepção mais ampliada desses conceitos, que ela chama de performatividade. O gênero seria, portanto, algo que se faz (e estaria, portanto, em constante mutação) e não algo que se é ou que se tem. Seria no ato de atuar/performar, que os gêneros se dariam. Segundo Butler (2009), não se pode conceber o gênero como uma construção cultural, imposta ao corpo – entendido por ela como a superfície da matéria - cuja característica é a de carregar um suposto sexo que descreve de modo estático alguém por meio das normas regulatórias predispostas dentro da hegemonia heterossexual, considerando-a como a única opção de corpo viável. Logo, o gênero balizado pelas normas de poder, só pode existir burlando as expectativas de gênero, como corpos que importam, diferentes vidas que valem a pena serem protegidas, salvas e lamentadas.

Posto estes relevantes aspectos sobre os feminismos e as teorias de gênero, desvia-se o olhar para o foco principal deste subcapítulo: as Mulheres Artistas. Um dos mais conhecidos textos dentro do âmbito da pesquisa sobre mulheres artistas na contemporaneidade é o artigo escrito por Linda Nochlin *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, publicado pela revista estadunidense *ArtNews* em 1971. Nele, a historiadora de arte feminista tenta responder a pergunta título,

---

6. *Queer* significa estranho e também era utilizada como um termo pejorativo para designar um homossexual; no entanto, essa palavra foi reapropriada pelo movimento de gays e lésbicas, passando a ser utilizada para indicar um trânsito entre os gêneros ou um comportamento híbrido. (BUTLER, 2009, p. 124)



ao contestar as variadas metodologias da história da arte e os modos de estruturação de narrativas que foram baseadas no ideal de artistas como gênios criadores. O mito de que por de trás de um Grande Artista exista algum tipo de dom ou talento recebido por poderes misteriosos ou divinos faz com que qualquer outro tipo de circunstância se torne mera sorte do destino. Assim, Nochlin (1971) afirma que, como um silogismo, a falta de êxito seria a deflagração da sua falta de talento – já que se houvesse, teria se manifestado espontaneamente. E, como isso nunca se manifestou, chega-se a conclusão de que as mulheres não teriam talento para arte. A crítica de arte continua no raciocínio de Nochlin, que diz que ainda há um longo caminho a ser percorrido no que tange às relações entre as mulheres artistas e suas respectivas produções. Enquanto que existem muitos exemplos de movimentos artísticos dentro da história da arte em que um tema é engajado, lamentavelmente, não há um grupo ou movimento artístico que possa ser identificado como arte feminista ou feminina. Deve-se, contudo, observar que Linda Nochlin escreveu este texto há mais de quatro décadas. Ela desenvolve seu texto explanando que não há mulheres que se equivalham aos artistas como Michelangelo, Delacroix, Cézanne, Picasso, Matisse, Kooning ou Warhol, o mesmo ocorre com os artistas afrodescendentes. Ocorre que não foi permitido às mulheres terem o mesmo *status quo* que os homens e isso não apenas nas artes, mas em centenas de outras áreas, como a política, as ciências, por exemplo. O mundo como estava estruturado, com seus símbolos, signos, sinais, o sistema educacional, o mercado de trabalho, fazia com que, em situações adversas quando uma mulher artista se destacasse, fosse tido como algo excepcional, muito fora do comum. Há ainda vertentes de pesquisadoras que identificaram inúmeras mulheres artistas que tiveram papéis relevantes na história da arte, que foram, por diversos motivos, ignoradas pelos críticos e historiadores de arte. Deve-se atentar que, durante a maior parte do tempo, a história foi escrita pelos dominantes e, dentro de uma sociedade patriarcal, o ponto de vista histórico foi contado pela ótica masculina<sup>7</sup>.

Tendo em vista essas mesmas questões pungentes sobre a presença/ausência feminina na história da arte, o grupo artístico e anônimo *Guerilla Girls* de mulheres ativistas feministas que usam máscaras de gorilas é, sem dúvida, o que coloca o dedo na ferida e grita as discrepâncias que até hoje vigoram na cena artística. O grupo foi criado em 1984 em resposta à exposição realizada pelo MoMA (*Museum of Modern Art – NY*) intitulada *International Survey of Recent Painting and Sculpture* (Panorama Internacional de pinturas e esculturas recentes). Nesta exposição, dos 165 artistas selecionados, apenas 13 eram mulheres. Entre setembro de 2017 até fevereiro de 2018, o MASP (Museu de Arte de São Paulo) apresentou uma retrospectiva do grupo com 116 trabalhos, incluindo dois cartazes elaborados especialmente para a mostra no Brasil e tratam das dificuldades em ser uma mulher artista na cena artística ainda dominada pelos homens. A obra *As mulheres precisam estar nuas para entrar no MASP?* (Figura 19) é uma das muitas versões feitas pelo grupo para apontar a desproporção entre a quantidade de obras em que o corpo nu feminino é exposto, em detrimento com a quantidade de mulheres artistas existentes nos acervos das instituições culturais e museus. No caso do MASP, a proporção é alarmante: apenas 10% das obras são de mulheres artistas, com relação ao percentual existente de nus de mulheres. O cartaz *As vantagens de ser uma artista mulher* (Figura 21) escancara o sarcasmo do grupo de forma sagaz e extremamente ácida. Seja na forma de cartazes ou pôsteres, material de baixo custo e de fácil disseminação

---

7. A respeito desse assunto Walter Benjamin em *Thèses sur la Philosophie de l’Histoire*, de 1940, desenvolveu um dos documentos mais importantes do pensamento revolucionário. Nele, Benjamin defendeu fundamentalmente escrever a história a contrapelo, ou seja, do ponto de vista dos vencidos — contra a tradição conformista do historicismo alemão, ou seja, aquele que estava em consonância com os vencedores. Obviamente que o uso da palavra “vencedor” não faz referência a qualquer tipo de luta ou guerra, mas sim à “luta de classes”, na qual um dos campos, a classe dirigente, “não cessou de vencer” (Tese VII) os oprimidos — desde Spartacus, o gladiador rebelde, até o grupo Spartacus de Rosa de Luxemburgo, e desde o Imperium romano até o Tertium Imperium nazista. (LÖWY, 2002)



Figura 19. Guerilla Gilrs. *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?* 2017. Cartaz. MASP



Figura 20. Guerilla Gilrs. Foto divulgação.1985. Nova York.

e comunicação, *Guerrilla Girls* aponta o dedo para a falta de equanimidade entre gêneros, etnias e outras minorias na cena artística. O discurso sobre políticas de identidade, daqueles que não se identificam com a etnia exclusivamente branca, e do multiculturalismo, daqueles que atuam fora do eixo hegemônico, são constantes no grupo, mesmo sendo elas de origem norte-americana.

Há de se considerar que ainda é insípida a presença de mulheres, afrodescentes e ameríndios como artistas, curadores e galeristas ou *marchands*, papéis mormente exercidos pelos detentores de poderes econômico e social.

A teórica e crítica Gayatri Chakravorty Spivak coloca em pauta essas mesmas inquietações no artigo de 2010 *Pode o subalterno falar?*, considerado um texto de fundamental importância das questões sobre o pós-colonialismo, autora afirma que o subalterno não tem poder de fala e que, a “mulher” sob esta perspectiva, não teve seu devido valor respeitado

na lista de prioridades globais. Spivak (2010, p.126) afirma que: “A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio.”

Conjectura-se que as mulheres artistas têm um papel de fundamental importância em evidenciar seu posicionamento artístico de modo mais contundente e engajado possível. Esta responsabilidade é cada vez mais necessária dentro de um sistema que dá pouco, ou nenhum, poder de voz aos que não estejam enquadrados dentro da visão masculina, prioritariamente branca e heterossexual, sobre a sociedade, a cultura e a política.

Ao ter consciência da responsabilidade em se levantar esta bandeira, a arte - que é um ato político, mesmo que não seja uma ação consciente - pode apontar para esses pontos nevrálgicos. É evidente que obras realizadas por mulheres, não

# AS VANTAGENS DE SER UMA ARTISTA MULHER:

**Trabalhar sem a pressão do sucesso**  
**Não ter que participar de exposições com homens**  
**Poder escapar do mundo da arte em seus quatro trabalhos como freelancer**  
**Saber que sua carreira pode decolar quando você tiver oitenta anos**  
**Estar segura de que, independentemente do tipo de arte que você faz, será rotulada de feminina**  
**Não ficar presa à segurança de um cargo de professor**  
**Ver as suas ideias tomarem vida no trabalho dos outros**  
**Ter a oportunidade de escolher sua carreira ou a maternidade**  
**Não ter que engasgar com aqueles charutos enormes nem ter que pintar vestindo ternos italianos**  
**Ter mais tempo para trabalhar quando o seu homem lhe deixar por uma mulher mais nova**  
**Ser incluída em versões revistas da história da arte**  
**Não ter que passar pelo constrangimento de ser chamada de gênio**  
**Ver sua foto em revistas de arte usando uma roupa de gorila**

UMA MENSAGEM DE UTILIDADE PÚBLICA DAS **GUERRILLA GIRLS** CONSCIÊNCIA DO MUNDO DA ARTE

Figura 21. Guerilla Gilrs. *As vantagens de ser uma artista mulher*. 1988/2017. Cartaz. MASP

são necessariamente feministas, contudo, é apenas deste lugar, ou seja, sob a ótica do feminino, que se pode falar sobre os incômodos e as ânsias pelas mudanças.

Mas, e o que dizer sobre arte feminista feita na América Latina? Apesar das questões supracitadas serem pertinentes às condições femininas dentro de um contexto mundial, existem especificidades que concernem apenas às realidades sociais, culturais e econômicas dos países latino-americanos. Um dos pontos cruciais ao se desviar o olhar para a arte feminista desta região, diz respeito às marcantes situações políticas enfrentadas durante as ditaduras militares. De acordo com a pesquisadora Luana Saturnino Tvardovskas (2015), os movimentos feministas ganharam força apenas depois das quedas dos regimes autoritaristas, mesmo que durante esses períodos tenha havido lampejos de ações, não resultaram em movimentos artísticos significativos. Havia, no entanto, grupos organizados de mulheres a favor da anistia, de melhorias das condições de vida e, até mesmo, alguns jornais de cunho feminista. Tvardovskas (2015, p. 65) pondera também sobre o mercado de arte brasileiro que, apesar de ocupar um lugar de destaque em âmbito internacional, não se pode ser comparado com Europa e Estados Unidos, “os temas feministas na arte sofrem aqui de raquitismo.” Parece que as discussões chegaram amadurecidas nos países periféricos e, além disso, há uma considerável carência de literatura na língua portuguesa que poderia servir como referência para pesquisas com este enfoque. Contudo, foi depois da abertura lenta e gradual - a transposição do regime militar para o democrático, na segunda metade da década de 1980 - é que o movimento feminista começou a tomar corpo no Brasil. Mulheres que voltaram do exílio traziam em sua bagagem concepções do feminismo mais atuante, sobretudo europeu, e dinamizaram as relações sociais, tanto no âmbito privado quanto no público, atuando de forma mais contundente no cenário cultural e político, redefinindo suas possíveis sexualidades e gêneros. Foram criados, em 1985, a Delegacia da Mulher, em São Paulo e o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (BARROS, 2016). A partir

dos anos de 1990, mesmo com a crise econômica que assolou o país com o Plano Collor, as mulheres artistas “passaram a interagir ainda mais fortemente na transformação do imaginário misógino, respondendo tanto à maior abertura cultural derivada do fim dos governos autoritários, como à crescente visibilidade e legitimidade alcançadas pelos movimentos feministas.”(TVARDOVSKAS, 2015, p. 91-92)

Fato a ser ponderado é que existia, e ainda existe, certa resistência das mulheres artistas brasileiras em se autodenominarem “feministas”, já que, inicialmente, havia uma conotação negativa em se categorizar desta forma: se por um lado, aos olhares da direita, o movimento feminista parecia imoral e perigoso na época do militarismo, por outro lado, o movimento era tido como reformismo burguês aos olhos da esquerda. Ocorre também para muitas pessoas de ambos os sexos, que ser feminista está diretamente relacionado com a necessidade em se caracterizar como não feminina (SARTI, 1988).

Supostamente, não houve no Brasil no campo das artes visuais, uma bandeira feminista levantada pelas mulheres artistas. O que não exclui o fato de ter havido, em suas diversas produções no decorrer da história, influências e conteúdos com este teor. Contudo, a presença artística feminina brasileira nos dois últimos séculos deu-se de modo significativo: basta que se faça uma breve retrospectiva desta trajetória - ciente de que este, por ser um recorte, é excludente. Sabe-se que a 1ª Bienal de Artes de São Paulo, realizada em 1951, contou com a organização da escultora brasileira Maria Martins (1894-1973). A artista, além de “inspiradora da criação do *Manifesto Neoconcreto* no Brasil”, deixou marcas no movimento surrealista, por conta de sua amizade com Breton e do relacionamento amoroso que teve com Duchamp. A célebre



Figura 22. Maria Martins. *O impossível*. 1940. Bronze fundido patinado - tiragem 6 exemplares. Acervo Banco Itau.

obra *O impossível* (Figura 25), na qual dois corpos, com cabelos como medusas, tentam se tocar de modo intenso, pode ser interpretada como um modo de representação de suas intensas experiências pessoais amorosas, visto que a artista era casada quando se relacionou com Duchamp (TVARDOVSKAS, 2015, p. 96-97). A professora e escritora Heloisa Buarque de Hollanda, curadora da exposição juntamente com Paulo Herkenhof, resume de forma magistral este panorama no texto de apresentação da exposição *Manobras Radicais* no CCBB-SP (2006), disponível no seu site:

No século XX, a arte brasileira foi marcada pela audácia e inovação das artistas mulheres. No início do século, Nair de Teffé foi uma das primeiras figuras transgressoras no campo das artes. No modernismo, temos a criatividade inovadora de Anita Malfatti e a síntese antropofágica de Tarsila. Na escultura, com Maria Martins, o desejo e a libido irrompem cristalinos num meio dominado pela sublimação dos escultores. No Neoconcretismo, Lygia Clark introduz um radical discurso de subjetivação da experiência artística e jogos de alteridade, enquanto Lygia Pape articulava a cultura, envolvendo com grande complexidade a razão geométrica, a filosofia do tempo e a marginalidade social. Nos anos 60, a produção de Anna Maria Maiolino justapõe instâncias autobiográficas e confessionais à condição feminina na sociedade. [...] Adriana Varejão aborda temas como o corpo colonial, o autorretrato e o erotismos. A pintura é recuperada como forma de agenciamento da história. Rosana Paulino articula gênero e origem étnica, evidenciando a persistência do ethos colonial. Beleza e envelhecimento, está em artistas como Nazaré Pacheco e Anna Maria Maiolino. Artistas como Rosângela Rennó, Rosana Palazyan e Paula Trope constituem uma arte como jogo de alteridade frente a marginalidade e criação de diagramas de inclusão social. Marilá Dardot opera novas espessuras da linguagem. Artistas como Marcia X trabalharam a sexualidade com inusitada e, mesmo irônica, abertura, enquanto Ana Miguel ou Cristina Salgado ressignificam certos discursos da arte partir da utilização ácida de um universo de materiais culturalmente associados à feminilidade. (HOLLANDA, 2006, )

No ano seguinte da exposição *Manobras Radicais*, em 2007, as professoras e pesquisadoras Lisbeth Rebollo Gonçalves e Claudia Fazzorali curaram três exposições de mulheres artistas latino-americanas que eram alinhavadas

com viés poético-feminista: *Mulheres artistas, olhares contemporâneos: Beth Moysés, Elida Tessler, Karin Lambrecht e Rosana Paulino* (2007); *Relatos Culturais: Ana Miguel, Bruna Truffa, Lacy Duarte e Paola Parcerisa* (2008) e *Corpos estranhos: Laura Lima, Pilar Albarracín e Regina José Galindo* (2009), realizadas no Museu de Arte Contemporânea, MAC/USP e no Memorial da América Latina, São Paulo. Nos últimos 30 anos, outras tantas exposições com recorte de mulheres artistas ocorreram mormente em São Paulo, contudo, não necessariamente tiveram a preocupação em problematizar o cerne das questões que tangenciam o feminismo. A exemplo, em 2011, a exposição *Mulheres, artistas e brasileiras* organizada em parceria com a FAAP e promovida pelo governo da presidenta Dilma Rousseff, em homenagem ao Dia Internacional das Mulheres, tinha obras de pintoras e escultoras do século XX, como Anita Mafalhti, Djanira, Maria Leontina, Tomie Ohatake, Maria Martins, Carmela Gross, Leda Catunda, Beatriz Milhazes, Regina Silveira, Fayga Ostrower, Lygia Clark, Lygia Pape, Rosângela Renó, Mary Vieira, Anna Bella Geiger, Yolanda Mohalyi, Maria Bonomi, entre outras; em 1997 aconteceu na Escola Paulista de Arte e Decoração - SP a exposição intitulada *Mulheres Artistas*, com 30 pintoras brasileiras; em 1996, no MAC-USP, a exposição *Mulheres Artistas no acervo do MAC* com 95 obras de mulheres artistas, tais como Tarsila do Amaral, Mira Schendel e Tomie Ohtake; em 1992, a Pinacoteca do Estado -SP organizou a exposição *Mulheres artistas/Pedro Alexandrino revisitado/Madalena Shwartz* (TVARDOVSKAS, 2015).

Ainda há uma longa trajetória para se percorrer neste sentido: ações, reflexões, debates, além de muitas exposições que desviem o olhar para dar visibilidade e voz a estas mulheres artistas latino-americanas da cena contemporânea. O debate se torna ainda adensado quando se diz respeito às mulheres artistas que trabalham especificamente com o barro, pelo desconforto diante aos critérios estabelecidos sobre o que é ou não é arte - ou, dito de outra forma, dos suportes que são tidos como artes femininas por excelência, como bordado, tapeçaria, desenho, porcelana e cerâmica.



### 1.3 Desvios para Arte Contemporânea

*O que torna uma obra uma obra de arte? A questão, além de complexa, é histórica. (...) Também é conveniente cogitar se os termos da questão estão bem postos, pois, na medida em que a questão é histórica, os termos mudam. (...) Ser ou não ser uma obra de arte é uma alternativa que só ganhou força no século XX, em especial na sua última metade.*  
Alberto Tassinari (2001)

Eis a questão: ser ou não ser uma obra de arte? Para a crítica de arte contemporânea, esta ainda é um ponto nevrálgico, já que no século XXI ocorreu uma expansão de conceitos e possibilidades plásticas dentro do campo das artes visuais, de tal sorte, que se tornou cada vez mais complexo categorizar em caixas as produções artísticas. O desvio proposto neste momento, diz respeito às questões que concernem o barro na arte contemporânea e, para tanto, faz-se necessário retroceder um pouco em alguns conceitos que alicerçaram o tridimensional na arte na segunda metade do século XX. A partir dos anos de 1960, artistas começaram a desenvolver trabalhos artísticos que não eram mais passíveis de serem encaixados dentro daquilo que por milênios tinha sido denominado de “escultura”. As obras, que antes eram facilmente identificadas como objetos, começaram a ocupar espaços de forma mais abrangente e, ao mesmo tempo, eram capazes de mesclar e se relacionarem intrinsecamente com a arquitetura e a paisagem. A crítica de arte contemporânea, historiadora e professora norte-americana, Rosalind Krauss, no célebre texto de 1984, *A escultura no campo ampliado*, discorre que nas décadas de 1960 e 1970 havia uma variedade grande de coisas que eram denominadas de escultura. Fotografias registrando caminhadas no campo; corredor estreito tendo ao fundo monitores de TV; linhas no deserto traçadas de forma provisória; pilhas de lixo enfileiradas; toras de sequoia serradas; buracos escavados em

terrenos desérticos, etc.; tudo isso propiciava uma extraordinária capacidade elástica ao conceito desta categorização artística. Krauss (1979/1984) prossegue com a ideia de que a lógica da escultura estaria, até o final do século XIX, intrinsecamente relacionada com a lógica do monumento, por ser criada para uma data comemorativa e em um espaço específico e, de forma simbólica, comunicava sobre o uso e significado do objeto no local. Entretanto, após a criação de duas obras de Rodin (*Porta do Inferno* e *Balzac*), essa lógica foi quebrada já que estas obras não prescindiam um local fixo para serem expostas, por serem obras autorreferenciais, definindo o início do Modernismo. Bom, se no Modernismo as obras bastavam-se em si mesmas, no momento seguinte, ou seja, no pós-modernismo, o que se poderia chamar de escultura, estaria mais próximo da ideia de tudo aquilo que não fosse paisagem e/ou arquitetura, uma combinação de exclusões. Neste ponto, a autora começa a desenvolver seu conceito de campo ampliado da escultura, apontando as ações exploratórias e transgressoras de alguns artistas pós-modernistas como Robert Smithson, Alice Aycock, Richard Serra, Nancy Holt, entre outros, ao usarem a paisagem e a arquitetura como suportes ou interlocuções diretas com o meio. A autora encerra sua reflexão concluindo que uma mudança de paradigma requer a “aceitação de rupturas definitivas e a possibilidade de olhar para o processo de um ponto de vista da estrutura lógica.” (KRAUSS, 1984, p.129-137)

É, portanto, necessário certo distanciamento de tempo para que as análises críticas e entendimentos ocorram a contento. Apesar de trazer luz a alguns pontos genuinamente caros ao contexto da cena contemporânea, Krauss neste texto, não abordou as ações que, a partir dos anos de 1960, começaram a ocorrer simultaneamente às questões que tangenciam a escultura: o corpo dos artistas passou a ser também o meio pelo qual eles se expressavam como material e suporte. Assim, como um possível desdobramento da escultura, a performance poderia ser também considerada. Sendo uma ação que mistura, muitas vezes, outras linguagens artísticas como o teatro, a dança, a música, a poesia e os elementos da arte conceitual, é

fundamental entender a performance de modo alargado, não estereotipado ou limitada à um único formato. Faz-se necessário incluir ações ao vivo que acontecem com a presença do público, como aquelas que são realizadas sem nenhum observador, ou mesmo as que não deixam vestígios “ou qualquer tipo de existência do trabalho, ou ações dessa mesma natureza que deixam rastros a partir de uma série de remanescentes, mas outras formas de desdobramentos desses procedimentos, através de um número diverso de situações apresentadas em muitos discursos críticos, curatoriais, acadêmicos e artísticos” (MELIM, 2008, p.8). Artistas começaram a utilizar e a experimentar uma série de mídias e novas tecnologias surgidas na época, capazes de colocar em uma zona fronteira a presença do objeto na arte. No Brasil, Mário Pedrosa nomeou de “experimentalidade livre” o deslocamento da esfera meramente contemplativa para a participação mais ativa do público<sup>8</sup>. Hélio Oiticica e Lygia Clark, em plena sintonia com estas mutações, deleitaram-se de modo magistral com suas criações. Se, para Oiticica, o museu era o mundo um espaço continuamente aberto à exploração criativa, ou seja, uma grande Obra Aberta (MELIM, 2008), para Clark, o ser humano seria a “totalidade espaço-temporal” (onde tudo ocorre) e a “imanência do ato”, ou seja, a experiência pura de um ato comprometido unicamente com a ação presente, só poderia ser possível graças às qualidades emanadas dos objetos ou materiais utilizados na ação<sup>9</sup> (STRATICO, 2013, p. 84)

Tendo sido preparado o terreno, a partir destas contextualizações iniciais sobre o tridimensional e seus desdobramentos na cena artística contemporânea, é possível retornar ao desvio do barro proposto. É mister salientar que, como

---

8. A esse respeito Umberto Eco no livro *Obra Aberta*, desenvolveu a tese de que, para que houvesse o entendimento das obras a partir dos anos de 1960, era imprescindível a participação do espectador perante a proliferação de obras indefinidas quanto ao formato – ou seja, não havia um único modo de interpretá-las, já que eram objetos abertos para uma grandiosa gama de leituras.

9. Lygia Clark utilizava objetos completamente banais para suas proposições como sacos plásticos, fitas de borracha, objetos que ao deixarem de ser utilizados para o que foram feitos, eram resignificados.

toda pesquisa, um recorte foi feito de acordo com as pertinências das produções.

Muitas vezes, seja pela materialidade do barro, seja por ímpeto transgressor inspirado pelos trabalhos das gerações anteriores, algumas artistas preferem sair do cubo branco<sup>10</sup> e explorar espaços e ambientes externos. São mulheres artistas que se utilizam do barro ou da argila como um dos muitos suportes para traduzirem seus trabalhos. Não são, portanto, consideradas ceramistas no sentido lato da palavra, mas aproveitam-se da elasticidade que a argila pode oferecer na criação de objetos.

Érika Verzutti (Brasil, 1971), na última Bienal de Veneza em 2017, expôs um conjunto de peças variado, mesclando natureza e uma cosmologia particular, dentro do Pavilhão e na parte externa, no jardim do Pavilhão. A obra *Turtle* (Figura 23) contida dentro da sala, com pernas e formas grotescas, aglomeradas de outros elementos, de tão robusta, podia ser comparada a um artefato paleolítico. Do lado de fora, outra série de objetos com uma série de materialidades distintas como concreto, bronze, resina e cerâmica, se espalhavam

---

10. Cubo branco, na verdade, é um modo de referir-se aos ambientes neutros e assépticos das galerias de arte ou museus que como caixas brancas, acondicionam as obras.



Figura 23. Erika Verzutti. *Turtle*. 2016. Concreto, bronze, resina e cerâmica. Dimensões variáveis. 57ª Bienal de Veneza - 2017.



Figura 24. Erika Verzutti. *Pet Cemetery*. 2017. Concreto, bronze, resina e cerâmica. Dimensões variáveis. 57ª Bienal de Veneza - 2017.

no jardim. A obra *Pet Cemetery* (Figura 24) faz menção às esculturas de túmulos de animais, feitas por seus donos: ela criou, portanto, um universo mitológico de seres e animais inexistentes e fez suas lápides. Sua poética gira em torno de um universo fantástico, um tanto surrealista, habitado por seres e frutas tropicais segmentados por cortes secos e nada orgânicos.

Marilá Dardot (Brasil, 1973) tem uma obra que habita permanente um dos jardins do Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais. Seu trabalho intitulado *A origem da Obra de Arte* (Figura 25) consiste em uma grande instalação seminal, que convida o público a participar ativamente como co-criador de sua obra, por meio da composição de letras feitas em cerâmica vazadas que, tal qual um vaso, são passíveis de receberem terra e plantas. À disposição do público existe um galpão para abrigar as letras/vasos, terra, sementes e utensílios de jardinagem. O processo de confecção das 1500 letras/vasos durou meses e contou com a colaboração de mulheres da comunidade do entorno, além do fato de ter sido colhido o barro da região. Semear ideias, plantar palavras, plantar ideias em palavras semeadas. A poética é enraizada na terra, no barro, nas origens, na formação, na construção.

Laís Myrrha (Brasil, 1974) tem uma produção calcada na materialidade e em instalações. *Mãos à obra* (Figura 26) é produto de um processo ritualístico em que a artista junta as mãos e espreme a argila entre elas. A obra acompanha o seguinte texto sobre o processo:



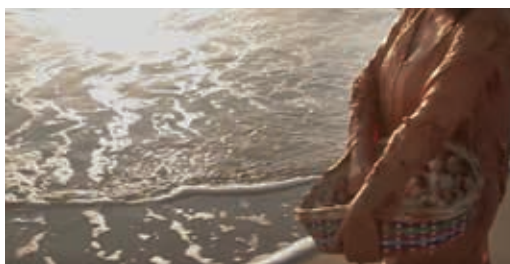
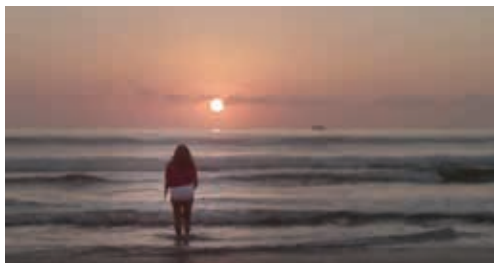
Figura 25. Marilá Dardot. *A Origem da Obra de Arte*. 2002. 1500 vasos de cerâmica em forma de letras, terra, 12 tipos de sementes, instrumentos de jardinagem e texto em vinil. Dimensões variáveis. Instituto Inhotim – MG

Juntei minhas duas mãos, a esquerda sobre a direita ou, se preferir, a esquerda engolindo a direita. Para comprovar a ação, coloquei uma certa quantidade de argila entre elas e pressionei até que o barro começasse a sair pelos dedos, deixando o gesto o mais marcado possível. Repeti a ação dez vezes. Para não me esquecer. (Myrrha, texto que acompanha a obra, 2017)

Processos de repetição ritualística também se fazem presente na obra de Maria Betânia Silveira (Brasil, 1964). A poética dessa artista entrecruza o fazer manual com ações performáticas, tecendo fluxos de experiência, consciência que atravessa a percepção visual. A performance realizada em Florianópolis, local onde passou boa parte de sua vida, apesar das raízes mineiras, foi uma ação quase que solitária, mas de uma grande conexão com a ancestralidade do barro e de sua própria história: o vestido com o qual ela embebesse de barbotina e depois se veste foi o seu vestido de noiva. Após estar plena da matéria com a qual muitas mitologias creditam a origem da espécie humana, inclusive dentro de si ao sorver a argila líquida, a artista carrega na cintura um balaio cheio de pequeninas e coloridas imagens votivas, os *Amuletos da Prosperidade* (Figuras 27-35) os quais são lançados por ela ao mar como oferenda à Iemanjá.



Figura 26. Laís Myrrha. *Mãos à Obra*. 2017. Cerâmica. 4 x 9 x 11 cm. Carbono Galeria



Figuras 27 -35. Maria Betânia Silveira. *Amuletos da Prosperidade*. 2014. Frames da videoperformance. Duração: 11'39. Florianópolis SC - Brasil.

Diana Campos (Argentina, 1970) trabalha, mormente, no espaço, dando preferência para site-specific. A obra *Continente-Contenido* (Figuras 36-39) foi realizada durante a residência artística *ArteInSitu*<sup>11</sup> em 2015, a artista jogou com as palavras *Continente* e *Conteúdo* (*Contenido*) para evidenciar que a mesma matéria plástica de fora, seria a de dentro. Sobre o trabalho, ela comenta: “Nossa Terra, continente fundado em conteúdos, que nos fazem vivos, mostrando-nos permanentemente que a vida está aí. Fazendo-nos capazes de descobrir a beleza oculta das coisas. Terra-Água: Continente / Espessura-Nativa: Conteúdo”



Figuras 36-39. Diana Campos. *Continente-Contenido*. 2015. Argila, terra, água, plantas, madeiras e pedras. Dimensões variadas. Argentina.

---

11. Projeto itinerante autogerido por artistas que desde o ano de 2009 realiza Encontros de Arte e Natureza em diferentes regiões da Argentina, para que os artistas possam conhecer os ecossistemas locais, além dos modos e costumes dos habitantes nessas localidades. Fonte: <http://www.artainsitu.com.ar/search/label/ArteInSitu> Acesso: 12/09/2017



Maria Cheung (Hong Kong/Brasil, 1957), apesar da origem chinesa, teve toda sua formação artística no Brasil, já que chegou ao país com a família ainda muito jovem. Seu trabalho discute a condição da mulher nas sociedades patriarcais. Centenas de pés feitos em argila (moldes de seus próprios pés) são expostos de modos diversos para se falar sobre a mesma coisa: processos de dor e submissão femininos para uma suposta aceitação social. Havia uma milenar tradição na China que obrigava as mulheres a enfaixarem seus pés para que não crescessem além de oito cm de comprimento – um fetiche que deflagrava a opressão e a clausura que eram submetidas, com os pés frágeis e deformados não eram capazes de se locomoverem com autonomia e agilidade. Era uma literal tortura chinesa. Na obra *Nui* (mulher em chinês – Figura 40), os pés foram inseridos dentro de meias de nylon – outro objeto que se relaciona ao contexto de sedução feminino, na medida que é usado para mostrar/sem mostrar as pernas. Uma multidão de pernas sem corpos, vazias, representando tudo o que foi furtado e castrado das mulheres durante milênios.

Lívia Marin (Chile, 1973), se apropria de objetos produzidos e consumido em massa para criar suas instalações, dando enfoque na relação das pessoas com eles: sua invisibilidade e, ao mesmo tempo, sua utilidade em atender nossas necessidades diárias. Ao mostrar xícaras, bules e outros objetos de porcelana quebrados, desmanchados como se o provável



Figura 40. Maria Cheung. *Nui*. 2002. Cerâmica e meia de nylon. Dimensões variadas. Foz do Iguaçu, PR –Brasil.

líquido que eles continham estivesse se transformado na mesma matéria do seu recipiente, reverte a confortável familiaridade que se tem ao vê-los (Figuras 41-42). A porcelana chinesa, não apenas ela, antes um objeto de fetiche e valor, hoje faz parte de praticamente todas as casas e famílias do mundo ocidental e oriental – é um símbolo de controle da vida privada e pública por meio do mercado comercial.



Figura 41-42. Livia Marin. *Nomad Patterns*. 2012. Cerâmica, resina, gesso, impressão. 32 objetos. Dimensões variadas. Eagle Gallery, London

Juliana Cerqueira Leite (Brasil, 1981) é uma escultora que migra com facilidade entre diversos suportes, esculturas, performances, vídeos, instalações. Com formação em escultura, sua poética gira em torno das questões pós-minimalistas do corpo no espaço: a artista cria obras visualmente impressionantes e tácteis. Apesar de não assumir um viés feminista,



Figuras 43-51. Juliana Cerqueira Leite. *Ponto Cego – Posicional*. 2013. Frames da videoperformance da instalação (dirigida por Tássia Quirino). Casa Triângulo. São Paulo.

suas performances dão margem a uma leitura com esse enfoque. Ao construir suas obras, usa literalmente todo seu corpo: primeiro mentalmente, ao pensar a execução de seu objeto, uma vez que sua realização exige da artista muitos cálculos e procedimentos; em seguida, literalmente entra no interior de sua futura escultura para começar o exercício repetitivo e exaustivo de cortar e lançar com força pedaços de argila em toda a parede interna da estrutura; com os pés, ela compacta e risca a argila, como uma coreografia repetitiva e sistematizada. Observa-se a latência ritualística em seu processo de criação e a incontestável dimensão da escala corporal em suas obras. O tempo e a ação física do fazer são capturados pela matéria final da escultura, que deflagra a contingência de meio e fim, dentro e fora, entrada e saída, presença e ausência. Juliana investiga a experiência corpórea e tátil, por meio do tempo e do espaço, e a memória da ação e do corpo da artista se mantêm fixadas na superfície de suas esculturas. A obra *Ponto cego* manifesta essas questões (Figuras 43-51).

Lídia Lisboa (Brasil, 1970) trabalha com cerâmica, bordados, crochês, costuras, suportes mais relacionados ao universo feminino. Na instalação *Vila das Oyas* (Figura 52), a artista tomou como inspiração a lenda do orixá Oya e memórias de infância no interior do Paraná. Oya é mais conhecida como Iansã - rainha dos raios, ventanias e tempestades, esposou Ogum e depois Xangô – conforme conta o mito, ela se transformava em búfalo e, quando voltava à forma feminina, escondia sua pele e seus chifres em um cupinzeiro. Os cupinzeiros, casulos de cupins, são construídos com terra e



Figura 52. Lídia Lisboa. *Vila das Oyas*. 2012. Cerâmica. Dimensões variadas. Galeria Rabieh. São Paulo.

saliva dos insetos, adquirem formas e dimensões variadas e têm tamanha dureza que é possível usá-los como forno para queimar peças de cerâmica. Neste trabalho, a artista relaciona as mulheres, especialmente as afro descendentes, capazes de acolher e abrigar suas proles com tamanha força, que tornam-se indestrutíveis tal qual os cupinzeiros, mulheres muralhas.

Alina Canziani (Peru, 1960) é uma escultora que utiliza diversos suportes para desenvolver seu trabalho artístico (bronze, madeira, resina, argila, cerâmica, etc.). A escolha dos materiais e o tratamento feito por ela, muitas vezes provoca uma série de associações de estranhamento, evocam um clima jocoso ao relacionar o ser humano com a natureza de modo pouco usual. Na obra *Volver* (Figura 53), pés de barro se confundem com o barro da poça ao centro do objeto: pular ou voltar diante da água capaz de desfazer a matéria barrosa? Em *Recuerdos de México* (Figura 54), cartões postais de barro estão dispostos no *display* como um souvenir arcaico, placas de argila foram utilizadas como as primeiras formas de registro escrito (livros de barro).



Figura 53. Alina Canziani. *Volver I*. 1989 (versión 2006). Látex, argila, grama e areia. 70 x 60 x 60 cm.



Figura 54. Alina Canziani. *Recuerdos de México*. 1987. Cerâmica, Arquivo e penas. 200 x 65 x 65 cm.

Rosana Bortolin (Brasil, 1964) constrói sua poética evidenciando o corpo como ninho, lugar da primeira morada de todo ser humano. A série *Habitar Ninhos* (Figura 55) é fruto de uma longa pesquisa de observação e registros fotográficos, dos casulos e ninhos feitos em terra ou árvores por insetos e aves onde naturalmente é possível se relacionar a semelhança conceitual com as casas de seres humanos: lugares essenciais de abrigo. Em outra série chamada *Sacrum Profanum*, a artista toma como porto de partida imagens e moldes da sua própria vagina e evoca questões de gênero, abuso, violência, discriminação tanto sexual, étnica, religiosa, quanto sociocultural. Temas intimamente ligados às minorias que são constantemente suprimidos nas diversas culturas do patriarcado (Figuras 56-57).



Figura 55. Rosana Bortolin. *Série Habitar Ninhos*. 2012. Cerâmica. Dimensões Variadas. Foto: Danísio Silva.



Figura 56. Rosana Bortolin. *Oferenda Branca*. 2009. Fotografia. 14 x 60 cm. Foto: Dionísio Silva.



Figura 57. Rosana Bortolin. *Sujeição I*. 2011. Fotografia. 80 x 75 cm. Foto: Danísio Silva.

Celeida Tostes (Brasil, 1929-1995) foi uma artista compulsiva e uma incansável pesquisadora, tida como uma das mulheres artistas ceramistas mais importantes da América Latina. Ninhos, ovos, amassadinhos, fendas, bolas, formas primordiais foram temas recorrentes de trabalhos

de Celeida. Nascida do barro – depois que realizou a performance *Passagem* – seu processo criativo envolvia sempre a participação de muitas pessoas. Nas séries *Fendas* e *Ninhos* (Figuras 58-59), Celeida explorou o conceito de nino como útero, primeira morada. A forma redonda das peças, dos potes, dos ovos reforçava o aconchego de um lugar sem arestas, sem pontas uma morada sem começo, meio e fim, um universo particular dentro de outro, como um cosmos sobreposto com formas redondas que se encaixam.

Algumas das mulheres artistas latino-americanas que se utilizam do barro, cru e cozido, como suporte para suas produções artísticas foram citadas de modo sintético, porém sob o ponto de vista da cena contemporânea. Não se pretende e nem se pretendeu esgotar aqui o tema, nem tão pouco delimitar a quantidade de mulheres artistas. Como todo trabalho de pesquisa e, de certa maneira, curatorial, se faz necessário um recorte que é concomitantemente excludente e restritivo. Nos capítulos 2, 3 e 4 outras mulheres artistas latino-americanas estarão contempladas, juntamente com uma gama maior de obras exemplificadas.



Figuras 58-59. Celeida Tostes. *Série Fendas*. 1979. Cerâmicas. 24 ø cm.  
Acervo Coleção Marimar e Henri Stahl.

## 1.4 Encontros do Barro: Bienais e Exposições

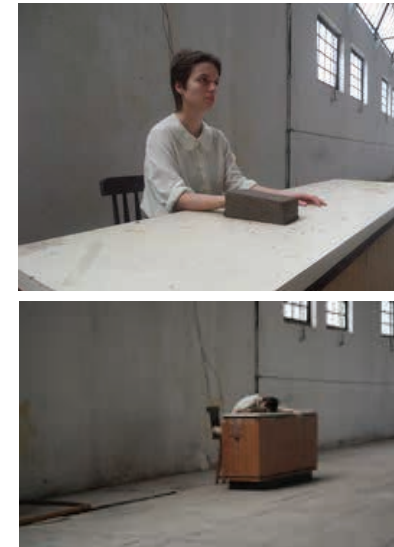
*Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.*  
Giorgio Agamben (2009)

Ainda que a obscuridade seja uma característica daqueles que mantêm o fitar arraigado na contemporaneidade, ainda que se corra o risco de não ser capaz de enxergar todas as nuances no lusco-fusco do tempo presente, percebeu-se que seria também de grande valia destacar algumas das mais importantes bienais e exposições na América Latina, cujo conteúdo fosse destinado exclusivamente às obras de arte feitas de barro.

Para restringir a pesquisa dentro dos parâmetros da cena artística contemporânea, o recorte se deu, portanto, desde os anos de 1980 até os dias atuais. Faz-se necessário frisar que não há a pretensão de abarcar todas as exposições e bienais que já ocorreram e que são exclusivas do universo da cerâmica porque, para desenvolver este tema, seria necessário um estudo bem mais aprofundado sendo, inclusive, foco de única pesquisa de Pós-graduação. Cabe aqui apenas selecionar aquelas de maior relevância ocorridas nos últimos tempos. A pertinência em haver bienais internacionais com enfoque restrito na cerâmica é, em todo caso, fundamental importância para que este suporte se configure de modo diferenciado dentro do panorama da arte contemporânea. Sobretudo porque são, mormente, nesses espaços que as manifestações artísticas mais experimentais da atualidade se configuram. Foram destacadas algumas obras de artistas, dando-se preferência aos trabalhos desenvolvidos por mulheres artistas - cujo foco da pesquisa se embasa.

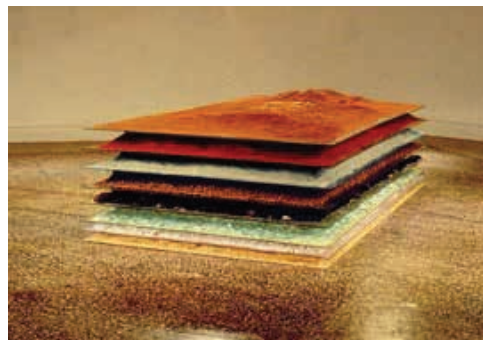


• **Bienal do Barro de Caruaru (Brasil):** Contou com apenas uma única edição realizada em 2014. A curadoria realizada por Raphael Fonseca e organizada e cocurada pelo artista Carlos Mélo, priorizou artistas que se articulassem em sua poética pessoal, o corpo, o barro, o oco, a natureza, o lugar revelando as fronteiras borradas e transculturais que a arte contemporânea transita. Esta edição chamada de *Água mole, pedra dura* trouxe 16 artistas, cujas obras reafirmam o Barro como suporte fundamental na cena e no imaginário da arte atual, no Brasil e no mundo. Para abrigar todas as ações, a Bienal dividiu-se entre o Núcleo Contemporâneo, localizado na Fábrica Caroá - antiga fábrica de fiação e tecelagem fundada em 1935 - com a exposição dos artistas e o Núcleo Histórico que ocupou o SESC Caruaru, com instalações e oficinas, bem como a exposição de fotografias de Pierre Verger com o Mestre Vitalino, feitas em 1947 e que compõem parte do livro *A arte do barro e o olhar da arte*. Na performance *Destra* de Luísa Nobrega (Figuras 60-61), a artista passou dois dias sentada em uma cadeira com a mão apoiada em uma mesa com um bloco de argila que ela utilizou para fazer uma luva e, assim que secou, quebrou-a. Artistas que fizeram parte desta edição foram: Armando Queiroz (Belém /PA, 1968); Clarissa Campello (Vitória/ES, 1978); Daniel Murgel (Niterói/RJ, 1981); Deyson Gilbert (São José do Egito/PE, 1985); Ivan Grilo (Itatiba/SP, 1986); Jared Domicio (Fortaleza/CE, 1973); Jorge Solleder (Porto Alegre/RS, 1979); José Paulo (Recife/PE, 1962); José Rufino (João Pessoa/PB, 1965); Laerte Ramos (São Paulo/SP, 1978); Leila Danziger (Rio de Janeiro/RJ, 1962); Luisa Nóbrega (São Paulo/SP, 1984); Márcio Almeida (Recife/PE, 1963); Marccone Moreira (Pio XII/MA, 1982); Nadam Guerra (Rio de Janeiro/RJ, 1977); Presciliana Nobre (Ipanema/AL, 1974).



Figuras 60-61. Luísa Nóbrega. *Destra*. 2014. Performance. I Bienal do Barro de Caruaru, PE.

• **Bienal Barro de América (Venezuela/Brasil):** Esta bienal foi idealizada pelo crítico venezuelano Roberto Guevara, um reconhecido teórico da arte latino-americana contemporânea, falecido no início de 1999. A *Barro de América* aconteceu pela primeira vez em 1992, durante as comemorações dos 500 anos do descobrimento da América, no Museu de Arte Contemporânea de Caracas, na Venezuela. O conceito curatorial de Guevara para criação de uma Bienal com estes porte e tema, voltava-se a uma forte vontade em unir artistas das Américas que usassem elementos oriundos da terra, como o barro, a argila e os minérios, como base para a criação de seus trabalhos ou que aludissem a terra em suas obras. Barro de América era uma mostra da produção contemporânea de artistas do continente americano que utilizam a terra e suas diversas vertentes como suporte ou como metáfora. Desde a primeira mostra, Guevara pretendia que a bienal tivesse uma edição brasileira e isso ocorreu em três edições no Memorial da América Latina em São Paulo: III edição, em 1998 (a qual participa José Spaniol), IV em 2001 e a V edição, em 2004. A V edição teve curadoria de Leonor Amarante no segmento brasileiro e Martín Sánchez nos outros países integrantes Colômbia, Cuba, EUA, Peru e Venezuela. Dentre os artistas brasileiros estavam: José Rufino, Maria Bonomi (Figuras 62-63), Luiz Hernando, Caetano Dias, Lygia Reinach e Shirley Paes Leme. Entre os participantes



Figuras 62-63. Maria Bonomi. *Sobre a Essência: Os Sete Horizontes do Homem*. 1998. Instalação com placas de vidro entremeadas de areia, sal, carvão, argila, cimento e terra, sobre espelho, por cima de películas plásticas cobertas por textos. Dimensões variadas. III Bienal Barro de América.

que representavam o restantes dos países latino americanos estavam: Carlos Uribe (Colômbia), Carlos Runcie Tanaka (Peru), Ernesto Leal (Cuba), James Von Minor (EUA), Rosher Acevedo (Venezuela), Victor Hugo Irazabal (Venezuela), Domenica Agliodoro (Venezuela), Lourdes Peñaranda (Venezuela) e Antonio Briceño (Venezuela). Dentro da proposta curatorial, os artistas deveriam desenvolver suas obras no local onde expuseram e, para tanto, passaram cerca de uma semana no Memorial criando as obras. A liberdade de uso do material, plasmado em arquitetura, fotografia e instalações, exibia trabalhos de artistas que utilizam terra como matéria-prima de suas obras ou como fonte de inspiração. A realização de uma bienal como esta foi capaz de mostrar o barro com novos e provocantes significados.

- **Bienal de Cerâmica Mirta García Bush (Cuba):** Iniciada em 1990, é um evento que reúne esculturas, instalações e projetos com temas livres, mas que tenham como matéria-prima a cerâmica. Patrocinado pelo Museu Nacional de Cerâmica, o Conselho Nacional de Artes Plásticas (CNAP) e o Escritório do Historiador de Havana, entre outras instituições, a Bienal recebe obras e trabalhos apenas de artistas residentes em Cuba, selecionados por um júri composto por artistas também residentes, como Pedro Cantero, artistas Maria de los Angeles Valdes, Rubén de Jesus Lopez Rodriguez Benilde, Ketherine Hechavarria, Alberto Fernandez, Beatriz Salas Santacana, Agustín Villafaña e Angel Rogelio Oliva (membros do júri da IX edição). Este evento promove o trabalho de artistas com cunho mais voltado à tradição cerâmica, que tenham soluções técnicas criativas para consolidar as obras propostas.



Figura 64. Aymara Dupatey. *La tentación*. 2015. Mural. IX Bienal de Cerâmica Mirta García Bush.

- **Bienal de Cerâmica Artística Contemporânea (México):**

Criada em 2017, esta Bienal contou com a participação de artistas que expõem tanto em âmbito nacional quanto internacional e aconteceu no Centro Cultural Tijuana. Um total de 63 artistas integraram a Primeira Bienal de Cerâmica Artística Contemporânea, que contou com a curadoria de Delia Marina González Falomir. Segundo o arquiteto e diretor do Centro Cultural Tijuana, Armando García Orso, esta foi a primeira vez que se foi realizada uma mostra que privilegiasse obras em cerâmica que não fossem utilitárias no México. A Figura 65 é do trabalho de Claudia Liliana García Patiño (Cidade do México, 1982) cujo tema se concentra no luto

e nos processos de compensação necessários para a reconstrução do indivíduo após a perda. Claudia relaciona os estados do corpo cerâmico com os estados do corpo aflito, baseando-se em sua transformação e fragilidade. Alguns dos artistas que participaram desta bienal: Angélica Chávez, Edurne Otaduy, Cristina Riego, Adele Goldschmied, Elsa Nevada, Patricia Martos, Fernando Peguero, Daniel Ventura, Quijano, Tomás Owen, Cristina Celis, Adrián Guerrero, Peter A. Davis, Federika Whitfeld, Gilberto Trujillo, Ian Glauco, Javier del Cueto, y Adrián Cruz Ramírez, entre outros.



Figura 65. Claudia Liliana García Patiño. *Clepsidra*. 2016. Cerâmica. I Bienal de Cerâmica Artística Contemporânea. México.

• **Salão Nacional de Cerâmica (Brasil):** O Salão foi criado em 1980, por uma rede composta majoritariamente de artistas e outros profissionais ligados ao campo cultural paranaense, que ocupavam cargos no Museu Alfredo Andersen e na Secretaria de Cultura de Curitiba - PR. Desde suas primeiras edições, o Salão era acompanhado de um Simpósio onde se realizavam palestras e oficinas. A partir de 1989, o Salão passou a ocorrer bianualmente e, em 2004, abriu-se para a participação de artesãos e ceramistas autodidatas, assim como pesquisadores da área de utensílios e objetos cerâmicos industrializados, agregando-se as categorias de arte popular e *design*. Foi na edição de 2006 que o evento passou a ser chamado de Salão Nacional de Cerâmica e o Simpósio chegou à condição de Congresso, contando com a participação de artistas pesquisadores, orientadores de oficinas e palestrantes oriundos do Brasil e MERCOSUL. Esta mudança promoveu maiores discussões sobre os rumos e tendências nesta área de conhecimento artístico. As últimas edições de 2014 e 2016 houve apenas artistas selecionados na categoria artística e em 2016 todos os participantes foram premiados.



Figura 66. Liliane Vallim. *O que é isto? I II e III*. 2010. Menção Honrosa. 3º Salão Nacional de Cerâmica Museu Alfredo Andersen, Curitiba-PR.

Faz-se importante destacar que além das exposições destinadas exclusivamente ao suporte cerâmico, existem grupos de pesquisa e fóruns destinados a estimular o intercâmbio entre artistas e pesquisadores em cerâmica. As Universidades USP e UNESP, assim como a UEMG e a UFSJ, promovem constantes ações e eventos que fomentam discussões nesta área:

- **Encontro Internacional de Cerâmica:** evento organizado pela ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da USP) e Departamento de Artes Plásticas, da FAU-USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP), ABC (Associação Brasileira de Cerâmica) e Grupo Terra (Grupo de pesquisas em cerâmica coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Norma Grinberg). Contou com duas edições: a 1<sup>a</sup> em 2011 teve a participação de ceramistas da China, Estados Unidos, Finlândia, Japão, Suíça, Argentina, Brasil e Uruguai; a 2<sup>a</sup> em 2013 manteve o formato semelhante à 1<sup>a</sup> e contou com vários professores e ceramistas dos EUA e Brasil. Este evento tem com objetivo promover a troca de informações com artistas de diferentes partes do mundo, além de abrir discussão, reflexão e a motivação para a busca de maiores possibilidades diante do contexto internacional.

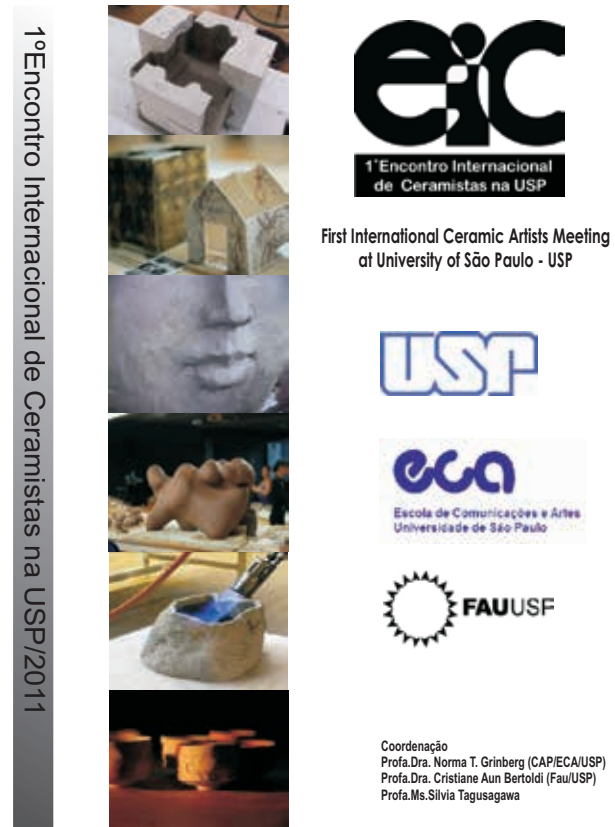


Figura 67. Cartaz do 1º Encontro Internacional de Cerâmica na USP. 2011.

• **Seminário Internacional A Cerâmica na Arte Educação:** promovido pelo Instituto de Artes da UNESP, UFSJ Universidade Federal de São João del Rei, ICCC (Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha) e a Colômbia. Criado em 2012, o evento contou com cinco edições, com intuito de promover o encontro entre ceramistas e pesquisadores, integrando conhecimento acadêmico, teórico, artístico e tecnológico dentro dos cursos de cerâmica em nível técnico, superior e de Pós-graduação.



Figura 69. Cartaz da *Semana do Ceramista no Instituto de Artes da UNESP*. 2017.

• **Semana do Ceramista na América Latina:** evento organizado pelo Grupo de Pesquisa Panorama da Cerâmica Latino Americana – tradicional e contemporânea, sob coordenação da Prof.<sup>a</sup>Dr.<sup>a</sup>. Lalada Dalglish contou, até o momento do término desta tese, com três edições anuais de 2015 a 2017. Neste evento são apresentadas as pesquisas acadêmicas na área de cerâmica em mesas redondas, apresentados vídeos e documentários pertinentes às pesquisas e realizadas queimas primitivas com sais feitas a céu aberto e destinadas à comunidade acadêmica e ao público em geral.



Figura 68. Cartaz do *IV Seminário Internacional Cerâmica na Arte Educação*. 2015.





Capítulo 2

# OMITO O MITO

Raízes culturais na  
superfície das obras

*Minha infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama.*  
Louise Bourgeois (2004)

As inúmeras teorias relativas à origem e à formação do universo, que afirmam sua dimensão imensurável, ou mesmo a possibilidade de haver outros universos paralelos entre si, com extensões impossíveis de serem calculadas, faz com que este seja um tema infinito de pesquisa e perscrutação. Há, da mesma maneira, outros sistemas complexos encontrados no planeta: a crosta terrestre, por exemplo, é composta por inúmeras camadas de elementos químicos naturais, com formações tão distintas e arcaicas quanto a idade da Terra. A argila<sup>12</sup> que é encontrada no solo é resultado de uma vagarosa erosão de granitos ou, dito de outra forma, é decorrente do envelhecimento de cristais. Por sinal, desde o período paleolítico, a humanidade utiliza a mesma matéria orgânica para criação de objetos cerâmicos.

De modo igualmente complexo e integrado ao ecossistema se dá a formação física e orgânica do corpo de todos os seres humanos, já que ela é fruto não apenas da herança genética dos antepassados, mas também conserva em sua composição química alguns dos mesmos elementos existentes no planeta desde sua origem. Ocorre que, no caso da espécie humana, é imprescindível considerar como parte intrínseca da formação estrutural, não apenas os elementos físicos, como coordenação motora, cognitiva, mental e biológica, mas também elementos de ordem subjetiva ligados às formações

---

12. As argilas são minerais extremamente finos, que só podem ser estudados em detalhe com ajuda de raios X e microscópio eletrônico. Elas são essencialmente silicatos hidratados de alumínio, que podem conter ainda, ferro, magnésio, titânio, sódio, potássio e outros elementos. Na natureza os depósitos de argila podem conter impurezas com quartzo, turmalina, minerais de ferro e outras como matéria orgânica, carbono e restos de vegetais.(...) As argilas se originam a partir da alteração de minerais de rochas preexistentes pela ação da água das chuvas, auxiliadas pelos ácidos provenientes da decomposição dos vegetais. (GIARDULLO; GIARDULLO.; SANTOS, 2005 p. 9).

emocional, psicológica e cultural dos indivíduos. “Assim como o nosso corpo é um verdadeiro museu de órgãos, cada um com a sua longa evolução histórica, devemos esperar encontrar também na mente uma organização análoga”, afirmou certa vez o psiquiatra e psicoterapeuta Carl Gustav Jung (1875-1961). “Nossa mente não poderia jamais ser um produto sem história, em situação oposta ao corpo em que existe. Por ‘história’ [...] refiro-me ao desenvolvimento biológico, pré-histórico e inconsciente da mente do homem primitivo, cuja psique estava muito próxima à dos animais”(JUNG; FRANZ, 2002, p.67).

É fato que todas as pessoas sofrem influência direta com relação ao meio ambiente em que estão e que as experiências vividas refletem em seus pensamentos, ações e reações. Todavia, Jung acreditava que, além desses fatores externos influenciadores, existem outros que se encontram na psique de cada pessoa de modo completamente involuntário e inconsciente. São conteúdos denominados por ele de *arquétipos do inconsciente coletivo*:

Inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-as “motivos” ou “temas”; na psicologia dos primitivos elas correspondem ao conceito das *représentations collectives* de LEVY-BRÜHL e no campo das religiões comparadas foram definidas como “categorias da imaginação” por HUBERT e MAUSS. ADOLF BASTIAN designou-as bem antes como “pensamentos elementares” ou “primordiais”. A partir dessas referências torna-se claro que a minha representação do arquétipo - literalmente uma forma preexistente - não é exclusivamente um conceito meu, mas também é reconhecido em outros campos da ciência. (JUNG, 2000, p. 53-54)

Tem-se, então, uma camada do inconsciente que se refere, sem dúvida, às experiências individuais de cada um. Ela denomina-se inconsciente pessoal e é relativamente superficial, porém encontra-se repousada em uma camada mais profunda, inata a todos, que Jung chama de inconsciente coletivo. Ele nomeou de “coletivo” porque os conteúdos são sempre os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. (JUNG, 2000, p.15) Alegoricamente falando, existem espécies de cabos conectores que fazem múltiplas ligações inconscientes entre as pessoas. Por esta razão, experiências de cunho científico, pesquisas e criações de diversas naturezas podem acontecer simultaneamente em várias partes do mundo, sem que as pessoas envolvidas saibam ou tomem conhecimento imediato. Obviamente que, com as tecnologias atuais, em especial a internet, o acesso às informações e ideias é genuinamente portentoso. Usando outra metáfora, ainda na linha das tecnologias digitais, é como se houvesse uma grande placa-mãe<sup>13</sup>, capaz de coligar sutilmente as camadas abissais da mente humana. Assim, dentro desse raciocínio, todas as pessoas possuem um arcabouço arquetípico semelhante que se encontra submerso das suas próprias experiências individuais e subjetivas, vivenciadas ao longo de toda sua existência. No caso dos artistas, que bebem dessa fonte de modo recorrente, não é tarefa complexa se servirem do universo simbólico inconsciente para desenvolverem suas produções artísticas. Amiúde, esses arquétipos são traduzidos por meio de imagens, formas, volumes, cores, ações, gestos, sons, temperaturas, líquidos, cheiros, gases, instalações, objetos, ações, provocações, enfim, o céu não é o limite dentro dos processos de criação artística. Os artistas criadores são capazes de traduzir verdades ou de transmitir mentiras. Podem se inspirar em lendas arcaicas, inventarem novos mitos, ressignificarem paradigmas cristalizados, inverterem o *modus operandi* daquilo que é pré-estabelecido. Questões ligadas às raízes culturais e

---

13. Faço referência à um termo do universo digital: placa-mãe ou *mainboard* em inglês, é a placa central do computador, tal qual um cérebro provido de mente, ou, traduzindo para os termos técnicos, um *hardware* provido de *software* amplamente conectados.

à ancestralidade afloram de muitas formas em trabalhos artísticos e funcionam como um retorno às origens, um gesto de autoconhecimento que pode se tornar algo de primordial relevância para se aprofundar em uma pesquisa poética.

Quando se reflete sobre as referências antepassadas, que façam conexões com os elementos herdados culturalmente, penetra-se em camadas profundas que podem estar adormecidas pelo tempo. Cava-se o terreno fértil com as próprias mãos. Acessa-se sua ancestralidade. Encontra-se com suas raízes afetivas e biológicas. Circunscreve-se sua linhagem. Direccionam-se seus caminhos. O ato de olhar para esse universo particular pode ser difícil, complexo, moroso, já que se abrem feridas que não sangravam mais. É expor-se dentro para fora, é virar-se do avesso. É despir-se para se desconstruir. Este é, em certa medida, o caminho de numerosas produções contemporâneas, já que muitas vezes os artistas e suas biografias tornam-se temas das suas obras.

O exercício de retorno às raízes traz à tona conteúdos que coexistem em similaridade no inconsciente coletivo, desta forma, não é difícil perceber temáticas afins ou representações plásticas semelhantes em determinado contexto ou período da história. Há, sem dúvida, matérias que são capazes de dinamizar o acesso a esses conteúdos. É o caso da argila, a título de exemplo, pois na medida em que esta matéria plástica acompanha a humanidade há milhares de anos, não é de se estranhar que todos, inconscientes ou não, rememorem ou se familiarizem com ela. Ainda que não se tenha tido a experiência na infância com o barro, todos tiveram experiência com o próprio corpo em algum momento da vida<sup>14</sup> e é relativamente comum que se relacione a cor e consistência do barro com as fezes<sup>15</sup>. Observa-se, com certa frequência que quando se

---

14. Segundo a psicanálise freudiana, os seres humanos possuem cinco fases de desenvolvimento psicosssexual: fase oral, anal, fálica, latente e genital. Acerca deste assunto, consultar o livro *Três ensaios da sexualidade* de Sigmund Freud (1982).

15. Levi-Strauss no livro *A Oleira Ciumenta* (1985) descreve uma série de mitos indígenas sobre a relação escatológica do barro com os seres humanos e animais, especialmente o bicho preguiça.

utiliza o barro existem alguns padrões inconscientes ou não, que se repetem nas obras, sobretudo, quando se tratam de mulheres artistas. Temas como fertilidade e gestação, úteros e ninhos, flores e frutos, deusas votivas e divindades femininas, potes e recipientes, partes do corpo como áreas erógenas e órgãos sexuais, imagens arquetípicas pré-históricas e tribais, aparecem de modo recorrente em muitos trabalhos. Durante todos esses anos de pesquisa e produção artística, observei que essas formas e temáticas são recorrentes em meus trabalhos desde tempos mais antigos.

Sobre este viés, selecionei duas mulheres artistas que buscaram em suas raízes ancestrais o mote para desenvolver seus trabalhos artísticos. Como ocorre com a maioria das pessoas que se dedicam às artes, nenhuma das mulheres artistas que estão citadas nesta pesquisa limitam suas produções artísticas utilizando apenas a matéria argilosa. Os matizes das artes visuais e plásticas não se delimitam apenas à pluralidade do vocábulo: os artistas normalmente transitam entre as linguagens e os suportes com maior ou menor facilidade, preferindo determinados aparatos, em detrimento de outros, conforme a fase criativa em que estão ou o acesso a determinados materiais. Fato é que dificilmente se restringem em um único tipo de suporte plástico no decorrer de suas carreiras e há incontáveis exemplos dentro da história da arte que ilustram esta realidade.

Kukuli Verlarde (Peru, 1962) não foge a esta regra: é uma artista que trabalha com cerâmica, pintura, desenhos, instalações, objetos, vídeo-arte, entre outros suportes. A temática de sua obra gira em torno do erotismo, das mitologias religiosas, da sua latino-americanidade e autoimagem. Suas cerâmicas emprestam, com toda liberdade poética, a inspiração da arte pré-colombiana para criar figuras fantásticas que confrontam temas contemporâneos, como questões de gênero e identidade, além de suscitar algumas preocupações sociopolíticas. Seu corpo e rosto são sempre usados como ponto de partida, tanto para suas peças, quanto para suas pinturas. De maneira sarcástica, Kukuli explora o corpo feminino, no caso, o seu próprio corpo, entrecruzando símbolos, gestos e elementos conhecidos na iconografia sacra, com



Figuras 70-72. Kukuli Velarde. *Sta Chingada: The Perfect Little Woman*, série *Cadáveres*. 2005  
Óleo e acrílica. 1,21 x 1,82 cm.



Figura 73. Kukuli Velarde.  
*Vênus?* série *Cadáveres*. s/d.  
Óleo e acrílica. 1,21 x 1,82 cm.

imagens que se assemelham às mitologias da antiguidade clássica e às dos povos nativos do continente latino-americano. Na obra *Sta Chingada: The Perfect Little Woman* da série *Cadáveres* (Figuras 70-72), a imagem em um primeiro lance de olhares não parece ser chocante, remete às tão familiarizadas imagens de santas católicas, onde o sofrimento é a condição para a redenção. Se “ser mãe é padecer do paraíso” Kukuli representa acidamente essa máxima: a mulher, autorretrato da artista, está em uma fase avançada da gestação; do seu seio direito jorra sangue ao invés de leite; além de amordaçada, ou seja, impossibilitada de falar, capaz apenas gemer e gritar, ela usa um

cinto de castidade, objeto de tortura e controle feminino utilizado em larga escala na Europa Medieval; o seu coração de ouro reluzente está cravejado de espinhos e sangra sem parar, cadenciado com o sangue do peito; os anjinhos, que de angelicais têm apenas o olhar e as asas, são como cúmplices e apoiadores da mártir que tem ao seu redor uma cerca de arame farpado; nas figuras em detalhe, vê-se que um dos anjos retira a máscara de alegria que encobre a real cara de dor (ou seria êxtase?) que a santa sustenta; todos os cinco anjinhos possuem enormes falos, desproporcionais ao seu tamanho e contexto - mais uma cutucada da artista com relação à ideia da assexualidade dos anjos, descrita nas escrituras sagradas<sup>16</sup>. Como esposa, mãe e, conseqüentemente, pecadora, a mulher deve sofrer e aguentar calada suas penas, santificada por seus atos de redenção<sup>17</sup>. Quanto mais ela sofre, mais a bondade de seu coração é reconhecida e reverenciada. A mulherzinha perfeita é aquela que não é reativa, mas submissa, que suporta as aflições, as violações, as torturas físicas e psicológicas, com a placidez de uma santa. Esta é uma imagem arquetípica muito forte que habita por séculos o inconsciente, e o consciente coletivo.



Figura 74. Sandro Botticelli. *O Nascimento de Vênus*. 1484-86. Têmpera s/ tela. 1,72 x 2,78 cm. Galleria degli Uffizi, na Itália

16. Curioso observar que os anjos foram historicamente representados com pênis em dimensões diminutas, o que suscita dúvida sobre a neutralidade do sexo masculino, ou em outras palavras, o homem como parâmetro para tudo, já que o corpo feminino sugere sedução, mesmo sendo de uma criança.

17. Aliás, não seria essa a justificativa bíblica para as dores do parto e da menstruação?



A obra *Vênus?* (Figura 73) faz referência direta à pintura renascentista de Botticelli, *O Nascimento de Vênus* (Figura 74) - obra possivelmente criada por encomenda para um membro da rica família Médici. O retrato da deusa do amor, chamada pelos gregos de Afrodite, sugere uma pose corporal tímida: a deusa encobre os seios e a genitália com suas mãos e longos cabelos. Por esta razão, ela é também conhecida como Vênus pudica. Inspirada no mito que dá nome à obra, é uma das poucas obras laicas feitas, ou que sobreviveram, da época. Em sua releitura da Vênus, Kukuli se coloca na mesma posição, porém omite os outros elementos da tela, coloca-se envolta a uma espécie de manto rendado, que emoldura delicadamente seu corpo. Suas feições, ao contrário da deusa de Botticelli, são ligeiramente tensas, não sugerem tranquilidade e espiritualidade. Apesar da semelhança da postura do corpo, sua anatomia parece ser mais real do que a Vênus original, que tem formas alongadas e caimentos impossíveis de serem reais. A cor de carne que surge ao fundo da renda reforça ainda mais sua conexão com a matéria, em detrimento da Vênus que quase parece flutuar na concha. Talvez seja por essa razão que o título da obra seja uma interrogação e não uma afirmação. Será que a representação feminina ainda se sustenta entre esses cânones? Quanto tempo ainda será preciso para que este eixo se desloque de lugar?

Kukuli escancara as inquietações que povoam o inconsciente das mulheres, a hipocrisia de uma sociedade onde as mulheres lutam para serem respeitadas. Em seus trabalhos escultóricos, feitos em série com moldes de gesso, utilizando a técnica da barbotina e modelagem, com aplicação de engobes coloridos, além de esmaltes e pinturas a frio, é que se consegue enxergar de modo mais evidente suas raízes culturais afloradas. A série *Plunder me, Baby* (Figuras 75-78) destaca-se pela recuperação da técnica e elaboração iconográfica da arte Cupisnique, Nazca, Mochica, Tihuanaco como mote para a representação do erotismo feminino em plena provocação social e ideológica. O título da série traduzido para o português seria algo parecido com “saquei-me” ou “roube-me” - palavra comumente utilizada nas pilhagens e saques que acontecem

em guerras. Fica claro o engajamento político da artista ao criar uma série de objetos que aludem e se inspiram na cerâmica dos povos originários do continente americano. A crítica ao modo como essas culturas foram exploradas, roubadas, dizimadas, violadas, inferiorizadas, discriminadas, tratadas com tamanha indignidade como se não pertencessem à raça humana.



Figura 75. Kukuli Velarde.  
*Plunder Me, Baby*. 2007.  
Garth Clark Gallery. New York



Figura 76. Kukuli Velarde.  
*Chuncha Cretina. Conibo Alto Ucayali, Perú*. 1950 da série *Plunder Me, Baby*. 2007.  
Garth Clark Gallery. New York



Figura 77. Kukuli Velarde.  
*Najallota Insolente. Maya México, 750 a.C.* da série *Plunder Me, Baby*. 2007. Garth Clark Gallery. New York



Figura 78. Kukuli Velarde.  
*India Pacharaca. Cupisnique Perú, 1000 a.C.* da série *Plunder Me, Baby*. 2007.  
Garth Clark Gallery. New York

Sobre série *Plunder me*, Baby Kukulí fez o seguinte comentário<sup>18</sup>:

Um grupo de dançarinas coloridas passa por nós conversando e rindo. Tenho dez anos e quero saber o que estão dizendo; Pergunto a Lorenza, minha babá de dezesseis anos de idade e que veio de uma pequena aldeia peruana. A mão direita acena nervosamente diante de seu rosto como se estivesse espantando o fantasma de algum antepassado inoportuno. Ela está me olhando com raiva enquanto repete com cuidado de quem lê um livro, uma lição que eu acho, precisava ser aprendida: “Eu” ela diz “não falo Quechua”. Sua voz, tingida pelo som de quinhentos anos de rachaduras de colonização presas na traqueia, tentando desesperadamente suavizar seu sotaque. Lorenza. Quando Cristóvão Colombo descobriu a ignorância da Europa, legiões de aventureiros chegaram a realizar a conquista do “Novo Mundo”. O comércio a ser realizado era simples: seus avanços filosóficos, sociais e econômicos por ouro e prata, “cultura” por “recursos naturais. Eu acho que estávamos caminhando nus e sujos, pecaminosos e estúpidos prontos para sermos atualizados por uma melhor esfera cultural. O Lorenza este comércio foi bom para você? Os xingamentos, as derrocadas, a falta de oportunidades, o desespero, a pobreza, eles são dignos para você? O que a fez escolher a segurança de uma realidade “somente em espanhol”? O que a fez sentir inadequada e inferior? Isso faria você se orgulhar de seu sangue nativo saber que as obras de pré-colombianos são itens de coleções caras, maravilhosamente exibidas nos melhores Museus do mundo ocidental, definitivamente bem respeitadas e plenamente admiradas [...] espólios das guerras? Lorenza, lamento que muitos acreditassem que a barganha era digna, enquanto você é invisível dentro de uma sociedade neurótica que nega freneticamente o que o espelho diz. Eu dedico à você este trabalho: uma instalação de peças cerâmicas que relembram a arte pré-colombiana em prateleiras. Elas são despertas e estão conscientes de que são observadas. Elas podem ser muito bem cuidadas, como animais exóticos em um zoológico, mas estão presas, distanciadas de contexto e despojadas de todo significado. Cada uma é intitulada com nomes pejorativos, os mesmos que você, e muitos como você e eu sofremos por causa da nossa ascendência indígena. Todos eles têm o meu rosto para que eu me torne cada um deles para recuperar a propriedade e pegar os xingamentos como um desafio. Elas mostram em suas atitudes e gestos o espírito rebelde que nunca deve abandonar nossos corações. Não são mais os peões passivos de sua própria história que somos nós. Temos de abraçar nossa história para entender suas consequências para finalmente elevar nossas cabeças com dignidade. Afinal, Lorenza, somos todos de uma única raça, você sabe qual? A raça mais desumana, a humana. (VELARDE, 2007)

---

18. O texto original em inglês pode ser encontrado na íntegra no *website* da artista: [www.kukulivelarde.com](http://www.kukulivelarde.com) - Acesso 18/11/2017

A instalação consiste em dispor as peças em prateleiras, tal como ocorre em um museu de antropologia, para serem admirados pelos pesquisadores e visitantes do museu, enquanto os herdeiros dos criadores são ignorados, condenados por sua origem e condição socioeconômica. Os títulos de suas obras definem a percepção da peça escultural e convidam o espectador a refletir sobre o conceito de arte não ocidental e os preconceitos que nela estão contidos. Com títulos individuais que reforçam o escárnio presente em suas produções, Kukuli reserva um comentário elucidativo para cada uma. Para a obra da Figura 76 ela comenta<sup>19</sup>: “Nunca sei o que ela está pensando. Selvagem, simples, lasciva, muy caliente”; para a Figura 77 ela reserva o comentário: “Desobediente brincalhona. Não acredita em hierarquias, a filha de uma grande [...]” a Figura 78 ela diz: “Taciturno, abruptamente violento. Dispõe de manipulação brusca”. O cuidado atinge outras camadas interpretativas, já que ela informa a região e a suposta data da peça, tal qual um artefato arqueológico, coisa que pode até, para alguns desavisados, confundir sua real origem. A série *Isichapuitu* (Figuras 79-83), desenvolvida entre 1997 e 2002, foi criada a partir de uma única peça arqueológica mexicana datada com cerca de dois mil anos atrás. Como um exército de Budas, as peças foram dispostas no chão de modo a darem a impressão que avançam em direção de quem as mira: um jogo hipnótico, de quem tem os olhos fitos



Figura 79. Kukuli Velarde.  
*Isichapuitu*, série. 1997-2002.  
Clay studio. New York

---

19. Comentários da artista coletados diretamente em seu *website*: [www.kukulivelarde.com](http://www.kukulivelarde.com) - Acesso 18/11/2017



Figura 80. Kukuli Velarde.  
*Enovejada da série Isichapuitu.*  
1997-2002. 56 x 40 x 33 cm.  
Collection of Michael John  
Kohler Arts Center

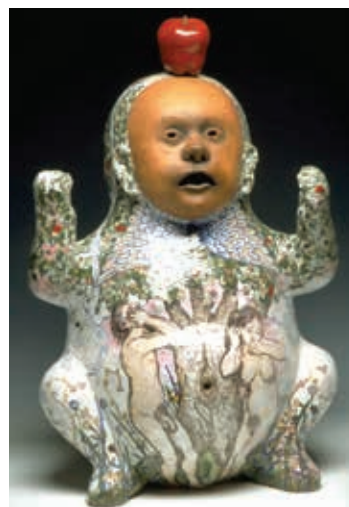


Figura 81. Kukuli Velarde.  
*Garden of Eden da série Isichapuitu.*  
1997-2002. 56 x 40 x 33 cm.  
Collection of Michael John  
Kohler Arts Center



Figura 82. Kukuli Velarde.  
*Burnt Out da série Isichapuitu.*  
1997-2002. 56 x 40 x 33 cm.  
Collection of Michael John  
Kohler Arts Center



Figura 83. Kukuli Velarde.  
*Peace is Bleeding me da série Isichapuitu.*  
1997-2002. 56 x 40 x 33 cm.  
Collection of Michael John  
Kohler Arts Center

aos que lhes encaram de frente. Para montar a instalação a artista fez 36 reproduções das peças que, apesar de manterem o mesmo formato do corpo redondo com as mãos para cima, têm diferenciações específicas e exclusivas, feitas por meio de desenhos, pinturas e elementos agregados. Nelas, estão impressas as memórias, a ancestralidade, os desejos e os medos de sua criadora. Todas elas mantêm a fisionomia de Kukuli e permanecem com os braços para cima, como se suplicassem por ajuda. Mantêm a boca ligeiramente aberta, como se estivessem prestes a

falar, mesmo que ainda lhe faltassem o sopro divino. Há uma aura de tensão presente nas figuras metamorfoseantes. Kukuli desconstrói aspectos relativos aos mitos populares ancestrais e atuais. Relativiza o corpo da mulher e o coloca em uma zona indefinida, um limbo de gêneros. Transcrevo a seguir tradução do texto da artista sobre série *Isichapuitu*<sup>20</sup>:

Era uma vez um padre que amaldiçoou uma mulher que morreu. Em seu desespero, ele adquiriu um “navio da morte” por convocar o espírito e a amou uma vez mais. Manchaypuitu (masculino) e Isichapuitu (feminino). Os “cântaros de morte” eram basicamente vasos humanos, conhecidos por serem poderosas ferramentas capazes de trazerem de volta os espíritos do passado. Tradição oral, Cusco, Peru.

Sinto meu corpo povoado por memórias, impressões, crenças, medos e desejos. Eles estão impressos profundamente, quase gravados. Eles me seguem, atormentando-me ou adoçando meu caminho. Nesta fase da minha vida, queria convocá-los, agradecer-lhes e fazer a paz com cada um deles. Mas eu não sabia como, até eu ver uma fotografia de uma estátua mexicana da Rockefeller Collection no Metropolitan Museum, em Nova York. A figura tinha dois mil anos de idade e representava um filho masculino obeso com os braços erguidos. Alguém fez isso dois mil anos atrás e ainda, acredito eu, parecia-se comigo. Diz-se que toda obra de arte é uma autorretrato. Imagino o artista Huastecan modelando a argila, dando os olhos dele, as bochechas cheias, a mandíbula superior saliente. Eu imagino que ele ou ela se pareça comigo, e então, eu me imagino fazendo a peça Huastecan há dois mil anos. Eu acredito que estou continuando com algo que comecei há muito tempo. Estou refazendo-me repetidamente, como se eu não quisesse afastar-me disso, como se fosse possível prolongar o momento da criação e continuar um eterno trabalho de amor. Isichapuitu é uma instalação de várias versões da mesma figura, mas cada uma responde a uma necessidade muito diferente. Várias vozes com suas próprias histórias: minhas histórias. Eles são órgãos diferentes de um único corpo apresentado no chão, um ao lado do outro, como uma metáfora da totalidade. Porque cada um de nós, somos todos a soma de vísceras e carne, expectativas e decepções, memórias e esquecimento, generosidades e mesquinhez. Eles seguem no chão porque eu quero que eles invadam o nosso reino. Eles estão um ao lado do outro, porque não foram criados para serem observados e qualificados como objetos. Seu valor não reside nas minhas habilidades, mas na sua mera existência. Eles existem, primeiro para mim, e depois para todos. A instalação de Isichapuitu é um exorcismo, mas também é uma despedida e um novo começo. (VELARDE, 2002)

---

20. O texto original em inglês pode ser encontrado na íntegra no website da artista: [www.kukulivelarde.com](http://www.kukulivelarde.com) - Acesso 18/11/2017

Tratar de assuntos espinhosos com relação ao passado histórico é também mote para a produção artística de Rosana Paulino (Brasil, 1967). Como mulher artista e negra, Rosana cava e escancara as veias abertas da latinoamérica<sup>21</sup> artisticamente na forma de desenhos, gravuras, pinturas, colagens, impressões, bordados e cerâmicas, mas sem jamais perder a ternura. Sua poética se posiciona entre as memórias subjetivas da infância, condições sociais de uma herança brasileira escravocrata e questões do gênero feminino. A crítica de arte, Kátia Canton (2001), comenta que a artista expandiu o conceito de representação de retratos, o que ela denomina de “retratospectivas”, já que inseriu elementos do candomblé, religião seguida por sua família, em forma de patuás em uma de suas séries: amuletos de proteção, patuás, que são feitos para impedir que a pessoa que o utiliza seja acometido de vários tipos de mazelas, tais como mandingas, quebrantos, invejas, mau olhado, etc. Rosana se serve da babel cultural da qual está inserida e traz à tona questões pungentes e lancinantes ligadas ao racismo, às múltiplas formas de violência, física e psicológica, as que ocorrem em âmbito privado e público e às opressões que sofrem todas as mulheres com relação aos padrões sociais, intelectuais, morais e especialmente de beleza. Essas mesmas questões que se tornam ainda mais adensadas quando se trata das mulheres negras. Envolvida com as irrefutáveis reivindicações da cultura afrodescendente, Paulino se posiciona, de modo extremamente consciente, não apenas como mulher, negra, artista e ativista, mas também como pesquisadora da representação artística negra no Brasil<sup>22</sup>.

---

21. Faço alusão ao memorável livro de Eduardo Galeano, *As veias abertas da América Latina*, escrito em 1971 quando a maioria dos países do continente americano ainda permanecia sob os regimes ditatoriais. Nele, Galeano, aponta o longo histórico de submissão e vassalagem que a América Latina sofreu por séculos de exploração europeia e, mais recentemente, advinda dos norte-americanos. Como bem afirmou o autor, lamentavelmente, o livro permanece atual apesar dos mais de 40 anos de sua primeira publicação.

22. Sua pesquisa abrange não apenas as representações das pessoas negras na história da arte - na sua maioria apresentados como seres exóticos e, no caso das mulheres, também erotizadas, mas, especialmente o levantamento de artistas afrodescendentes. As gravuras e pinturas históricas, feitas normalmente pelo olhar distante do homem branco europeu, eram vendidas em álbuns pitorescos para fora do Brasil “para inglês ver”.

Com as palavras da própria artista, transcrevo o depoimento sobre suas motivações e processos de criação artística feitos a propósito da exposição *25ª Panorama de Arte Brasileira*, ocorrida no MAM em 1997<sup>23</sup>:

Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul. Se lhe tocam os problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe, então, com esses problemas.

No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão.

Dentro desse pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição de mundo. Apropriar-me do que é malvisto. Cabelos. Cabelo 'ruim', 'pixaim', 'duro'. Cabelo que dá nó. Cabelos longe da maciez da seda, longe dos comerciais de shampoo. Cabelos de negra. Cabelos desvalorizados. Cabelos vistos aqui como elementos classificatórios, que distinguem entre o bom e o ruim, o bonito e o feio.

Pensar em minha condição no mundo por intermédio do meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Ele tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca. (PAULINO, 1997)

---

23. COCCHIARALE, Fernando. *Panorama de arte atual brasileira/97*. Texto crítico Tadeu Chiarelli; comentário Rejane Cintrão; apresentação Milú Villela. São Paulo: MAM, 1997, p. 114.



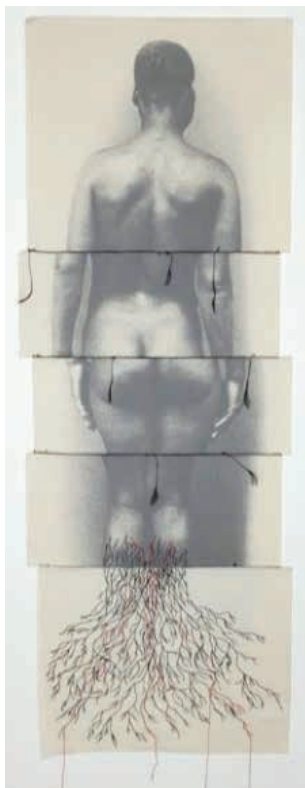


Figura 84. Rosana Paulino. *Raízes - Assentamento*. 2013. Impressão sobre tecido, desenho e costura. 180 x 70 cm.

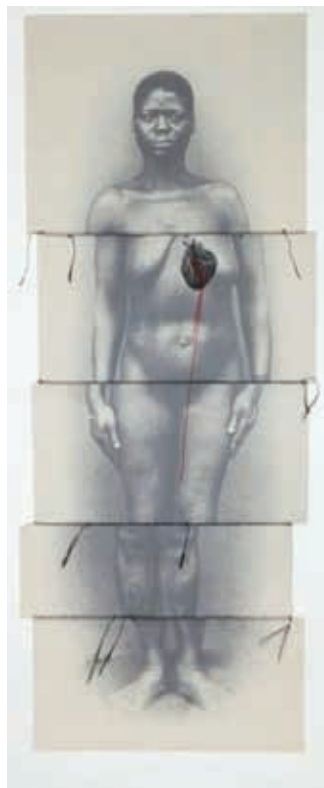


Figura 85. Rosana Paulino. *Coração - Assentamento*. 2013. Impressão sobre tecido, costura, linoleogravura e bordado. 180 x 70 cm.

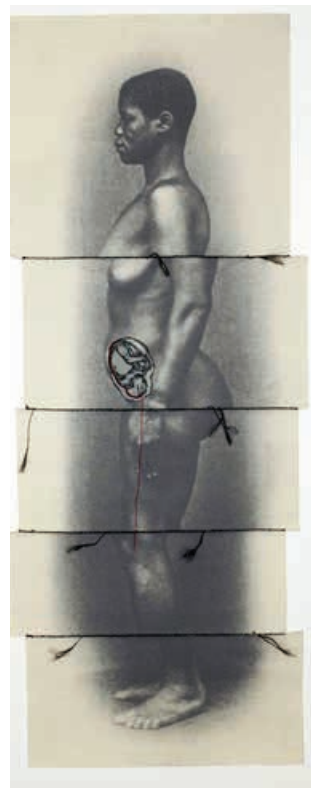


Figura 86. Rosana Paulino. *Feto - Assentamento*. 2013. Impressão sobre tecido, costura, linoleogravura e bordado. 180 x 70 cm.



Figura 87. Rosana Paulino. *Vista geral da exposição Assentamento*. 2013. Vídeo, madeira, paper clay, impressão digital sobre tecido, linóleo e costura. Dimensão variável MAC Americana na ETEC Polivalente.

A instalação *Assentamento*, realizada em 2013 no MAC Americana em São Paulo, desnudou afiada e poeticamente o modo como os africanos e as africanas foram transplantados forçosamente de suas nações para assentarem seus corpos, tradições, culturas, línguas, religiões do outro lado do Atlântico. Como dado histórico, o Brasil foi o primeiro país a traficar escravos e o último a abolir a escravidão.

As fotos utilizadas na instalação (Figuras 84-86) são oriundas de uma expedição científica organizada no Brasil e comandada pelo zoólogo suíço Louis Agassiz, entre 1865 e 1866. Agassiz era professor da Universidade de Havard nos Estados Unidos e defensor da teoria criacionista e opositor da teoria evolucionista de Darwin. Acreditava que a miscigenação pudesse causar degeneração entre as pessoas envolvidas. Para confirmar suas teses racistas, ele contratou o fotógrafo franco-suíço Augusto Stahl, que residia no Rio de Janeiro, para realizar uma série de retratos dos homens e mulheres de africanos que ali habitavam. As fotografias variavam entre portrait e de corpo inteiro, em três distintas posições: frontal, dorsal e lateral. O suposto caráter científico gerou registros únicos dos escravos, ainda que de forma indigna, já que estavam desprovidos de roupas. A artista ainda toma para si as definições do dicionário Aurélio para a palavra que dá nome à obra: assentar é fixar-se em algum lugar, mas também pode ser objeto que recebe energias sagradas de qualquer entidade religiosa afro-brasileira - tal qual um amuleto. Sobre sua obra, Paulino escreveu a seguinte explanação no folder da exposição<sup>24</sup>:

O que este projeto pretende mostrar, através da execução da instalação, vai além da viagem de transposição feita por aquelas pessoas. A instalação, dividida em três partes, mostra o caminho percorrido (vídeo-imagens do mar), os braços que vieram para o trabalho e, principalmente, o assentamento das bases de uma cultura nova e vibrante. O simbolismo inicial do corpo de uma das mulheres retratadas é ressignificado para se tornar emblema de uma cultura mestiça, cujas bases, firmemente plantadas em solo africano, são muitas vezes subvalorizadas em nossa sociedade. Enaltecer esse corpo, síntese e retrato da cultura brasileira, é reconhecer a contribuição que, ao contrário da premissa de Agassiz, não trouxe decadência, mas sim riqueza e vitalidade, gerando uma cultura pulsante graças à heterogeneidade daqueles que a compõem. (PAULINO, 2013)

---

24. PAULINO, Rosana. *Assentamento*. Folder da exposição. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de Americana, 2013.



Figura 88. Rosana Paulino. *Mãe e filha cegas da série Tecelãs*. 2003. Aquarela e grafite sobre papel. 32,5 x 25,0 cm



Figura 89. Rosana Paulino. *Kali da série Tecelãs*. 2003. Aquarela e grafite sobre papel. 32,5 x 25,0 cm



Figura 90. Rosana Paulino. *Mundurucu da série Tecelãs*. 2003. Aquarela e grafite sobre papel. 32,5 x 25,0 cm



Figura 91. Rosana Paulino. *Proteção extrema contra a dor e o sofrimento 1*. 2011. Aquarela e grafite sobre papel. 42,5 x 32,5 cm

Rosana transita com muita destreza ao desenhar e fazer gravuras. A temática, contudo, permanece envolta ao universo negro e feminino. Na série de desenhos *Tecelãs* (Figuras 88-91), o nu feminino aparece de modo não recorrente - ele não está sensualizado ou sedutor, mas sim deslocado do estereótipo tradicional que o corpo da mulher é colocado. Os fios que saem dos cílios, pelos, cabelos, boca e seios são como grilhões que aprisionam gestos, pensamentos, falas e emoções. Linhas de um choro seco, substancial, palpável, tátil. Um corpo que fala, que se lamenta, que transborda. Não cabe em si.

A afirmação “meu corpo, minhas regras” mantrado por tantas mulheres nos dias atuais, não faria sentido nenhum dentro da sociedade brasileira cerca de cem anos atrás. Especialmente em um país que somente em 1888 se tornou abolicionista. Se para as mulheres brancas cabia-lhes apenas o papel de belas, recatadas e do lar, para as mulheres negras restavam os papéis de serviçais e amas de leite. Também a elas era destinado o papel de objeto sexual dos seus senhores, homens brancos, que as dominavam. Dos seus corpos se sugavam tudo, até que delas só a aridez restasse.

De buracos nas paredes feitas com tijolos de cerâmica, brotam mãos negras de barro, unidas como se estivessem algemadas, que sugerem um gesto de oferta, uma oferenda. Delas se desenrolam delicadas fitas de cetim branco, representam o leite jorrado que em poças de parafina, se espalham pelo chão. As Amas (Figuras 92-94) choram o leite derramado que seguiu para as bocas abertas de alvas crianças, enquanto as bocas plenas de fome negra de seus filhos lamuriavam sem eco



Figuras 92-94. Rosana Paulino. *As Amas*. Instalação na Senzala da Fazenda Mato Dentro, Campinas, São Paulo. Fitas de cetim, cerâmica, papel machê, fotografia digital, vidros de relógio, parafina e pétalas de rosas brancas. Dimensão variável, 2009

A montagem desta instalação foi feita no espaço mais apropriado possível: em uma antiga senzala. As chagas que vertem das paredes não deixam esquecer o seu estigmatizado passado: a instalação guarda a potência de um fúnebre ode.

De fato, a emoção despertada pelo “clima” da senzala não pode ser traduzida nas – embora belas – imagens fotográficas. Sentir o “ar” do espaço trabalhando conjuntamente com os elementos plásticos é sem dúvida nenhuma o grande diferencial deste projeto. A isto foram acrescentados objetos possíveis de serem encontrados tanto na cultura popular quanto na religião da Umbanda, da qual minha família é praticante, ampliando os possíveis sentidos presentes na obra. Fitas de cetim, imagens digitais (que já haviam sido trabalhadas na obra *Ama de leite*) e rosas brancas – flores muito utilizadas na Umbanda, onde representam a falange dos chamados “Pretos Velhos” – foram os materiais empregados. Transformar estes elementos da cultura popular em uma obra de arte pulsante, em um lugar fortemente emblemático, eis a dificuldade maior desta obra. (PAULINO, 2011, p. 64)



Figura 95. Rosana Paulino. *Ama de Leite n. 1*. 2005. Terracota, plástico e tecido. 32x17,5 x 8,2 cm



Figura 96. Rosana Paulino. *Número 1 com casulos*. 2003. Terracota, algodão, linha sintética. Dimensões variadas.



Figura 97. Rosana Paulino. *Rainha*. 2006. Terracota e vidro. 55 x 36 x 24 cm

As pequenas estatuetas negras de barro (Figuras 95-97) escamoteiam-se em formas ambíguas, animais, ora com múltiplos seios, ora com corpo/casulo. Os fios que percorrem os desenhos e as costuras das gravuras e impressões em tecido parecem fiados desses bichos da seda, saindo dos orifícios externos. Segundo a artista, é muito antiga a associação das mulheres com os insetos, as trabalhadoras abelhas, as tecelãs aranhas, as delicadas borboletas - desde a antiguidade clássica se faz esse tipo de relação. A vida privada e doméstica que está relacionada com o universo feminino, na maioria das vezes menosprezada e considerada inoportuna, pode ser comparada com o universo dos insetos.

Interessa para a Rosana explorar os aspectos grupais de vivência das mulheres, ligados aos temas de solidão e vida em sociedade. Organizados em colônias, alguns insetos vivem de maneira extremamente organizada. Exposta na Galeria Virgílio em 2011, a instalação *Colônia* dispunha de algumas dessas pequenas peças, *Rainha*, *Soldado*, *Operárias*, no espaço aludindo às relações da vida em uma sociedade hierarquizada<sup>25</sup>.

A relação entre as mulheres e os insetos é uma pesquisa de longa data da artista plástica, denomina-se *Mundo não tão silencioso dos Insetos* e iniciou-se em 1996. Na IV Bienal do Mercosul, Rosana apresentou a instalação *Tecelãs* (Figuras 98-100). Habitando as paredes, os chãos, os cantos da sala, as ninfas, metade barro, metade seda, se espalhavam pelo espaço como leves plumas que flutuam pelo ar.

As contradições entre brutalidade e delicadeza, público e privado, dentro e fora, mutação e estagnação, aparecem em suas produções engajadas e militantes. E formam, nas palavras de Katia Canton (2001, p.90), um “idiossincrático relicário” de cambiantes e incompletos seres. Como é, afinal, a humanidade.

---

25. PAULINO, R. *apud* PEDROSO, F. E. *Rosana Paulino, Colônia*. Texto sobre a individual da artista na Galeria Virgílio em 2006. Disponível em: <http://galeriavirgilio.com.br/exposicoes/0605.html> Acesso em: 30/08/2017



Figuras 98-100. Rosana Paulino. *Tecelãs*. 2003. Faiança, terracota, algodão e linha sintética. Dimensões variadas. IV Bienal do Mercosul, Porto Alegre.



## 2.1 Série OMITO O MITO

Para falar da origem da série *Omito o mito*, é preciso que eu retroceda alguns anos, no período do início da minha pesquisa de Mestrado, assunto abordado de modo resumido no capítulo introdutório *Caminho Progresso*, desta Tese.

No intervalo entre as duas pesquisas, que foi de exatos quatro anos, me dediquei com afinco ao um processo de autodescoberta e de busca interior. Havia perdido minha mãe, que faleceu de câncer meses antes de defender minha Dissertação, em 2009. A experiência da perda da figura materna, junto com o tema da pesquisa - que relacionava as representações de deusas ancestrais e as abordagens diversas sobre o feminino nas artes visuais - causaram uma ruptura tão profunda e dolorosa que, por cerca de dois anos, abandonei por completo a cerâmica e a pesquisa sobre as mulheres artistas e suas poéticas pessoais. O impacto de tão intenso gerou, inclusive, muitos questionamentos sobre os caminhos que havia escolhido até aquele momento.

Em 2012, após começar a praticar meditação e vivenciar experiências muito fortes que podem ser consideradas transcendentais, eu retornei à prática da cerâmica. Neste mesmo ano, frequentei, por alguns meses, o atelier de uma colega da época da Graduação em Artes Plásticas na UNESP e foi por meio desta atitude que recordei, vivenciei e aprendi mais coisas sobre o barro. Uma das atividades mais importantes deste período foi poder experimentar o torno: consegui, depois de muitas tentativas, com erros e acertos, levantar algumas peças que até hoje guardo com muito carinho e cuidado. Essas peças são como joias, “objetos fetiches” para mim. Naquele momento, eu gostaria de desenvolver algumas peças que, pelo tamanho, robustez e quantidade, ainda não tinha habilidade suficiente para tal. Foi preciso contratar um oleiro profissional capaz de reproduzir todas as peças desenhadas por mim. Foi então que, neste dia, as primeiras peças que três anos depois deram



origem à série *P.F. (Peito Fake)* e foram torneadas. Apesar de saber exatamente como as peças deveriam ser, tamanhos, formas e quantidades, eu ainda não tinha real noção do que delas iria resultar. Quando decidi fazer uma série de *bowls* com bicos arredondados nos ápices, havia invertido intencionalmente a forma côncava dos objetos da série *Mulheres Recipientes* para a forma convexa do formato dos peitos. Tinha plena consciência não apenas desta alteração, mas, sobretudo, da necessidade da mudança, já que minha relação com este universo havia sido transformada de forma irreversível desde os últimos acontecimentos que acabei de relatar.

Ainda se faz necessário que eu explique o nome dado para esta série *Omito o mito*. Primeiramente, pensei que esta série pudesse se chamar *Quando omito o mito, minto*, mas considerei que era demasiadamente longa e que, para transmitir o conceito embutido nas palavras, poderia reduzi-las um pouco mais. A ideia para este título surgiu quando comecei a perceber as relações entre os trabalhos que estava desenvolvendo e o conceito de inconsciente coletivo de Jung. As relações irrefutáveis entre o corpo como a primeira morada, o lugar de prazer e dor, a interface entre as experiências externas e as interpretações internas foram os motes iniciais da série. Estas profundas associações entre o inconsciente e o corpo como mídia são conteúdos que me instigam e, por esta razão, os pesquiso há algum tempo. Assim, intui que a série ligada às raízes culturais tinha que estar conectada com alguns arquétipos - símbolos inconscientes que todos possuímos. “Esses símbolos exercem no ser humano uma atração íntima profundamente significativa e quase alentadora - tanto nas lendas e nos contos de fadas - “quantos nas artes visuais “que nos recreiam e delicias num apelo constante ao inconsciente.” (FREEMAN, J. in JUNG; FRANZ, 2002, p. 14-15) Foram, portanto, nas lendas, nos contos de fadas e nos mitos que a humanidade conseguiu encontrar ferramentas para assimilar e elaborar todo mistério que as imagens simbólicas carregam, independentemente da época e ou das civilizações no decorrer da história da humanidade.

A história do homem está sendo redescoberta de maneira significativa através dos mitos e imagens simbólicas que lhe sobreviveram. À medida que os arqueólogos pesquisam mais profundamente o passado, vamos atribuindo menos valor aos acontecimentos históricos do que às estátuas, desenhos, templos e línguas que nos contam velhas crenças. Outros símbolos também nos têm sido revelados pelos filósofos e historiadores religiosos, que traduzem estas crenças em conceitos modernos inteligíveis, conceitos que, por sua vez, adquirem vida graças aos antropólogos. Estes últimos nos mostram que as mesmas formas simbólicas podem ser encontradas, sem sofrer qualquer mudança, nos ritos ou nos mitos de pequenas sociedades tribais ainda existentes nas fronteiras da nossa civilização. Todas estas pesquisas contribuíram imensamente para corrigir a atitude unilateral de pessoas que afirmam que tais símbolos pertencem a povos antigos ou a tribos contemporâneas “atrasadas” e, portanto, alheias às complexidades da vida moderna. [...] No entanto as conexões existem. E os símbolos que as representam não perderam a importância para a humanidade. (JUNG; FRANZ, 2002, p. 106).

Portanto, quando as pessoas não dão a devida importância para os mitos, os contos de fadas, as lendas e os folclore populares, elas deixam de aproveitar de modo salutar e sábio, por ser um conhecimento arcaico, algumas maneiras de autoconhecimento e cura, pois ninguém está livre das mazelas e cargas emocionais da vida cotidiana. Este é, inclusive, uma das maiores questões da psicanálise junguiana, pois cada pessoa carrega dentro de si uma quantidade numerosa de símbolos, ainda que eles possam ter se tornados gastos ou inadequados, o que não exclui a necessidade de reconhecê-los e assimilá-los. Sabe-se que as comparações entre os mitos e os sonhos não são banais, pois a humanidade ainda hoje preserva “a faculdade de fazer símbolos, antes expressos através das crenças e dos rituais do homem primitivo. E esta capacidade ainda continua a ter uma importância psíquica vital. Dependemos, muito mais do que imaginamos, das mensagens trazidas por estes símbolos, e tanto as nossas atitudes quanto o nosso comportamento são profundamente influenciados por elas” (JUNG; FRANZ, 2002, p. 107). Henderson observa também que não é tarefa simples para as

peças que vivem na sociedade atual, com toda bagagem que a modernidade carrega, perceberem o significado dos símbolos do passado que chegaram até a contemporaneidade. Da mesma forma, é complexo constatar de que modo os antigos conflitos entre os “símbolos de contenção e de liberação se relacionam com os seus próprios problemas. No entanto, tudo se torna mais claro quando constatamos que são apenas as formas específicas destes esquemas arcaicos que mudam, e não o seu significado psíquico.” (JUNG, FRANZ, 2002, p. 156-157). Dizendo em outras palavras, os antagonismos diários que todas as pessoas enfrentam, como ser disciplinado ou rebelde, virtuoso ou corrupto, trabalhador ou procrastinador, etc., são modos de expressão arquetípica que mudaram de roupagem, mas carregam o mesmo conteúdo simbólico<sup>26</sup>.

O mecanismo de desconsiderar a existência deste arcabouço imagético habitável no inconsciente de cada um corresponde, em certa medida, ao ato de mentir já que o fato de se desconhecer algo de modo consciente, não quer dizer que não exista de modo inconsciente.

E, ao olhar para essa atitude omissa que a sociedade contemporânea em tempos líquidos<sup>27</sup> vive, é que resolvi retirar parte do nome da série, reduzindo-a mais. Com essa atitude omissa, retiro o advérbio de tempo e um dos verbos, mas continuo a excluir o essencial, permaneço em atitude omissa. *Omito o mito* e, assim, logro o logro.

As raízes desta série mesclam-se entre minhas memórias de infância e minha formação artística, preenchida mais

---

26. Para tanto, basta observar as lições de moral e conduta que as histórias infantis e contos de fadas trazem de camufladas maneiras.

27. Em *Modernidade líquida* (2001), Zygmunt Bauman discorre sobre as relações humanas da atualidade, comparando-as com as propriedades de mudança que o líquido possui. Para ele, nada hoje em dia é feito para durar, a noção de fluidez e liquidez que marcam a contemporaneidade se manifestam no cotidiano em diversos contextos, como nas relações de trabalho, nos relacionamentos afetivos e, sobretudo, na maneira como as identidades se constroem.

com referências da arte europeia do que da cultura latino-americana com a qual estou inserida.

Das cinco obras apresentadas, apenas uma foi modelada pelas minhas mãos. Ainda que, na verdade, tenha utilizado moldes de gesso para a reprodução das peças que constituem em 63 objetos em formato ovóide, feitas por duas metades dos seios da série *P.F. (Peito Fake)*. Para criar esta instalação, dois brinquedos de infância me inspiraram: a *Matryoshka* - também conhecida como *Babushka* e que dá nome ao trabalho - e um pião metálico que produzia um zumbido quando acionado. Os outros quatro trabalhos foram feitos a partir de variadas peças de porcelana industrializada, sendo que parte dos utensílios é oriundo de uma herança familiar e o restante são peças que fiz ou adquiri ao longo da vida.

Cada um destes objetos carrega uma história, uma simbologia, um mito, uma mentira.

O trabalho que inaugura a série *Omito o mito* é um desdobramento da série *Fertiliza\_dores* (Figuras 5-7) feitos em 2009. Na época que os desenvolvi, sabia que ali havia conteúdos em potencial para serem aprofundados. Ainda no início da pesquisa de Doutorado, cheguei a fazer alguns experimentos fotográficos com os peitos cerâmicos da série *P.F.(Peito Fake)* sobrepostos em meu corpo, contudo eles não se encaixaram de modo satisfatório e, além disso, havia um tipo de sugestão sexual que não me agradou. Foi então que decidi fazer fotografias do meu corpo com alguns objetos de porcelana kitsch adquiridos em uma loja comercial especializada no ramo. Passei pelas grandiosas prateleiras sobriamente localizadas na parte dos fundos da loja e procurei pelos objetos mais escondidos possíveis. Como uma criança em uma loja de brinquedos, vaguei meus olhos e mãos por aqueles objetos de uma fria palidez. Mas, fui traída e atraída pelo meu gosto e preferências pessoais: selecionei aqueles objetos que tinham, no meu entendimento, cunho erótico por terem formatos fálicos ou vaginais. Ao mesmo tempo, eram capazes de me remeter à infância, pois lembravam as louças antigas e bibelôs que normalmente se encontram na casa dos avós. O caráter ambíguo, pueril e erótico, que esses objetos me instigavam encadeou a

criação da série de fotografias intitulada *Enraiza-dores* (Figuras 99-104). Mantive, portanto, o jogo de palavras com a terminação DOR, das séries desenvolvidas no Mestrado e conectei-a com a ideia de raiz, pela dupla relação com a pesquisa que antecedeu esta e minha ancestralidade.

Intencionalmente, me apropriei de objetos industrializados, feitos com moldes de gesso e vendidos em grande escala para fazer uma versão revisitada do meu trabalho. Os objetos, originalmente criados para terem uma utilidade, porta-lápis, caneta, suporte para pente, etc., estavam agora servindo de encaixes para partes específicas do meu corpo – partes estas que também possuem a mesma propriedade côncava ou convexa. O uso proposital da porcelana branca, sem pintura, evidenciou a diferença de cor entre minha pele e o objeto. Coisa que, na série *Fertiliza\_dores*, a intenção era exatamente oposta em alguns casos: agradava-me a ideia dúbia entre a superfície da minha pele e das peças de cerâmica. O formato que cada objeto possuía me induziu a relacioná-los com a genitália, em alguns momentos. Como em um jogo de palavras visual, coloquei esses objetos de forma a compor outras formas corporais. Há na história da arte uma grande variedade de artistas que experimentaram poeticamente as relações entre o corpo e objetos ou mesmo o registro de detalhes de partes do corpo que insinuam, sugerem e não revelam a origem exata do recorte escolhido para o clique. Os fotógrafos alemães Hans Bellmer (1902-1975), Hans Breder (1935-2017), os norte-americanos Robert Mapplethorn (1946-1989), Francesca Woodman (1958- 1981), Cindy Sherman (1954), a londrina Eva Stenram (1976), o finlandês Arno Rafael Minkinen (1945) desenvolveram trabalhos de considerável relevância artística, assim como tantos outros que não são de interesse neste momento comentar. No entanto, houve durante a pesquisa a possibilidade de reconhecer certas ressonâncias nos trabalhos desenvolvidos por Lygia Clark, em seus chamados *Objetos Relacionais*.

Segundo Suely Rolnik (2015) para a artista “o sentido do objeto passa a depender inteiramente

de experimentação, o que impede que o objeto seja simplesmente exposto e que o receptor o consuma, sem que isto o afete perca sua autonomia, ele é apenas uma potencialidade, atualizada ou não pelo receptor.” (ROLNIK, 2015, p.106). Rolnik segue ao afirmar que a artista chegou até “ao ponto mínimo da materialidade do objeto onde ele não é senão a encarnação da transmutação que se operou em sua subjetividade, ponto no qual por isso mesmo, o objeto atinge a máxima potência de contágio do receptor.” (idem, p.107). Lygia neste momento de sua carreira entendia que, mais do que o objeto em si, a experiência artística que ele suscitava com as pessoas, ou seja, a relação entre elas e o objeto que as tocava, literal e metaforicamente falando, era o caminho encontrado para fazer sua arte. A artista desenvolveu uma vasta produção e experimentos com os seus Objetos. Selecionei apenas uma imagem que considero ser a que melhor ilustra esta conexão com a série *Enraizadores* (Figuras 102-107). Retirei-a do vídeo *Memória do Corpo* de 1984, dirigido por Márcio Carneiro e produzido com apoio da FUNARTE-RJ. Nesta gravação, há o longo depoimento da artista sobre os Objetos, além de entrevistas com pessoas que vivenciaram seus experimentos e que, inclusive, começaram a aplicar e repassar suas técnicas e experimentações a terceiros. Lygia, paulatinamente, apresenta seus objetos e o modo como ela os aplica e utiliza nas pessoas. No momento em que ela coloca duas conchas em suas orelhas, para mostrar que deste modo quem o faz, “não escuta os sons de fora e cria interioridade”, eu congelei a imagem com a licença poética de relacioná-la com uma de minhas fotografias. Tenho uma memória afetiva muito vibrante com este objeto.



Figura 101. Lygia Clark. *Memória do Corpo*. 1985. Entrevista gravada com a artista sobre os *Objetos Relacionais*. Direção Márcio Carneiro. Duração: 30”27



Figura 102. Flavia Leme. *Enraiza-dores # 1, série Omito o mito*. 2014. Fotografia digital.



objetos de utilidade  
objetos de decoração  
objetos de sedução  
objetos de prazer  
objeto fetiche  
mulher objeto  
abjeta objeto



Figuras 103-104. Flavia Leme. *Enraiza-dores # 2 e # 3, série Omito o mito*. 2014. Fotografia digital.

Figuras 105-106. Flavia Leme. *Enraiza-dores # 4 e # 5, série Omito o mito*. 2014. Fotografia digital.

Figura 107. Flavia Leme. *Enraiza-dores #6, série Omito o mito*. Fotografia digital. (imagem na página seguinte)





Lembro-me de que, quando criança, encantava-me a ideia de poder escutar o mar ao aproximar conchas nos ouvidos. Como passei muitos verões nas praias paulistanas, toda vez que estava distante de lá e queria me lembrar desses ensolarados momentos, me valia deste simples artifício. Para mim, era mágico poder ter a imensidão do mar dentro de uma conchinha. (Figura 102)

Na Figura 103, a mesma concha aparece em outra parte de meu corpo. Lembro-me de Afrodite, que nascida da espuma do mar, sai sensualmente de uma concha, tendo seus longos e cacheados cabelos ruivos, cobrindo as partes pudicas. Outros dois “porta-trecos” (Figuras 105-107) aparecem com recorte dúbio, sugestivo e provocativo. Apontam para frente, como olhos invasivos.

As figuras 104 e 106 foram feitas com o mesmo pequeno bibelô em formato de pássaro. *Enraiza-dores #5* está colocado entre meus seios, alocado como em um ninho, apoiado entre minhas mãos. A sugestão sexual pode ser lida nessa mesma imagem: um dos apelidos populares para o órgão sexual masculino é passarinho e ele se encontra em outra região igualmente relacionada à sexualidade. A fotografia pode levar a uma leitura dúbia da ação, já que ela pode ter um contexto maternal ou erótico, dependendo da interpretação do fruidor. Ao lado, *Enraiza-dores # 3*, seguro novamente o mesmo objeto pássaro na palma da minha mão esquerda. Meu rosto encoberto evoca meu desejo de anonimato, apesar da saber da ineficácia desta ação. Ofereço como em sacrifício, meus fios de cabelo acobreados ao pequeno pássaro, para que ele possa criar seu próprio ninho e se libertar das minhas mãos. Mas ele permanece, um pássaro na mão.

Essa série é como adornos em meu corpo. Uma versão erótica do *ready-mades. Objetos relacionais pueris*.

A memória de infância também surge como inspiração para outros trabalhos desta série. Lembro-me que quando tinha cerca de cinco anos de idade, ganhei um brinquedo que até hoje guardo com muito cuidado.

Atualmente ele se encontra em uma caixa de madeira na sala da minha casa e, enquanto escrevo esse texto, posso observá-lo e me remeter àquele tempo (Figura 108). Ele foi um dos meus brinquedos preferidos e de tanto usá-lo, infelizmente, perdi a menor peça dele. Esse brinquedo, Matryoshka, também conhecido como boneca russa, constitui-se de uma série de estilizadas bonecas ocas de madeira pintada, com formatos distintos para que sejam capazes de encaixar uma dentro da outra: da maior até a menor que é a única peça que não se divide ao meio. A palavra russa Matryoshka é diminutivo carinhoso de Matriona, que quer dizer matrona, mãe. Normalmente, o número de bonecas que se encaixam fica entre 5 e 7, apesar de existir com número bem mais elevado. Para se encaixarem, as peças são simples, com formato ovoide e sem braços ou pernas. Por ser um brinquedo tradicional na Rússia, há várias versões de sua origem e variações de sua pintura – há, inclusive, a versão masculina do brinquedo. Na Sérvia, a versão para este mesmo brinquedo é chamado de Babushka, que significa avozinha. O que neste brinquedo mais me instiga é o conceito de hereditariedade que ele carrega: a ideia de o corpo feminino ser como um recipiente, capaz de acolher outro corpo e isso ocorrer sucessivamente. Tal situação evidencia a ancestralidade feminina: a avó, a mãe, a filha. As três fases míticas da mulher: a jovem, a madura e a anciã.

A instalação que desenvolvi recebe o mesmo nome do brinquedo russo (Figuras 110-111). As peças possuem três tamanhos distintos para simbolizar as três fases da mulher, as relações entre avó, mãe e filha. Ao contrário do brinquedo, estes objetos estão fechados, não são mais capazes de se encaixarem um dentro do outro. Em seu interior, há pequenos fragmentos de cerâmica que ao serem rodopiadas, emitem sons semelhantes ao de um chocalho. Faço referência também a outro brinquedo de infância: um pião metálico que, ao ser acionado, rodava e emitia um ruído alto. Esse foi um brinquedo que tive por volta dos três anos de idade e suas cores e sons me deixavam hipnotizada. Em uma busca na internet,



Figura 108. *Matryoshkas*. Madeira pintada. 18 x 23 x 6 cm (caixa). Rússia.

descobri maravilhada que este brinquedo educativo ainda é fabricado (Figura 109). Para a instalação da *Matryoshka*, mantive o formato ovoide - livremente inspirado nas bonecas, no pião, mas, principalmente, nos formatos dos seios femininos. É, portanto, no seio familiar que esta instalação se ampara: nos seios de todas as mulheres que me antecederam e que ainda hoje permanecem como anteparo para mim. Como este trabalho traz em seu cerne a infância lúdica, as peças são expostas diretamente no chão – local onde as crianças brincam e prevê, deste modo, a interação do espectador, já que as *Matryoshkas* podem ser tocadas no amplo sentido da palavra, tanto sonora, como tatilmente.

Cada peça, pelo seu tamanho e pela sua quantidade de fragmentos de cerâmica, emite um tilintar diferente, que só pode ser descoberto nesta interação.



Figura 109. *Pião Sonoro Metálico*. Alumínio pintado. 18 x 18 cm. Brasil







De avó, para mãe, para filha. A *Linha de Sucessão* é um trabalho formado por três pratos rasos do jogo de porcelana que perpassa três gerações em família (Figura 112). Em cada um dos pratos foi serigrafado um retrato das mulheres envolvidas: a primeira, da esquerda para direita, minha avó Anésia, a segunda, minha mãe, Normali e, por último, um retrato de mim mesma. As imagens estão conectadas por um fio dourado, presas nas bocas das mulheres retradas. A linha que as interliga representa a ancestralidade feminina, simbolizada pela delicadeza do fio e a força do ouro, que é o melhor condutor de energia que existe na terra.

Os pratos foram uma herança compulsória dada às circunstâncias do falecimento de minha mãe: para meu pai e meu irmão, esse conjunto de porcelana não tinha serventia, era mais um dos muitos objetos empilhados nas prateleiras dos armários da cozinha. Eu, ao contrário, tinha uma relação afetiva com este conjunto - já que todo aniversário comemorado em casa ou alguma visita mais importante que aparecesse, eram esses pratos que vinham à mesa - além de ter efetivamente precisado deles, quando em 2016 fui morar sozinha. A origem dos pratos na família data de antes do nascimento da minha mãe: foi um presente de casamento ganhado pela minha avó. Naquele tempo, por volta da década de 1930, conjuntos de louças de porcelana como este eram presentes caros e somente adquiridos em ocasiões especiais, como em matrimônios. Com a morte de minha avó, este precioso conjunto de porcelana foi dividido entre as duas irmãs: minha mãe Mali e minha tia Nany - esses eram seus apelidos de infância. O conjunto consistia em um jogo com sopeiros, saladeiras, leiteras, cafeteiras, bules, xícaras, pires, pratos rasos, fundos, de sobremesa, etc. Dos 24 pratos, 12 de cada modelo, ficaram com minha mãe, além de algumas xícaras, leitera, bule, dois recipientes para guarnição. O restante dos objetos permanece ainda com minha tia.

Lembro-me que minha mãe tinha um apreço muito grande pela louça. Imagino que ela tivesse memórias marcantes



relacionadas com este jogo de porcelana, que eu nunca cheguei a saber. Ela apreciava muito as pequeninas flores de cor lilás que adornavam as bordas do prato, dizia-me que era sua cor preferida. E, até hoje, quando diariamente utilizo estes pratos, vez ou outra, me pego pensando nela, no modo como ela cuidava com tanto carinho desses objetos. Alguns deles, pelo uso cotidiano que faço, encontram-se desbotados, esmanecidos, a linha dourada que contorna sua beirada quase nem existe mais. Ostentam apenas uma sutil recordação de sua entusiástica existência. É mesmo efêmera a vida.



Figura 112. Flavia Leme. *Linha de sucessão*, série *Omito o mito*. Três pratos de porcelana serigrafados com os retratos das três gerações: a avó, mãe e filha, fio dourado. Cada prato mede 25 x 110 cm

A obra *Por um fio* (Figura 113), de Anna Maria Maiolino, foi o fio condutor para criação deste trabalho. Feita em 1976, em plena ditadura militar, a obra autobiográfica consistia no retrato em branco e preto da própria artista entre sua mãe e filha. Um barbante as conectava pela boca. Nesta obra, Maiolino “associa de maneira intuitiva a censura política ao silenciamento histórico das mulheres, também produzindo sentidos sobre vulnerabilidade existente nas relações femininas e políticas do período, que estavam ‘por um fio’, sem deixar de entrever a sororidade aí presente” (TVARDOVSKAS, 2015, p.88). Em uma entrevista cedida em 2 de dezembro de 2014 aos professores da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, local onde Maiolino estudou aos 18 anos, quando recém-chegada de uma longa estada na Venezuela com sua família, a artista comenta sobre a questão da tradição. Para ela, ainda que as tradições estejam guardadas dentro das pessoas, é possível decodificá-las e renová-las para sair da zona de conforto<sup>27</sup>. “Todo mundo tem uma mãe, uma avó, uma filha. Todo mundo sabe como a vida se reproduz. Então, se aquele trabalho não tivesse o fio, seria simplesmente um retrato de família. O fio torna única aquela fotografia e a torna arte” (MAIOLINO, 2015, p. 23). *Por um fio* faz parte da série *Fotopoemação*, sequências de fotos, vídeos, performances que atravessam décadas de seu trabalho, “que sugerem uma narrativa, ao mesmo tempo em que cada foto congela o desenvolvimento em um suspense expectante. Ao meio do caminho entre filme e performance, as fotos colocam a questão fundamental da contigência. A imobilidade torna o momento crítico, preenche a ação.” (MARGULIES In TATAY, 2012. p.116). Ainda sobre a obra, a artista comenta na entrevista para a Revista Arte & Ensaios:

---

27. MAIOLINO, Anna Maria. Tudo começa pela boca. *Arte & Ensaios*. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ - nº 29, junho de 2015. p. 6 -25. Disponível em <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/01/1.AE29-Entrevista-anna-maria-maiolino.pdf> Acesso: 10/10/16



Figura 113. Anna Maria Maiolino. *Por um fio*, série *Fotopoemação*. 1976. Fotografia analógica em preto e branco. 52 x 79 cm. Tiragem de cinco. Coleção particular.

*Por um fio* é uma obra em que é evidente a afeição com a vida. Olhe, não é à toa que chamei a exposição do Masp de Afeições. Uma pessoa me disse que afeições em português significa doença. Disse: “Não, não é por aí”. Está mais ligado à felicidade, são as afeições boas e desagradáveis que nos afetam que proporcionam a arte. Minha obra é um produto dessas afeições. Tem um momento no meu trabalho, quando amadureci e parei de me queixar da vida, que comecei a ver a minha relação de artista com afeto, com as afeições. Então me propus que a arte deveria me dar alegria e afeto. Quando você movimenta o afeto, o afeto se multiplica. O afeto está em um rolinho de argila amassado. O afeto está também em um som que você pega de um pássaro brasileiro que encanta. Mesmo quando faço um trabalho sobre a violência, o afeto me move. Tenho uns 15 vídeos executados na minha casa, executados de forma “caseira”, sem utilizar uma grande produção. Os trabalhos todos foram motivados, cutucados por alguma coisa que respondi com afeto. Se pegar o primeiro vídeo da antropofagia [*In Out (Antropofagia)*, 1973-74], feito durante a ditadura militar, ele é sobre a impossibilidade da fala. Dizer aquilo que é indizível. Para nós, os artistas de minha geração, os anos 70 foram importantes porque só se podia responder ao inimigo com esses trabalhos, de resistência. Precisa ter muito afeto pela vida para conseguir seguir nessa direção. [...] Quando expus na galeria Goeldi, teve um crítico que falou que eu estava trabalhando com argumentos óbvios do cotidiano e de mulher. Então fui no dicionário ver o que era a palavra óbvio. Obviar vem do latim e um dos seus significados é resistir. Em português significa o que está diante dos olhos; que salta à vista; manifesto, claro, patente. Detestava quando me diziam: “é tão forte que o trabalho parece ser de um homem”. Ficava P da vida. Para ter um trabalho bom, tinha que ser homem ou ter o modelo masculino de fazer arte. Quando faço *Por um fio*, também aponto para minhas necessidades filosóficas, sobre a questão do infinito, que a partir de mim, que apareço no centro, vem do passado, minha mãe, e vai para o futuro com a imagem de Veronica, minha filha. Os dois movimentos apontam para o infinito, na continuidade da vida. Tenho participado de várias exposições curadas por mulheres, sobre a produção feminista. E como meu trabalho não tem caráter de uma artista feminista autêntica, acho que elas tiveram uma certa dificuldade em que seção o colocar. Minha obra não exclui o homem, mesmo quando utilizo a ironia como na obra fotográfica *De... Para*, de 1976. Se você exclui o outro, exclui uma condição maravilhosa que a vida pode oferecer através do outro. Olha que maravilha! Não teria nem tido filhos se eu tivesse excluído o outro. (MAIOLINO, 2014, p. 20, 22 e 23)

Um jogo de porcelana, um jogo com a tradição. Herdei da minha mãe, além das louças antigas, o gosto pela arte. Ela apreciava desenhar, pintar e, apesar de saber, a costura e o bordado não lhe apeteçiam. Ela era bacharel em Direito, mas nunca exerceu a profissão de advogada por ter escolhido o caminho da maternidade. É de um terno jurídico que empresto o nome para o próximo trabalho *Da Ordem da Vocação Hereditária* (Figura 114). Quando há algum tipo de imbróglgio

em questões que envolvem espólio familiar, é por meio desta lei criada em 2002 pelo Código Civil<sup>28</sup> que os processos jurídicos correm. A ordem de vocação hereditária pode ocorrer por sucessão legítima ou por meio do testamento deixado pelo falecido.

TÍTULO II  
Da sucessão Legítima

CAPÍTULO I  
Da Ordem da Vocação Hereditária

Vocação hereditária é a convocação de pessoa com direito à herança, para que receba o patrimônio deixado pelo falecido. A vocação hereditária pode ocorrer por sucessão legítima ou por disposição de última vontade do falecido, por meio do testamento. O Código Civil de 2002, dentre as muitas inovações observadas no tocante ao ramo do Direito das Sucessões, estabeleceu uma nova ordem de vocação hereditária, em seu artigo 1.829, inovando em três pontos primordiais: 1º) a inserção do cônjuge no rol dos herdeiros necessários, passando a herdar em concorrência com as demais classes (descendentes e ascendentes) que o precedem; 2º) a exclusão dos entes estatais do rol dos herdeiros legítimos. Com a nova sistemática legal esses só recolhem a herança após a verificação do seu respectivo estado de jacência e posterior conversão em patrimônio vago; 3º) ausência de previsão de direito real de usufruto ao cônjuge supérstite, consequência lógica de sua possível concorrência com os descendentes (dependendo do regime de bens estabelecidos no casamento) e de sua concorrência certa com a classe dos ascendentes.

Art. 1.829. A sucessão legítima defere-se na ordem seguinte:

- I - aos descendentes, em concorrência com o cônjuge sobrevivente, salvo se casado este com o falecido no regime da comunhão universal, ou no da separação obrigatória de bens (art. 1.640, parágrafo único); ou se, no regime da comunhão parcial, o autor da herança não houver deixado bens particulares;
- II - aos ascendentes, em concorrência com o cônjuge;
- III - ao cônjuge sobrevivente;
- IV - aos colaterais.

---

28. *Direito civil: direito das sucessões*. 10 ed. São Paulo: Atlas, 2010. p. 4



Figura 114. Flavia Leme. *Da Ordem da Vocação Hereditária*, série *Omito o mito*. T2017. Porcelanas e cerâmicas diversas. Dimensões variadas.

Talvez por ter crescido rodeada de cerâmica, é que tenha escolhido este suporte para nortear meus caminhos plásticos. O curioso nesta reflexão é que somente quando ingressei na graduação em Artes Plásticas na UNESP é que realmente me iniciei nas artes do fogo, com a minha atual orientadora. Antes disso, apenas considerava que tinha uma espécie de amor platônico para com o barro.

*Da Ordem da Vocação Hereditária* (Figura 114) é, portanto, minha declaração juramentada pela dedicação e apreço por esta matéria plástica. Abro meus arquivos pessoais em forma de terra cozida e os exponho como objetos de arte. Coloco à mesa todos os meus relicários utilitários e decorativos: os que foram herdados e os que foram adquiridos no decorrer da minha vida. O conjunto da obra está disposto de modo aleatório, amontoado, empilhado. A atual fotografia que ilustra este trabalho está incompleta, tem apenas uma pequena parcela dos objetos que hoje habitam minha casa.

Finalizo este capítulo com a videoperformance intitulada *Águas Passadas*. Outro trabalho que me sirvo das cerâmicas herdadas pelas minhas ancestrais. Nele me refiro, de modo poético, à ação do tempo. A performance consiste em preencher uma xícara de chá com argila em pó, advinda de um bule do mesmo jogo (Figuras 115-117). Toda ação acontece em um intervalo curto, durando apenas o tempo necessário para que todo o conteúdo que está no bule acabe. Como este recipiente é maior que a capacidade contenedora da xícara, em determinado momento, a argila em pó começa a transbordar pelas bordas, pires e ao redor de toda louça, criando uma ligeira proeminência. Mais uma vez recorro às minhas caixinhas



Figuras 115-117. Flavia Leme. *Águas Passadas*, série *Omito o mito*. 2017. Frames da videoperformance.  
Duração: um minuto e meio. Direção de vídeo: Fernando Vilhegas.

de memórias poéticas para recordar da época em que, quando criança, me perdia por horas brincando com os castelinhos de areia na praia. Tarefa que encarava com muita seriedade e empenho. Naquele momento da minha vida, não era capaz de entender as metáforas relacionadas entre a areia e o tempo, mas sentia na pele se passasse demasiado período queimando no sol.

Sabe-se que o tempo é, cientificamente comprovado, relativo. Entretanto, a humanidade criou inúmeros artifícios para contá-lo e medi-lo. Calendários, relógios, agendas são produtos do esforço humano para tentar pegar o tempo. A ampulheta é também um desses equipamentos inventados para mensurá-lo. Recordo de ter na infância um objeto dessa natureza: a areia contida dentro dele era verde e, com certa frequência, o orifício de passagem era tão estreito, ou os grãos eram tão espessos ou estavam úmidos, que ela emperrava. E quando isso acontecia, era um grande transtorno para a brincadeira - o tempo entre os competidores, normalmente jogos feitos entre meu irmão e eu, ficava arbitrário. Durante a performance, esta mesma situação embaraçosa ocorreu em alguns momentos. Repetidas vezes precisei verter e voltar à posição inicial, mexendo meu pulso para que os grãos de argila pudessem se deslocar para fora do bule, pelo do bico. Por esta razão, na edição do vídeo, foi necessário aplicar pequenos efeitos de transposição de imagem, apesar de toda ação ter ocorrido de modo ininterrupto.

Sobre estas mesmas questões da passagem do tempo e seu controle existem, no decorrer da história da arte, uma lista inumerável de artistas que abordaram em suas poéticas. Gostaria de destacar, por conta de um gesto semelhante ocorrido entres as ações, a performance de Sissí Fonseca (Brasil, 1957) na Galeria Artcore, em Paris, em 2004, intitulada *Evapora e voa* (Figuras 118-120). Como em todas suas performances, ela utilizou seu corpo para falar sobre lembranças e sentimentos do cotidiano, que são transformados em momentos incomuns. Ação aconteceu em um edifício histórico e, por este motivo, suas costumeiras lavagens de escadas, tiveram que ser reduzidas a um único balde despejado do último andar no local onde a artista atuava.



Síssi trabalhou, desta vez, com mais um elemento além da água: a areia. Montes de areia compunham a mesa onde a artista se posicionou. Lentamente ela começou a se mexer, tirando a poeira de areia que a cobria, como se ela estivesse ali naquela posição por séculos. Em seguida, Síssi começou a repetir gestos que remetiam a ações de limpeza, cortes de alimentos, procedimentos costumadamente ligados ao fazer doméstico. Fazendo o mesmo movimento que havia sido produzido por mim, Síssi verteu areia de um bule em cima de outros amontoados bolos de areia. A metáfora da vida, como a areia que escorre pelos dedos das mãos, foi igualmente transpassada por sua airosa poética.

Por mais que a humanidade tente, além de implacável, o tempo é indomável.

Afinal, não se pode conter as águas que passaram.



Figuras 118-120. Síssi Fonseca. *Evapora e voa*. 2004. Registro fotográfico da performance. Galeria Artcore, Paris, França.





Capítulo 3

## P.F. (Peito Fake)

Feminismo como tema

*Tudo o que eu poderia fazer seria dar-lhes a minha opinião sob um ponto de vista mais singelo: uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção; e isso, como vocês verão, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção.*  
Virginia Woolf (2014)

Arte é ficção. Mesmo que haja consideráveis artistas que trabalhem com temas autobiográficos, a realidade é invariavelmente distorcida pelas lentes e filtros da subjetividade. São sempre pontos de vista sobre determinada situação e, dependendo do ângulo em que a pessoa se encontra, a paisagem pode mudar por completo.

Quando comecei a escrever esta Tese há quatro anos, não podia me dar conta de quão verdadeiras e esclarecedoras seriam as palavras de Virginia Woolf dentro da minha realidade pessoal: foi somente no momento em que pude conciliar a experiência de ter um teto todo meu, com uma situação econômica estabilizada, é que os caminhos da pesquisa se tornaram substancialmente palpáveis - a produção artística está direta e proporcionalmente ligada ao tempo em que se dedica a ela e, desta forma, ter um espaço exclusivo e independência financeira, é fundamental para compor este quadro. No entanto, assim como Woolf, as questões sobre a verdadeira natureza da mulher e da ficção<sup>29</sup>, soavam também para mim como um impasse indissolúvel.

Para compreender quais seriam as possíveis clareiras dentro desta labiríntica senda nas artes visuais, me fiz valer

---

29. Ainda que Woolf tivesse proposto no final de seu livro, *Um teto todo seu* (1928/2014), a reconciliadora a possibilidade de se ter uma mente andrógina, que não fosse dividida por gêneros estanques e dicotômicos, a pesquisa necessitava se alicerçar de acordo com modelos que fossem próximos à minha realidade.

do amparo de outras mulheres artistas que esboçassem trajetórias inspiradoras e com parâmetros análogos entre si. Este capítulo foi norteado por alguns trabalhos de cunho feminista de duas mulheres artistas latino-americanas contemporâneas.

Conforme já foi discutido no primeiro capítulo desta Tese, o barro acompanha o desenvolvimento da humanidade há milhares de anos e seu *status* ainda hoje permanece flutuante na história da arte. Peças que tiveram utilidade prática ou ritualística em tempo remotos hoje habitam as vitrines de museus arqueológicos como peças de grande importância histórica e valor artístico. Por ser um material presente no cotidiano de forma indiscriminada – seja por meio da cerâmica utilitária (xícaras, canecas, potes, pratos e outros utensílios domésticos), seja por meio da cerâmica industrial (louça do banheiro, pias, tanques, vasos sanitários, revestimentos de piso e parede mais conhecidos como “azulejos”, telhas), ou mesmo pela cerâmica decorativa (vasos, estatuetas, bibelôs, porta-joias, adornos, etc.) - é aceitável que haja dúvidas com relação a sua efetiva inserção dentro do contexto artístico contemporâneo. Concomitantemente a essas legítimas hesitações, há de se considerar que artistas que se dedicam exclusivamente à cerâmica, em sua maioria, acabam por desenvolver peças de cunho utilitário e decorativo, destacando-se sobremaneira na área do *design*. Sem dúvida, há uma tênue linha que separa certas obras de serem meramente decorativas: a fronteira, apesar de existir, pode facilmente se camuflar já que, por sua qualidade estética, são apreciados como objetos ornamentais.

Esta antiga querela entre o belo e o útil dentro da história da arte continua ser foco de fervorosos debates e, ao que parece, ainda está longe de encerrar. Críticos e historiadores de arte tem se debruçado sobre este tema desde que certas segmentações no decurso na arte foram criadas, sobretudo, depois da teoria do desenho industrial ter nascido: “a forma estética e a utilidade prática são resultantes do mesmo processo; o valor artístico, portanto, é alcançado

mediante, e não contra a tecnologia da produção” (ARGAN, 1992, p. 358) Outro historiador de arte que colocou em termos diferentes esta mesma questão foi Gombrich na introdução de *A história da arte*, um dos livros de cabeceira aos aspirantes e estudantes de arte:

De fato aquilo que chamamos de Arte não existe. Existem apenas artistas. No passado, eram homens que usavam terra colorida para esboçar silhuetas de bisões em paredes de cavernas; hoje, alguns compram tintas e criam cartazes para colar em tapumes. Fizeram e fazem muitas outras coisas. Não há mal em chamar todas essas atividades de arte, desde que não nos esqueçamos de que esse termo pode assumir significados muito distintos em diferentes tempos e lugares, e que a Arte com A maiúsculo tornou-se como um bicho-papão, ou um fetiche. [...] Todavia, a propensão ao belo e ao encantador pode converter-se numa pedra de tropeço se nos levar a rejeitar obras que representem algo menos sedutor. [...] O problema da beleza é que os gostos e parâmetros que definem o que é o belo são muito variáveis. [...] O que chamamos de “obras de arte” não são fruto de alguma atividade misteriosa, mas objetos criados por seres humanos para outros seres humanos. Uma obra pode parecer muito distante quando pendurada na parede em sua moldura atrás de um vidro. Em nossos museus, muito apropriadamente, é proibido tocar os objetos expostos; originalmente, porém as obras foram feitas para serem tocadas e manuseadas, como objetos de barganha, disputa e preocupação. (GOMBRICH, 2013, p.21, 22, 28)

Apesar de ter sido escrito há quase 70 anos, sua primeira edição data de 1950, mantendo-se as devidas considerações de que muitas mudanças na história da arte ocorreram de lá para cá, não é difícil ponderar que as oscilações e peculiaridades sejam ainda maiores nos dias de hoje. Especificamente no caso da cerâmica, as opiniões são ainda mais cambaleantes. O incômodo se adensa um pouco mais, em se tratando das questões pungentes que tangenciam ser uma artista mulher latino-americana ceramista.

Assunto igualmente abordado no primeiro capítulo, as vozes dissonantes dessas mulheres surgiram com maior

força e intensidade desde os movimentos feministas ocorridos nas décadas finais do século XX. Reunidas a partir de grupos heterogêneos, mas com objetivos em comum, essas mulheres esbarram nas dificuldades advindas de realidades divergentes.

Segundo a pesquisadora Lúcia Regina Romano (2009, p. 187), “a definição de arte feminista não pode ser apartada do pensamento formulado pela crítica feminista.” Além da importante contribuição dada pelos escritos de Simone Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1949), juntou-se a ela no discurso, a norte-americana Betty Friedan com o célebre livro *A Mística Feminina* (1963), onde nomeava uma situação que assolava as mulheres de seu país naquele mesmo período: “o papel feminino de dona de casa ‘suburbana’, esposa e mãe (papel atribuído às mulheres como um projeto ideológico posterior à Segunda Guerra e à Guerra Fria, tornado padrão pela sociedade masculina) é a ‘mística feminina’ que as mulheres são incapazes de sustentar sem sofrimento e neurose.” (2009, p. 188) E, apesar da situação econômica e cultural das mulheres que habitavam os Estados Unidos e Europa ser diferente das que se viviam na América Latina, não se pode negar a inexorável influência que se reverberava (e ainda reverbera) pelos diversos meios de comunicação como revistas, filmes, propagandas, moda, literatura, etc. São agora estas questões, sob a égide das poéticas de duas mulheres artistas latino-americanas, que o texto se propala.

A Graciela Olio (Argentina, 1959) costuma abordar o tema feminista mesclado com questões ligadas à infância, ancestralidade, relações de poder, o kitsch. Por ter total domínio de muitas técnicas de cerâmica, ela transita com fluidez e certo conforto entre as fronteiras do que se pode denominar de cerâmica utilitária, decorativa e artística. Seu método de trabalho é fruto de muita pesquisa, repetição e fragmentação de formas e temas. Em entrevista cedida para o MUMART-

Museu Municipal de Arte<sup>30</sup>, em La Plata, Argentina, a artista diz que sempre procurou combinar diversas técnicas e, por essa razão, durante muitos anos não se considerou uma ceramista, pois se achava demasiada pictórica para tal e que, ao mesmo tempo, era excessivamente da cerâmica para pintar. E, apesar disso, essa “não definição” de si mesma lhe aprazia bastante.

Na série *Mil Ladrillos* (Figuras 121-126), Graciela modelou inúmeras casinhas feitas com porcelana serigrafada e com pedaços de blocos cerâmicos, que lembram os popularmente chamados “tijolos baianos” no Brasil, além dos tradicionais tijolos de barro. Praticamente todos os elementos que compõem este trabalho, de alguma maneira, fizeram parte do repertório gráfico bidimensional da infância de gerações: o modelo de casa retangular, com telhado em formato de acento circunflexo, uma janela lateral e uma porta na parte frontal. Esse tipo de representação de casinhas, feita de formas geométricas simples, ainda habita o inconsciente de muitas pessoas – tanto é que persistem nos traços de adultos. Graciela utilizou para fazer estes desenhos, um recurso que era muito frequente na vida escolar primária dos que viveram na década de 1960 e 1970 na Argentina: um caderno de “modelos de desenho” chamado *Simulcop*<sup>31</sup>, possivelmente a junção das palavras “simular” e “copiar” (Figuras 127-130).

---

30. MUMART: Testemunho de artistas EP2 Graciela Olio. Publicação da filmagem da entrevista: 10/02/2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=124&v=QN77S-ktoQs](https://www.youtube.com/watch?time_continue=124&v=QN77S-ktoQs) Acesso: 20/02/2017

31. O *Simulcop* foi criado em 1959 por Jacobo Varsky, com intuito de auxiliar as crianças que não tinham habilidade em desenhar de maneira “parecida com a real”. Consistia em um caderno com folhas translúcidas que permitia, por meio de frotagem, a cópia fiel do desenho que nele havia. Os mais variados temas eram mote para o caderno como: conteúdos históricos, científicos, incluindo biologia, fauna e flora mundial, geografia, etc. Segundo palavras do editor, o caderno “*Simulcop* espera ser para ti un colaborador con el que podrás vencer las dificultades que tienes para realizar bien tus dibujos. En sus hojas hallarás todo el material gráfico necesario para que cada tema que desarrolles en tu cuaderno pueda ser ilustrado con su dibujo en forma fiel y perfecta, y así alcanzar la vivencia que facilite a tu mente el retenerlas”. Informação fornecida pelo site oficial do Ministério da Educação da Argentina. Fonte: <http://www.me.gov.ar/monitor/nro2/museo.htm> Acesso: 18/12/2017





Figuras 121-126. Graciela Olio. Série *Mil Ladrillos*. 2012. Cerâmica e porcelana. Dimensões Variadas. Argentina.

Um esquematismo gráfico que, com poucos traços, representou de forma estilizada o ambiente doméstico e bucólico. Como não há cores, apenas a linha de contorno preta, mesmo para os que não foram alfabetizados na Argentina na época aludida pela a artista, é capaz de identificar os populares cadernos de colorir de criança. Recentemente no Brasil, ocorreu uma coqueluche de livros para adultos com este mesmo princípio: linhas criando espaços em branco, com formato de mandalas e flores, para serem coloridos como uma maneira de relaxamento e descanso mental. Deve-se notar que a artista brincou com bi e o tridimensional, já que ela “desenhou”<sup>32</sup> em placas de porcelana e as colocou em suportes de acrílico, criando uma espécie de cenário tridimensional em planos diversos do ambiente. A junção de elementos gráficos e de volumes pode remeter imagetivamente ao cenário do filme de Lars Von Trier, *Dogville*, feito em 2003 (Figuras 131-132) - ainda que não haja nenhuma ponderação da artista sobre essa analogia. Jorge Coli, historiador de arte, em uma crítica feita no jornal *Folha de São Paulo* em 23 de novembro de 2003, teceu o seguinte comentário sobre a cenografia do filme: “Como um brinquedo de criança, a cidadezinha decadente, no fim do mundo, é desenhada no chão de um estúdio. Não há cenários, paredes, apenas alguns acessórios. Os ruídos mantêm-se realistas. Fica a impressão de um jogo entre as emoções intensas e as convenções que o filme determina. Por aí, um humor, negro e feroz, consegue se infiltrar” (COLI *apud* SOUZA, 2007, p. 104). Apesar de identificar semelhanças cenográficas, não existe a questão do humor negro e feroz em seu trabalho, ao contrário, há elementos de histórias da carochinha, contos infantis que, por faltarem pedaços de elementos em suas formas, precisam ser completados mental e conceitualmente por quem as vê.

---

32. A palavra “desenho” foi colocada entre aspas, porque a técnica utilizada nas placas de porcelana é a serigrafia, que consiste em queimar em uma tela fotossensível uma imagem em negativo, que será impressa em outra superfície com uso de uma régua que pressiona a tinta pelos pequenos furos da tela. A ideia de copiar o desenho, portanto, permanece a mesma sugerida pelo *Simulcop*.



Figuras 127-130. *Simulcop*. 1959/2017. Material gráfico para auxiliar as actividades escolares. Argentina.



Figuras 131-132. Lars Von Trier. *Dogville*. 2003. Frames do filme.

Por fim, faz-se importante ressaltar que, nesta obra, descontando-se todas as relações pueris e as lacunas de imagens que remetem à necessidade de completude de informações, há de se considerar que por mais inocente que sejam, o ambiente doméstico, vai sempre remeter ao “universo feminino” - propositalmente escrito entre aspas, para que se atente ao fato de que este foi, e ainda é, um conjunto de valores construído ao longo dos séculos, legitimado pela sociedade patriarcal. Se prestar atenção com mais cuidado, é possível ver a figura de uma jovem mulher, com um vestido, avental e uma vassoura (Figura 124). É ela quem cuida daquele ambiente tal qual a personagem principal de *Dogville*, Grace, interpretada por Nicole Kidman, ela é a figura feminina que ampara, se submete, aceita com resignação e benevolência seu papel naquela cena/sociedade. A comparação não deve se prolongar até o desfecho final do filme, pois a resolução encontrada pela personagem em atear fogo na comunidade que a maltratou, explorou e a violou por tanto tempo no decorrer da encenação, apesar de catártica, não é plausível.

Voltando-se para o ambiente doméstico, local onde se camuflam certos tipos de conduta, pode-se entendê-lo como espaço destinado à acolher pessoas e seus objetos. Graciela, talvez por ter esse mesmo gosto, observou a predileção especial de algumas pessoas por colecionar bibelôs e louça antiga. Em sua série *Colecionismos* (Figuras 133-135), ela fotografou uma infinidade de objetos dessa natureza. Era muito comum em até meados do século XX, a maioria das casas terem uma cristaleira onde era guardada a porcelana, copos de cristal, objetos frágeis ou que tivessem algum valor sentimental. Costumava ser chique ter essas coisas em casa, pois além de serem na sua maioria objetos importados, era um hábito europeu. Nesta série não existe a mão da artista nos objetos, apenas o seu olhar para o tipo de material e seleção, como uma curadora.

Seguindo outra linha de abordagem, mas com certa afinidade conceitual, a série *Fósforos* (Figuras 136-137)



Figuras 133-135. Graciela Olio. Série *Coleccionismo*. 2012. Porcelana pintada. Dimensões variadas. Coleção da artista.

da artista plástica Carina Maria Weidle (Brasil, 1960) foi feita em um formato cartunístico, transformando palitos de fósforo com dimensão ampliada, em personagens caricaturais. Executada quando a artista fez um estágio acadêmico na *Bath Spa University*, na Inglaterra, ocorrido entre os anos de seu doutoramento defendido em 2014 na ECA/USP, a série “evoca naturalmente a figura humana. Principalmente aqueles desenhos mais simples e infantis, feitos apenas com riscos e um círculo para representar a cabeça, o homem-palito [...]”. Também a observação dos palitos queimados, da forma como se retorciam, fez-me imaginar situações a serem desempenhadas por eles” (WEIDLE, 2014, p.112-113). Plasticamente, os trabalhos não se assemelham em absoluto, mas carregam em si um enredo, uma vontade implícita de contar uma história, de exemplificar ou de dar vida à objetos inanimados, como fazem as meninas quando brincam de casinha. O artesanato popular brasileiro está igualmente repleto de exemplos assim. Um trabalho

realizado por uma artesã do Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, ilustra o comentário (Figura 138): uma pequenina peça de Noemisa Batista, cujo título simples e claro, *Mulher fazendo pão*, já conta a história sem nenhum mistério. Com estilo próprio, Noemisa usava temas do cotidiano e argilas da região onde morava para fazer suas cerâmicas (LIMA, 2016, p. 167-169). Seja intencional ou inconsciente, muitas mulheres artistas que trabalham com cerâmica trazem à tona conteúdos sobre a mulher em ambiente doméstico - local este que, historicamente, foi mais ocupado “por elas”, do que “por eles”.

Na instalação *Pratos de segunda mesa* (Figura 139), obra desenvolvida juntamente com a artista visual Ana Gómez (México, 1973), vê-se claramente uma perspectiva crítica com relação a esses papéis classificados como predominantemente femininos na sociedade. Um adesivo de recorte preto mostra uma mulher com roupas estilo



Figuras 136-137. Carina Maria Weidle. Série *Fósforos*. 2013. Cerâmica esmaltada. Dimensões variadas. Coleção da artista.



Figura 138. Noemisa Batista. *Mulher fazendo pão*. Déc. 1990. Cerâmica. Carai, Minas Gerais.



Figura 139. Graciela Olio e Ana Gómez. *Pratos de segunda mesa*. 2013. Diversos pratos e louças industriais vintage, interferidas com decalques vitrificados e verniz de ouro. Dimensões variadas. México

BATEDeira de Bolos WALITA

Em cada produto

**Walita** uma experiência de **2 milhões** de aparelhos em uso!

Esta é a maior garantia que Walita lhe oferece: 2 milhões de famílias brasileiras — o maior laboratório de provas do mundo — já aprovaram os aparelhos Walita... sempre com grande sucesso!

E Walita é a marca que mantém o recorde mundial de produção de liquidificadores — 1 milhão de liquidificadores Walita estão em uso no Brasil...

uma consagração de sua superior qualidade! Prefeitos no primeiro dia, perfeitos pelo tempo aléu... os aparelhos da Família Walita continuam sendo os mais práticos... os mais úteis para o seu lar!

Procure o seu Walita na sua Revendedora Walita... e sign uma experiência aprovada por 2 milhões!

Walita é garantia de alta qualidade, com motores duráveis e fabricados exclusivamente pela própria WALITA.

Produtos da **ELETO-INDÚSTRIA WALITA S. A.**  
 Rua Dr. Alberto Alvim, 75 — Co. Postal 8018 — São Paulo  
 Filial: Rua México, 90 — 2ª andar — Rio de Janeiro  
 Rua 7 de Setembro, 1116 — 6ª andar — Porto Alegre

Lembre-se: Quem tem **Walita** tem tudo!

LIQUIDIFICADOR WALITA

FERRO ELÉTRICO AUTOMÁTICO WALITA

ASPIRADOR DE PÓ WALITA

ENCERDEIRA WALITA

MOTOR ELÉTRICO WALITA para máquinas de costura

VENTILADORES WALITA

Figura 140. Propaganda da marca Walita na década de 1950: as imagens cor de rosas, indicam o comportamento da mulher moderna: utilizando eletrodomésticos, tem mais tempo para si.

Senhora...

Sua filha está crescendo, já é uma bela moçinha. Mas, na sua idade é preciso tomar cuidado com essa constante falta de apetite. Uma alimentação sadia, rica em vitaminas e sais minerais é indispensável na idade do crescimento. Sua filha necessita de MILO, um alimento que reúne em forma concentrada leite e cereais maltados, vitaminas naturais A, B1, B2 e D, fosfatos e ferro, além de sais de cálcio e magnésio. Aromatizado com cacau, MILO é delicioso, altamente nutritivo e reconstitui as energias perdidas.

Sua filha se sentirá outra, depois que tomar MILO, pois esse delicioso alimento lhe dará mais resistência física contra o cansaço e lhe estimulará o apetite. MILO é de fácil digestão e agrada ao paladar. Para que sua filha recupere o entusiasmo pelos estudos e folguinhos, dê-lhe

Adquira forças agradavelmente tomando MILO frio ou quente

MILO NESTLÉ

Um novo produto NESTLÉ

Figura 141. Propaganda da marca Nestlé da década de 1950: mãe sedutora oferece a sobremesa para a filha que tem o apetite irregular - esse é o mote para venda do produto.



dos anos de 1950<sup>33</sup> (Figuras 140-141) está em uma evidente atividade doméstica, ao utilizar um aspirador de pó para recolher os pratos de segunda mão quebrados, que haviam sido postos em uma suposta mesa. Ela aspira como que magicamente os cacos das porcelanas coladas na parede e os cacos caídos no chão: os pratos colados em forma de curva dão a sensação de que a mulher, como que num ato de impulso ou num gesto automático, irá aspirar tudo indiscriminadamente, não apenas os cacos, mas todos os pratos. Mesmo sem haver uma face com feições, é possível entender que ela sorri ao realizar esta tarefa. Existe uma malícia, um gesto de vingança em aspirar tudo ou estaria ela anestesiada por algum tipo de calmante ou droga? Os contornos da cabeça, cabelo, rosto e vestimenta dessa mulher, facilmente remetem às inúmeras versões das princesas dos clássicos dos contos de fada, especialmente os retratados pelos desenhos da *Disney*. É possível fazer uma associação com a Gata Borralheira<sup>34</sup>: uma encantadora jovem órfã, afável e resignada, esperançosa de superar os dias de borralho, limpando a casa que antes pertencia aos seus pais, vive à espera de tornar real o sonho de desposar um Príncipe Encantado que lhe tiraria deste suplício. A feminilidade que se

---

33. Durante a Segunda Grande Guerra, o governo estadunidense empreendeu a chamada “Política da Boa Vizinhança”, como instrumento para o projeto de “americanização” do continente Latino-Americano (e posteriormente do restante do planeta), cujo objetivo seria a adotar o *american way of life* - ou, padrão americano de vida. Para tanto, era divulgado pelos meios de comunicação em massa, as vantagens da ideologia do americanismo que era baseado nos ideias democráticos, progressistas (relacionado ao racionalismo, a capacidade produtiva do ser humano dentro do mercado e seu poder de consumismo) e tradicionais (enaltecimento dos valores familiares, coragem do cidadão e o temor perante a Deus). Dentro deste contexto, a paz social seria alcançada pela generalização do consumo. (AMORIM, 2004, p.185-186)

34. Apesar de ter sido lançado em 1950, o desenho *Cinderela* ainda se faz presente no imaginário das crianças de hoje: “Há mais de meio século Cinderela vem encantando gerações de crianças e, hoje, ao lado também de Branca de Neve, Aurora, Bela, Ariel, Jasmin, Mulan e Tiana formam famoso time Princesas Disney. Inspirando produtos mundialmente consumidos, as Princesas entram no cotidiano infantil e se tornam presentes entre os referenciais para a construção da feminilidade entre as crianças.[...] Cinderela e as Princesas despontaram como protagonistas dentro de um terreno predominantemente cor-de-rosa, no qual a expressão do gênero feminino é socialmente legitimada e compartilhada.”(BUENO, 2012, p.10 e 12)

estabelece nesses contos é, portanto, apenas encontrada e legitimada por meio do casamento heterossexual. Nesse ponto, é importante retomar alguns pontos da teoria de performatividade de gênero, tratada por Butler (2003), em que a noção de gênero se regulariza por meio de atos corporais repetitivos, produzidos diariamente nas relações sociais, por meio de gestos, falas, enfim, por suas ações *performatizadas*. É, pois, um ato de contínua construção:

O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero. Essa formulação tira a concepção do gênero do solo de um modelo substancial da identidade, deslocando-a para um outro que requer concebê-lo como uma temporalidade social constituída (BUTLER, 2003, p.200)

Construída por meio de um imaginário como os desenhos da Disney, que reforçam certo tipo de feminilidade e padrão comportamental, que as meninas de ontem e hoje cresceram e estão a crescer. Creem em uma imagem concatenada por séculos de condicionamentos. “Ser bela, recatada e do lar” será sempre uma cobrança para aquelas meninas e mulheres que ainda não despertaram. A sina de um amor romântico ideal, aos moldes da Borracheira, é uma busca que quase sempre termina de forma dantesca.

A instalação *Sweet home* (Figura 142) mostra duas silhuetas de mulheres, envoltas em muitos pratos e louças exageradamente adornados. As duas figuras denotam outra delicada relação entre mulheres, especialmente na realidade latina: a doméstica e sua patroa. A figura da esquerda carrega uma bandeja e caminha em direção à outra, que faz um floreio corporal, ao mesmo tempo em que ajeita os cabelos com uma das mãos. Os elementos tridimensionais da instalação, as louças



Figura 142. Ana Gómez. *Sweet home*. 2013. Pratos industriais com decalques vitrificados e verniz de ouro e prata. Dimensões variadas. México

estão ao redor de ambas como se estivessem flutuando magicamente no espaço. Mais uma vez, uma informação advinda da infância está subentendida: tal qual a animação da *Disney* chamada *Fantasia*, produzida em 1940, onde objetos inanimados criam vida para realizarem as árduas tarefas de uma serviçal, os bules e xícaras inclinados sugerem que eles realizam uma ação, independentemente da interferência física das duas personagens. Os laços de cetim lembram os enfeites que eram usados para adornar os cabelos das mulheres e das meninas nesse mesmo período. Tudo minuciosamente aprumado para enfeitar o ambiente “tipicamente feminino”. O historiador e crítico de arte mexicano, Prof. Dr. Eugenio Garbuno Aviña, sobre as obras desenvolvidas pelas artistas Graciela Olio e Ana Gómez, teceu o seguinte comentário crítico<sup>34</sup>:

Os objetos diários transfigurados, diria Dante, mas também o espaço doméstico, a casa, o lar, sendo mais familiar para todos, tornaram-se hostis e inóspitos, de acordo com a definição de Freud sobre o sinistro. Os trabalhos realizados individualmente ou em conjunto por Ana Gómez e Graciela Olio questionam o status da mulher como figura emblemática neste ambiente doméstico, com base na construção social feita pela indústria cultural; então, do imaginário feminino, as artistas elaboram estratégias para abordar a memória do cotidiano e conceber uma poética; Por exemplo, Ana Gómez estabelece um vínculo entre os objetos domésticos e sua relação com a família, dando-lhe um significado paradigmático nesse contexto e, portanto, simbólico. No caso de Graciela Olio, a artista está interessada na “fragilidade do interior” e produz objetos e instalações, onde é evidente que “processos criam discursos”. Há, no trabalho de ambas, uma reflexão sobre os pontos centrais da casa: a mãe e a comida, até o ponto em que a casa pode ser considerada como símbolo da mãe e da comida em uma única figura. A casa, como a terra e a mãe, é feminina, porém a posição de ambas as artistas não cai em um feminismo a todo custo; Por outro lado, podemos falar de um pós-feminismo, crítico da posição radical e, ao mesmo tempo, conciliador com o papel histórico e cultural que as mulheres têm desempenhado socialmente. As práticas artísticas de Ana e Graciela são eficazes, vão “até a cozinha” intervindo em pratos novos e antigos, “metem sua colher” sobre questões de gênero. Com um discurso inteligente e nada panfletário, nos convidam a ver com novos olhos nossa casa. (AVIÑA, 2013)

---

34. Depoimento coletado no site oficial da artista Ana Gómez. Disponível em: <http://www.anagomez.com.mx/home-proyecto-de-ana-gomez-y-graciela-olio/> Acesso: 15/12/2017



Figura 143. Ruby Rumie. *Halito Divino - White Vessels*. 2013. Cerâmica, madeira e metal. 42 x 24 x 7 cm. Galeria Nohra Haime, NY.

Sem sair do contexto doméstico, mas com o olhar desviado para a questão da violência contra as mulheres, Ruby Rumie (Colômbia, 1958) cria trabalhos em diversos suportes, como pintura, escultura, fotografia, vídeo e instalação, mantendo um viés engajado em seu posicionamento artístico.

A série intitulada *Halito Divino*, (Figuras 143-152) exibida na Galeria Nohra Haime, em Nova York, foi desenvolvida por meio de uma vivência realizada com cem mulheres com idade entre 18 e 72 anos. Além, de serem todas originárias de Cartagena das Índias, cidade natal da artista, tinham



Figura 144. Ruby Rumie. *Halito Divino - White Vessels*. 2013. Cerâmica, madeira e metal. 42 x 24 x 7 cm. Galeria Nohra Haime, NY.



Figura 145. Ruby Rumie. *Halito Divino - White Vessels*. 2013. Cerâmica, madeira e metal. 190 x 440 cm. Galeria Nohra Haime, NY.



Figura 146. Ruby Rumie. *Halito Divino - Black Vessels*. 2013. Cerâmica, madeira e metal. 190 x 440 cm. Galeria Nohra Haime, NY.



Figura 147. Ruby Rumie. *Halito Divino - White Vessels*. 2013. Cerâmica, madeira e metal. 42 x 24 x 7 cm. Galeria Nohra Haime, NY.

outra semelhança em comum: em algum momento de suas vidas, foram vítimas de abuso dentro de suas próprias casas. Para executar o trabalho, Ruby solicitou que cada uma dessas mulheres soprasse, em um ato simbólico e ritualístico, dentro do respectivo pote suas mágoas, dores, tristezas, aflições, enfim, tudo aquilo que as fizessem lembrar dos momentos traumáticos (Figura 148). A escolha do tamanho do pote deveria ser proporcional ao trauma que elas haviam sofrido. Como um processo terapêutico, esta ação tinha a intenção de ajudá-las a se liberarem de todo padecimento sofrido e dar início a um processo de cicatrização.



Figura 148. Ruby Rumie. *Halito Divino - White Vessels*. 2013. Cerâmica, madeira e metal. 42 x 24 x 7 cm. Galeria Nohra Haime, NY.



Em seguida, o pote foi selado, rubricado e um medalhão de metal preso à um cordão, foi colocado ao redor do pescoço da vasilha, como se fosse um colar em um busto. Nele estava contida a identificação da mulher que o soprou: as iniciais dos seus nomes completos e um perfil em silhueta. O fato não terem sido identificadas, conservou a privacidade e a integridade delas, mas, acima de tudo, operou como testemunho da invisibilidade e da indiferença encarada pela sociedade. A segunda parte do projeto consistiu na criação de outro painel, com a mesma quantidade de vasos, mas que fossem totalmente pintados de preto. Eles representavam o estágio de luto - tanto metafórico, quanto literal. (Figuras 145-147) A terceira e última etapa do trabalho consistiu em uma instalação com 32 vasos cerâmicos de tamanhos diferentes, cuja parte superior era coroada por delicadas peças de metal, representando corpos femininos - em alguns casos, eles eram banhados à ouro. Esse trabalho foi intitulado *Crowned Vessel* (Figuras 149-151), literalmente, Vaso ou Recipiente Coroado. As coroas eram constituídas por pequeninas



Figura 149. Ruby Rumie. *Halito Divino - Ritual* 2013-2014. Vídeo. 6 minutos. Galeria Nohra Haime, NY.



Figura 150. Ruby Rumie. *Halito Divino - Crowned Vessels*. 2013. Cerâmica, madeira e metal. Dimensões variadas. Galeria Nohra Haime, NY.



Figura 151. Ruby Rumie. *Halito Divino - Crowned Vessels 10*. 2013. Cerâmica, madeira e metal. 18.5 x 13 cm. Galeria Nohra Haime, NY.

mulheres, que ora estavam juntas como uma ciranda, ora solitárias em cima dos vasos. Essas esculturas, feitas pelo processo de cera perdida, se assemelhavam aos amuletos que foram entregues às mulheres participantes, como símbolo da sua força e renascimento. Todas as fases do projeto *Hálito Divino* tiveram mesas redondas interdisciplinares para discutir e refletir sobre a questão da violência contra as mulheres e, principalmente, escutá-las. Cada homenageada representou “apenas” mais uma, dentre tantas que diariamente são agredidas no seio familiar - especialmente dentro do contexto social latino-americano. Tal qual os rituais de enterro praticados pelos ancestrais

povos pré-colombianos, os sofrimentos encapsulados estavam, agora, para sempre sepultados em coroados potes cerâmicos, dispostos como um troféu - um triunfo para as mulheres.

Em continuidade e prosseguimento à sua pesquisa, a artista elaborou uma grande instalação para dar voz e homenagear as vendedoras ambulantes de seu país, conhecidas como palenqueras: afro-descendentes que mantêm a tradição do palenque, a língua criolla da Colômbia. Em uma performance ritualística, 30 mulheres na casa do 70 anos,



Figura 152. Ruby Rumie. *Halito Divino - White Vessels 2*. 2013. Cerâmica, madeira e metal. 33 x 15 cm. Galeria Nohra Haime, NY.

vestidas de branco, sentadas e enfileiradas, sob um tapete vermelho, têm seus pés lavados e “feitos” por diversas pedicures: uma para cada mulher. O local da ação era um salão de uma mansão colonial abandonada em Cartagena. Diariamente, por décadas, essas mulheres ganharam a vida vendendo alimentos em bacias de ágata, equilibrando-as em suas cabeças, pelas ruas da cidade. Costume dos antepassados era o de comentar que, ao caminharem de modo zigue-zagueante, elas estavam “tecendo rua” - nome, inclusive, dado ao trabalho: *Tejiendo Calle* (Figura 153). Matriarcas de uma linhagem ancestral dos que, no passado colonial foram escravizados, ainda hoje compõem o quadro dos subempregos, como serviçais, lavadeiras, cozinheiras, babás, antigas amas de leite. Ruby, como uma mulher branca que teve uma criação e formação privilegiadas, tem consciência deste distanciamento: com respeito registrou cada participante do projeto, de modo a tentar resgatar a memória de seus antecessores, dignificando-as por meio de um trabalho de escuta ético, poético e estético. Este projeto as retratou sobriamente de branco, de modo diferente dos vestidos rodados e coloridos que elas usam para chamar a atenção dos turistas. Tornaram-se assim, protagonistas da ação<sup>35</sup>. A instalação traz, além da exposição fotográfica de retratos das mulheres (Figura 154), o vídeo da performance do ritual de lavagem dos pés (Figura 154), um conjunto de selos e quatro volumes de livros com fotos documentais da vida das palenqueras, denominado *Halito Divino Corpus I, II, III e IV* (Figuras 156 -159).

---

35. Apesar de compreender o projeto, não pude deixar de ficar um pouco incomodada com a ideia de que a artista, por ser uma mulher branca de feições estrangeiras, com poder aquisitivo e *status* artístico consolidado, pudesse ter explorado a imagem das palenqueras. Tentei descobrir se ela havia compensado financeiramente de modo justo as mulheres registradas, mas infelizmente, até o término da escrita da tese, eu não consegui obter esta informação. Na publicação videográfica onde ela conta sua trajetória e mostra os bastidores dos projetos *Halito Divino* e *Tejiendo Calles*, onde é possível perceber seu pleno envolvimento e comprometimento com as mulheres. O vídeo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3QyrRKow92M> - Acesso: 15/12/2017.



Figura 153. Ruby Rumie. *Tejendo Calle*. 2016. Vista geral da exposição na Galeria Nohra Haime, NY.

Criar empatia, estimular a reflexão, desvelar os problemas como a violência de gênero, gentrificação, discriminação, estratificação social são temas que surgem de forma massiva em seus trabalhos. Ruby é uma artista que atua em muitas vertentes plásticas. As duas séries apresentadas possuem uma coerência poética inegável e complementar.



Figura 154. Ruby Rumie. *Retrato de Dominga Torres Teherán, série Tejendo Calle*. 2016. Fotografia. 60 x 90 cm. Galeria Nohra Haime, NY.



Figura 155. Ruby Rumie. *Mujeres en Bodegon*. 2016. Fotografia. Galeria Nohra Haime, NY.



Figuras 156-159. Ruby Rumie. *Halito Divino*, volumes I, II, III e IV. 2016. Caixa com quatro brochuras. Galeria Nohra Haime, NY.

### 3.1 Série P.F. (Peito Fake)

O gênero feminino é, na verdade, múltiplo, diverso, profundo, complexo. É plural. Em minha pesquisa de mestrado, explorei algumas facetas deste vasto universo e, de algum modo, transitei por veredas que hoje já não seria mais capaz de seguir. Naquele tempo, não havia trilhado os caminhos que passei para chegar até no ponto onde estou e, talvez por isso, tivesse outras expectativas e idealizações. Percebo que havia certa ingenuidade e, porque não dizer, uma considerável dose de romantismo em meu olhar para com as questões que consernem “os feminismos”. Hoje, após uma década de pesquisa e experiência de vida, minha perspectiva deslocou-se, tornando-se consideravelmente mais crítica.

A série *P.F.(Peito Fake)* demonstra justamente o momento mais ácido com relação às minhas reflexões perante estas questões. Com ímpeto de inquirir e inferir sobre hábitos e costumes existentes desde tempos imemoriais, apresento esta série como quem serve à mesa “pratos feitos” para o jantar. Afinal de contas, não seriam tradicionalmente as mulheres, as responsáveis por nutrir e servir? Sirvo, portanto, como prato principal uma carne ao ponto, tal qual uma ferida que sangra sem cessar, gota a gota, de cada corpo feminino que foi, é e um dia será agredido, censurado, maculado, mutilado, transformado, explorado, rejeitado, discriminado, violado, dominado, castrado. O corpo, assim como todas as coisas, é um signo carregado de sentidos, discursos, posicionamentos, pensamentos, significados. O corpo comunica, manifesta-se, reage, luta, transgride. O corpo não é apenas biológico, é entidade resultante de profusas e profundas camadas de substratos culturais. É lugar de embate e emancipação. Mais e mais corpos femininos estão, desde as ondas feministas dos últimos séculos, posicionando-se com maior integridade e força, assumindo sua dimensão que, acima de tudo, é política. Desviar o olhar para os corpos dessas mulheres artistas latino-americanas, é tarefa que (me) sirvo de peito aberto.

Início a série *P.F.(Peito Fake)* com trabalho *Úberes intumescidos de Ariadne*. É a entrada do jantar que ofereço. A fonte de inspiração deste trabalho teve sua origem na mitologia grega, em uma história que envolve três principais personagens: Ariadne, uma astuta princesa; Teseu, um destemido herói; Minotauro, um ser híbrido e seu labirinto indecifrável. No mito, Ariadne é a filha do rei cretense Minos. Todos os anos, Atenas devia pagar um tributo a Creta: enviava sete meninos e sete meninas, para servirem de alimento ao meio-humano, meio-touro, Minotauro - com corpo de humano e cabeça de touro. Certa vez, Teseu se ofereceu para ir com os 14 jovens, mas ao chegar a Creta, Ariadne se apaixona pelo herói. Para ajudar Teseu a vencer o seu meio irmão Minotauro, ela dá-lhe um novelo de lã como método de escape do labirinto - bastava que o herói desenrolasse a linha a partir da entrada, para ter o caminho de volta delineado. Mas ainda era preciso que ele matasse o ser que habitava o centro do intrincado labirinto, coisa que Teseu realizou sem grandes dificuldades. O casal então foge e, como de costume nas tragédias gregas, ocorre um infortúnio: Teseu, em seu entusiasmo, se esqueceu de mudar a cor da vela de seu navio de preto para branco; seu pai Egeu, interpretou que seu filho havia morrido e atirou-se ao mar. A partir de então, este mar passou a ser conhecido como *Egeu*. (DELL, 2014, p. 294)

Na instalação *Úberes intumescidos de Ariadne* (Figuras 160-165) os fios acobreados indicam os caminhos labirínticos percorridos pelo novelo. São como cabelos ruivos que escorrem das aréolas, uma espécie de leite sólido e acetinado. Do mesmo brilho e maciez são feitos os mamilos, recobertos com folhas de cobre, resplandecem intumescência e a ânsia de servirem e serem servidos. Cada fio conecta dois seios, formando um par. Cada par encontra-se separado um do outro: enquanto um repousa sobre um prato, o outro está preso na parede; enquanto um é palpável, está no prato de modo a ser consumido como um alimento; o outro, em posição vertical, mantém-se distante na parede como um prato decorativo para ser admirado. Um, é objeto de desejo. O outro, objeto de beleza.

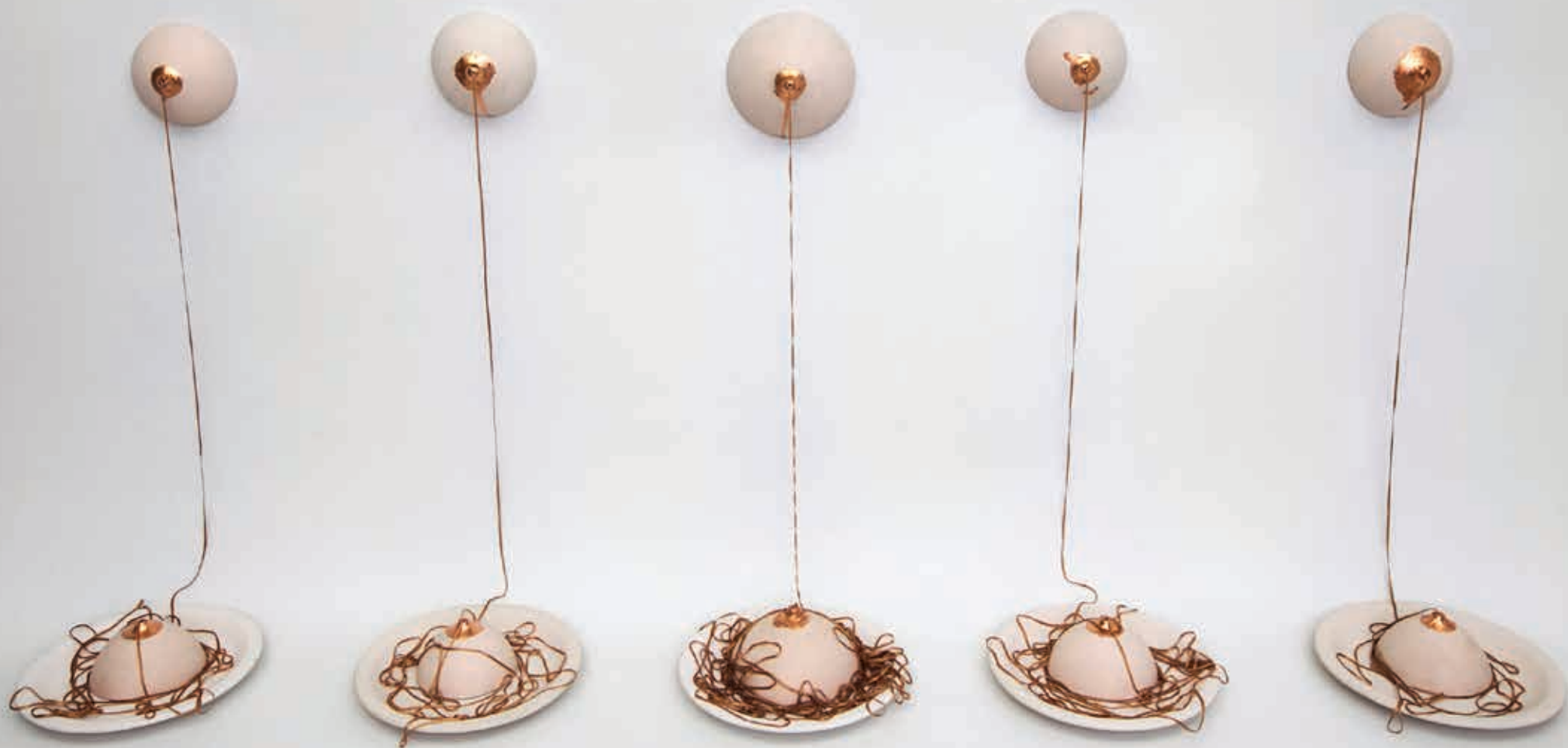


Figura 160 - Flavia Leme. *Úberes intumescidos de Ariadne*, série P.F. (Peito Fake). 2015. Cerâmica, folha de cobre, linha acetinada, pratos biscoitados. 200 x 150 x 50 cm



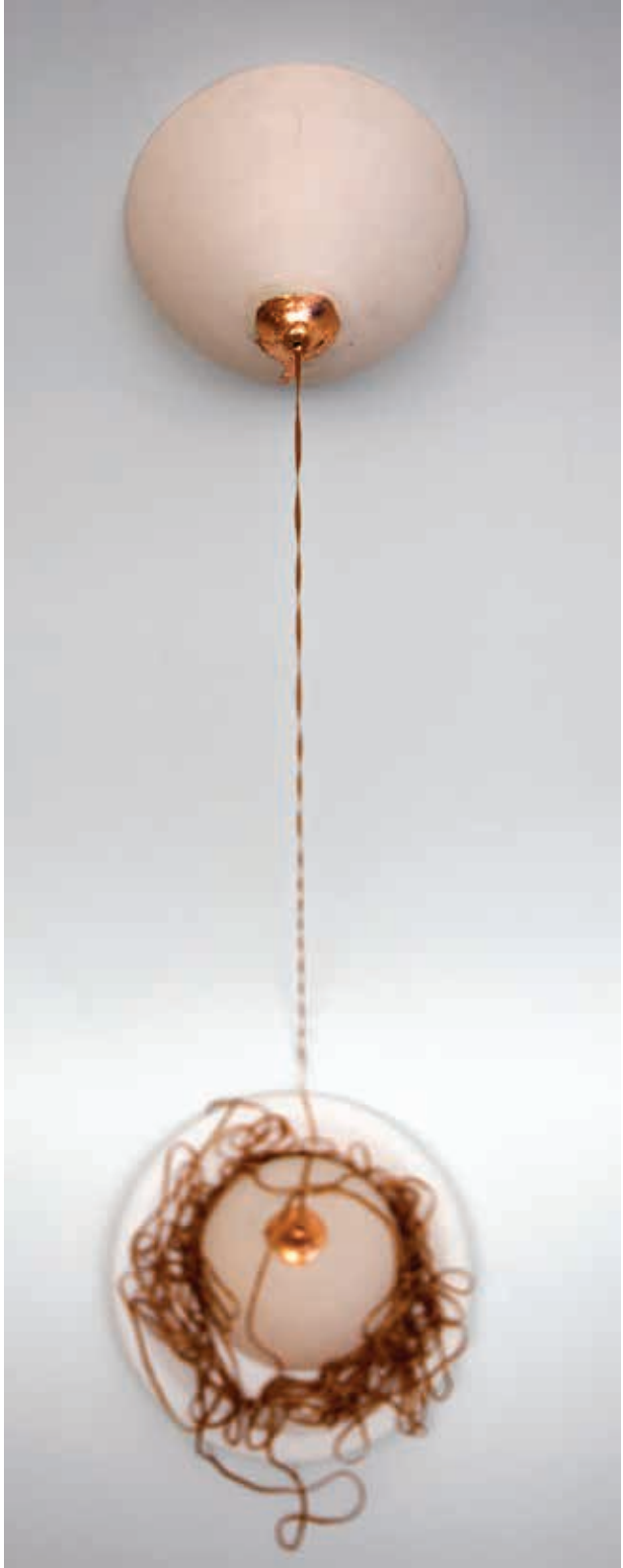


Figura 161-165 - Flavia Leme. *Úberes intumescidos de Ariadne, série P.F. (Peito Fake)* - detalhe. 2015. Cerâmica, folha de cobre, linha acetinada, pratos biscoitados. 200 x 150 x 50 cm.





*Úberes intumescidos de Ariadne* também faz referência à obra *The Dinner Party* (Figura 166) de Judy Chicago (Estados Unidos, 1939) - instalação de grande proporção, exibida de forma permanente no *Museu Brooklyn*, NY, foi elaborada em um período de cinco anos por uma equipe de cerca de 100 pessoas. A ideia inicial da artista era de homenagear algumas mulheres de envergadura na história da humanidade e fazer um paralelo com a representação da última Santa Ceia, do ponto de vista seria o das mulheres. De 13 mulheres iniciais, a pesquisa se triplicou, passando para 39 mulheres, míticas ou reais, em uma grande mesa triangular. No piso feito de cerâmica branca esmaltada está escrito em ouro os nomes de mais 999 mulheres. Cada uma das 39 mulheres tinha, como parte da homenagem, um jogo com prato, taça, talheres de cerâmica e toalhas tecidas e bordadas à mão, técnicas historicamente menosprezadas por serem consideradas atividades tipicamente “femininas”. Todas as referências apresentadas na instalação, desde os elementos iconográficos, informações mitológicas, históricas, as simbologias, os signos foram minuciosamente pesquisados. Judy colocou à mesa partes tabu do corpo feminino, como porta voz do direito das mulheres de representarem seus próprios corpos.

Com a ambição de reivindicar seu domínio para as mulheres, Judy Chicago escolheu a cerâmica e, a partir da manipulação dessa técnica que carrega o cozimento no âmago de seu processo, criou pratos. Os pratos, esses ‘espaços onde o homem constrói sua história e suas culturas’, foram, contudo, moldados exclusivamente para as grandes mulheres da história Ocidental. A mistura associativa entre ingestão de alimentos e prazer, entre canibalismo e sexualidade, sugere que comamos dessas mulheres míticas para deglutir seu poder. É bem verdade que nessa atitude antropofágica de Judy Chicago de triturar a versão tradicional da história cultural, ‘importada’ do domínio masculino, para ‘produzir algo genuinamente feminino’, há aquele tipo de ‘disfunção’ em enfatizar o gesto posterior de eliminação daquilo ‘que não interessa’, já que é evidente o fato de as mulheres de sociedades periféricas como a brasileira terem sido completamente negligenciadas nesse ritual de recontação monumental que é *The Dinner Party*. (BARROS, 2016, p. 74)



Figura 166. Judy Chicago. *The Dinner Party*. 1974-1979. Cerâmica e tecidos. 1460 x 1280 x 900 cm.  
Sackler Center Foundation, Brooklyn Museum

Ainda que, no caso da instalação *Úberes intumescidos de Ariadne*, a homenagem tenha sido feita para uma mulher mítica da antiguidade clássica, o destaque nesta escolha não é pelo corpo, mas sim pelo intelecto. Graças à presença de espírito de Ariadne, Teseu é salvo de se perder nos emaranhados caminhos do labirinto. A metáfora da loucura, fica clara quando se compara a mente com um labirinto de ideias: sem astúcia, discernimento e inteligência, não se vai longe demais. Tão importante quanto saber o caminho para se chegar até o interior de um labirinto, é saber tomar o caminho de volta - dar luz à consciência. Aqui se revela um convite para um jantar antropofágico: peitos *fakes*, servidos como um truque traiçoeiro para a mente. Caso não tenha astúcia o suficiente, mesmo sem Minotauro, pode-se perder em um contraditório labirinto de conceitos pré-estabelecidos.

O próximo prato a ser servido no jantar anunciado, é uma espécie de salada, pois deve ser servido frio, com alguns legumes, envolto em algas marinhas. *Sampuru* é o nome deste trabalho que foi inspirado em alguns elementos da cultura japonesa.

Há certas práticas fetichistas no oriente, onde o corpo nu de uma mulher serve de suporte ou bandeja para que homens se sirvam de um banquete de peixe cru – mais conhecidos como sushi ou sashimi. *Nyotaimori* é o nome dessa prática que significa em português “bandeja de mulher” ou “apresentação do corpo feminino”. Séculos atrás, as gueixas recebiam treinamento para que fossem capazes de permanecer imóveis por horas durante os jantares. Também fazia parte do preparo, a completa depilação de sua genitália, já que para os japoneses expor os pelos púbicos era considerado um ato sexual. No artigo escrito por Ana María Herrero, *Anomalias visuais nas representações da mulher*, publicado na *Revista Iberoamericana de Comunicación*, da Universidad Iberoamericana do México, a pesquisadora explica a prática do *nyotaimori*:

[...] corresponde, em vez disso, a uma prática cultural que chamou minha atenção porque excedeu o grau de “ficção” das imagens estudadas, uma vez que é uma prática aceita no Japão e em outros lugares do mundo. Esse costume pertence a uma tendência ritual e culinária chamada *nyotaimori* e isso significa bandeja de mulher, que é usar as mulheres como pratos, literalmente. Eles colocam alimentos decorados com flores por todo o corpo da mulher enquanto os comensais se preparam para prová-los, como pode ser visto na fotografia. Este tipo de práticas vem de uma tradição cultural, mas não deixa de ser um costume sexista e machista, porque as mulheres são usadas como um objeto utilitário. (HERRERO, 2015, p. 30, tradução nossa)

A mulher nesta prática é colocada como um objeto utilitário, comparável a uma cerâmica ou uma louça, um suporte para alimentos. Mas ela é mais do que isso, é um objeto de fetiche, um joguete sexual, um ser que suporta e nutre.

A palavra “*sampuru*” é adaptação em japonês da palavra “*sample*” em inglês, que significa modelo. Os *sampurus* são, portanto, modelos fidedignos de comida japonesa. Eles surgiram na década de 1920 no Japão, época em que muitos camponeses começaram a frequentar restaurantes. Como em sua maioria não sabiam ler e, por conseguinte, não entendiam o que diziam os cardápios, os estabelecimentos começaram a colocar em suas vitrines reproduções dos pratos em cera, dotados de extremo realismo. O costume permaneceu, mas o material que hoje é utilizado atualmente são polímeros bem mais duráveis e dotados de um extremo realismo que aguça o apetite. (BENGISU, 2018) *Sampuru* também é conhecido como *Fake Food*.

O trabalho *Sampuru* (Figuras 167-169) é servido na bandeja de isopor, a típica embalagem dos *deliverys* de *fast-foods*. Os pequenos objetos cerâmicos que a compõem, aludem a partes mais sexualmente desejadas do corpo de mulher, e estão devidamente acondicionadas entre algas marinhas e musgos secos. De bandeja são entregues para consumo imediato. De bandeja estão para serem comidas, mas apenas pelos olhos.



Figura 167-169. Flavia Leme. *Sampuru, série P.F. (Peito Fake)*. 2016. Cerâmica com carbonato de cobre, esmaltes e engobes, bandejas de isopor, jogo americano de madeira, hashi, alga para sushi, musgo sphagnum seco, plástico filme de PVC. 90 x 50 x 7 cm.





Figuras 170-171. Lucimar Bello. *Comedorias não silenciadas*. 2017. Performance de longa duração, com temperos diversos. Dimensões variadas. Exposição *Imagens da Natureza*, Espaço das Artes-USP.

Na ordem da delicadeza, a artista e pesquisadora Lucimar Bello, realizou a performance *Comedorias não silenciadas*, (Figuras 170-171) durante a exposição *Imagens da Natureza*, com curadoria de Hugo Fortes. Forminhas de canapés serviram de recipientes para conter condimentos diversos, como mostarda, páprica, açafrão, cravos e entre outros. Um trabalho que exigia a presença diária da artista e a participação ativa do público. A proposta era que, por meio de um toque sensível entre duas pessoas ao passarem de álcool gel nas mãos para higienizá-las, ambas poderiam intervir desenhando com os pequenos objetos e temperos sobre a toalha da mesa. A relação entre *Sampuru* e *Comedorias*, para além de serem obras postas à mesa e se referirem, portanto, à nutrição, é fundamentalmente plástica, pois se assemelham no formato vaginal das fôrmas, as cores terrosas e os odores dos temperos, que estimulam a vontade de tocar e degustar a obra.

Para o prato principal apresento, *É pra ver ou pra comer?* (Figuras 172-175). Três peitos biscoitados, servidos tal qual uma refeição. Trata-se de um sarcasmo ou de um convite? Será que tudo o que aparenta apetitoso, pode ser passível de ser comido? Em cada prato, o peito foi apresentado de uma maneira, formando um conjunto de três comidas distintas, mas sem variar o ingrediente principal.

No primeiro deles, o peito apresenta-se apenas no biscoito: o jogo de palavras se dá pelo fato de o nome ‘biscoito’ ser realmente algo que se possa comer e, ao mesmo tempo, é também o nome dado para todas as queimas de cerâmica que atingem a temperatura de até no máximo 1000°C, chamada queima de baixa temperatura.

O prato que fica ao centro sofreu duas queimas: a primeira, um biscoito e a segunda foi queimado a lenha com sais - carbonato e óxidos de cobre e sal grosso. Essa queima é tida como alternativa e serve mais para criar manchas aleatórias na cerâmica. O resultado da queima, mesclando os óxidos e os sais com a combustão da madeira cria manchas de cores preto, cinza e tons de rosa. Em alguns casos, se a temperatura da queima perto da peça ficar alta, é possível conseguir tons metalizados. Esse peito realmente foi queimado com sais, em um forno à lenha.

O terceiro prato tem como diferencial o carbonato de cobre no mamilo e, por essa razão, sofreu também duas queimas: uma de biscoito e depois uma queima com carbonato. Fios de rede de pesca envolvem-no, criando uma forma um pouco grotesca e atraente, ao mesmo tempo. Suas ondas lembram cabelos ondulados, ou espaguete finos. Carbonara é um tipo de molho italiano para massa (pasta), feito basicamente com bacon, ovos, parmesão e alho.

Quando se fala sobre os “prazeres da carne”, duas são as possíveis leituras: tanto pode se referir à satisfação em se alimentar, quanto à excitação sexual. Ao colocar a pergunta ao espectador, *É pra ver ou pra comer?* quero provocar um estranhamento, ao mesmo tempo inserir um sarcasmo. O estranhamento dá-se pela obviedade de que peitos de cerâmica



Figura 172. Flavia Leme. *É pra ver ou pra comer? (biscoito de peito, peito queimado com sais, peito à carbonara), série P.F. (Peito Fake)*. 2016.  
Cerâmica e linha para rede de pesca. 90 x 30 x 10 cm. Foto: Flavia Leme



Figuras 173-175. Flavia Leme. *É pra ver ou pra comer? (biscoito de peito, peito queimado com sais, peito à carbonara), série P.F. (Peito Fake) - detalhe. 2016. Cerâmica e linha para rede de pesca. 90 x 30 x 10 cm. Foto: Flavia Leme*

não são pedaços de carne e, tampouco, brinquedos sexuais. A ironia fica por conta da possibilidade de corpo feminino, ou apenas “um corpo com seios”, ser encarado como um pedaço de carne, um mero objeto sexual.

Quantas são as pessoas que buscam um tipo ideal de corpo, atraente o bastante para ser desejado indiscriminadamente? Quantos são aqueles que almejam uma forma apetitosa o bastante para agradar variados tipos de paladares?

Para os gregos, o ideal de beleza consistia na junção da harmonia, simetria, ordem, equilíbrio e definição das partes. “As propriedades da beleza nessas teorias são, assim, as mesmas para uma mulher, uma paisagem, um quadro, uma flor ou um círculo. É a tentativa dos artistas em capturar as proporções geométricas da beleza projetando sistemas de medidas para o corpo humano. A beleza, para a maioria deles, residia na simetria.” (SOUZA, 2004, p. 34)



Figuras 176. Flavia Leme. *Peito resfriado corte bandeja*, série P.F. (*Peito Fake*). 2016. Cerâmica, bandeja de isopor, plástico filme de PVC.  
30 x 50 x 7 cm.

Como um pedaço de carne, um peito pode ser recortado, congelado, resfriado. No trabalho *Peito resfriado corte bandeja* (Figuras 176-177), trago embalado em plástico filme a questão da retalhação dos corpos femininos para se encaixarem em padrões de beleza socialmente impostos. Cirurgias estéticas de próteses mamárias estão tão presentes nos corpos, quanto frango congelado em refrigeradores de supermercados. A alienação entre a relação direta com o corpo e a representação dele, muito induzida pela mídia super invasiva e impiedosa, faz com que mulheres de todas as idades busquem atender as expectativas de um corpo maquiado, produzido e adulterado por programas de edição gráfica. Um corpo irreal.

Vendem-se peitos de silicone em formato de gota ou circular, com preços cada vez mais acessíveis para que todas possam adquirir no estabelecimento comercial mais próximo.

O peito de cerâmica perfeitamente redondo e firme, feito em um molde de gesso, embalado em um bandeja de isopor descartável, porém não reciclável, enrolado em plástico filme, figura como mais um objeto de desejo e fetiche.



Figuras 177. Flavia Leme. *Peito resfriado corte bandeja*, série P.F. (*Peito Fake*). 2016. Cerâmica, bandeja de isopor, plástico filme de PVC. 30 x 50 x 7 cm.

Seios e mamilos não são tão polêmicos na história da arte, aparecem em afrescos, pinturas, gravuras, esculturas desde muito antes da antiguidade clássica. Contexto e tema de uma obra são os fatores determinantes da sua maior ou menor aceitação no meio artístico.

Nicola Constantino (Argentina, 1964) apresenta uma coletânea de obras, entre esculturas, instalações, fotografias, performances, vídeos, que pode suscitar certos incômodos. Temas conflitantes ligados ao sexo, morte, envelhecimento, convenções relacionadas às mulheres, como maternidade, padrões de beleza, moda, etc., surgem constantemente em seus trabalhos. “Esse apelo ao abjeto é um dos lugares de crítica cultural e deslocamento de sentidos proposto pela artista.” (TVARDOVSKAS, 2015, p.403). Nicola cria peles humanas sintéticas, feitas em silicone, para revestir bolsas, sapatos e roupas, numa elementar crítica ao mercado da moda e à subordinação que muitas mulheres se colocam perante aos padrões de beleza, “vestindo a camisa” para tentarem se encaixar e estar “confortavelmente” dentro do estilo em voga.



Figuras 178. Nicola Constantino. *Corset de tetillas masculinas*. 1999. Silicone. Dimensões variadas. Argentina.



Figuras 179. Nicola Constantino. Carteras Hermès de tetillas masculinas, Birkin y Kellyito. 2006. Silicón e metal. Dimensões variadas. Argentina.



Figuras 180. Nicola Constantino. Zapatos de tacos altos de tetillas masculinas. 2000. Silicón e madeira. Dimensões variadas. Argentina.



Sabe-se que as mulheres são os únicos mamíferos que possuem seios com volume desde a adolescência. As fêmeas de outras espécies de mamíferos ficam com os seios volumosos somente quando estão amamentando. A ciência ainda não descobriu o motivo pelo qual isso ocorre com os seres humanos. Possivelmente seja por uma questão meramente sexual, já que estudos comprovaram que os seios são áreas erógenas de grande sensibilidade nas mulheres. (ETCOFF, 1999)

Mas, lamentavelmente, não é apenas pelo prazer que os seios são alvo de atenção: extirpá-los é um método antigo de violência e tortura utilizado contra as mulheres. Santa Ágata, também conhecida como Santa Águeda, sofreu este martírio e é considerada, por esta razão, a padroeira dos males nos seios, incluindo o câncer de mama. Sua história, repleta de acontecimentos penosos e de provações, apenas deixou-a ainda mais confiante em sua fé inabalável a Deus.

Durante a pesquisa iconográfica litúrgica sobre essa santa, percebi que havia muitas semelhanças nas suas representações, no decorrer da história da arte, com a produção de seios que desenvolvi dentro da *série P.F. (Peito Fake)*: simetricamente redondos, claros e intumescidos. Muitas vezes nas representações da Santa Ágata, a dupla de seios aparecia junta em um prato, outras vezes, presos às pinças e objetos de tortura em que ela foi submetida.

Influenciada pela pintura de *Santa Ágatha* (Figura 181) de Lorenzo Lippi (1638-1644), esta ação performática, intitulada *Reproduzindo Ágata* (Figura 185), é uma experimentação visual e fotográfica que faz referência direta ao trabalho da artista Cindy Sherman (EUA, 1954). Fotógrafa e cineasta, Sherman realiza desde os anos de 1970 diversas séries de autorretratos, onde ela se transverte em personagens variados, inspirados nos papéis sociais, de forma a criticar o padrão de beleza, assim como a imagem maternal ou de apelo sexual que as mulheres, ao longo da história, foram subjugadas. No final dos anos de 1980, Sherman desenvolveu uma série chamada *History Portraits* (Figuras 182-184), onde ela tomou como base retratos de pinturas clássicas e, de forma teatral e caricaturada, fez a série de reproduções.



Figura 181. Lorenzo Lippi. *Saint Agatha*. 1638-1644. Óleo sobre tela. 75,7 x 64,1 cm. Blanton Museum of Art, Texas.



Figura 182. Cindy Sherman. *Série History Portrait*. *Untitled # 216.1989*. Fotografia. MoMa, NY.



Figura 183. Cindy Sherman. *Série History Portrait. Untitled # 255*. 1990. Fotografia. MoMa, NY.



Figura 184. Cindy Sherman. *Série History Portrait. Untitled # 198*. 1989. Fotografia. MoMa, NY.



Figura 185. Flavia Leme. Reproduzindo Ágata, série P.F. (Peito Fake). 2018.  
Impressão fotográfica sobre tela. 70 x 46 cm.

Seios e ovos são arredondados. Estão intimamente ligados às simbologias da fertilidade, nutrição, vida.

Seio é fonte. É provisão. Transporta o potencial para a vida no seu interior. Está biológica, etimológica, psíquica e simbolicamente ligado à fonte que dá vida. A raiz indo-europeia *bhreus*, que significa aumentar ou germinar, leva-nos a este significado central. Simbolicamente mãe, seios e mar estão ligados. Também o mar é uma imagem arquetípica da fonte. Jung especula que as palavras mar (como o latino *mare*, o alemão *Meer* e o francês *mer*) poderão apontar a ‘grande imagem primordial de mãe’ [...] Desde o nível básico da anatomia até às complexas imagens cristãs e alquímicas, o seio expressa opostos, contendo ao mesmo tempo o criativo e o destrutivo. Ele representa o centro ardente, a chama divina, de onde vem o elixir - o leite ou o veneno.[...] Associado ao erótico e ao sexual, o seio conota desejo, beleza de forma, abundância e artifício. Trata-se de revelar e ocultar, de seduzir e abrir-se à consumação. Trata-se de estimular, excitar e potencialmente transcender o tempo e o espaço, ainda que muito brevemente. Está assim simbolicamente ligado à condição mágico-religiosa do divino. O seio contém poder na sua função e na sua forma.[...] Eles foram achatados, apontados, levantados, aumentados, segundo a ordem do dia para estarem conformes aos nossos gostos e desejos eróticos. (MARTIN, 2012, p.388, 390)

Como seios mágicos, divinais, que tiveram suas formas alteradas no decorrer dos tempos para satisfazerem os desejos eróticos impostos pelos padrões sociais; como “entidades” detentoras de poder criativo e destruidor, evoco alguns dos mitos de criação, que dizem respeito ao Ovo Cósmico capaz de conter dentro de si, a vida e origem de todas as coisas. Em muitos aspectos se assemelha com a Teoria da Grande Explosão Cósmica, popularmente conhecida como Big Bang, que deu origem ao Cosmos. “O ovo evoca o início, o simples, a origem. O ovo é o ‘centro’ misterioso à volta do qual as energias inconscientes se movem em desenvolvimentos com a forma de espiral, trazendo à luz, gradualmente, a substância vital.” Para os alquimistas, o embrião do ovo contido na gema representava “o ‘ponto solar’, a ‘partícula’ invisível e infinitamente pequena a partir do qual todo o ser se origina.” (MARTIN, 2012, p. 14).



Dessa força criativa cíclica surgiu a necessidade elaborar objetos híbridos, que mesclassem em um só elemento ambas as energias de criação e destruição, de contínua transformação. A simplicidade de um ovo e, ao mesmo tempo, sua capacidade concentrada de conter vida em potencial, foi a motivação maior para a elaboração do objeto *30 ovos 10 reais* (Figuras 186-187).

Muitas mulheres artistas desenvolveram, no decorrer de suas trajetórias, evidentes relações dos ovos com a ideia de fertilidade e abundância, vide, por exemplo, a série *Ninhos e Ovos* de Celeida Tostes (Figuras 188-190), em que a artista moldou dezenas de ovos e caixas de ovos de cerâmica, associando o útero e o ninho como lugar de primeira morada.

E, apesar disso, o título do trabalho advém do meu antigo e constante incômodo com relação à objetificação do corpo feminino. Assim, enfileirados, encaixados no suporte especialmente feito para armazená-los, eles perdem sua identidade, tornam-se anônimos. Comparo sua existência com os populares ovos da granja: produzidos em série, como se fossem industrializados.



Figuras 186-187. Flavia Leme. *30 ovos 10 reais*, série P.F. (*Peito Fake*). 2017. Cerâmica. 30 x 50 x 7 cm.



Figura 188. Celeida Tostes. *Série Ovos*. s/d. Barro. Instalação com dimensões variadas. Coleção MAM RJ.

Padronizados nos tamanhos e formas, apesar de manterem suas particularidades, os ovos de peitos, ou os peitos de ovos, são praticamente idênticos, podem ser substituídos a qualquer momento, sem prejuízo para o restante dos seus pares.

Guardam dentro de si, como pequenas entidades, o potencial latente de criação e destruição - afinal, um ovo pode se transformar em ave, omelete ou simplesmente se esparramar pelo chão.

Invito o espectador a exercitar o desvio do olhar do corpo feminino como objeto de desejo, para um corpo híbrido e múltiplo que permanece desejoso do desvio.





Figura 189. Celeida Tostes. *Série Ninhos*. s/d. Cerâmica e graminha seca. 10 x 15 cm (ninho). Coleção MAM RJ.



Figura 190. Celeida Tostes. *Sem título, série Ninhos*. s/d. Cerâmica, palha e cartão. 8,3 x 18,3 cm. Coleção MAM RJ.





Capítulo 4

## AMULETOS

Rituais em processos  
e performances

*Você pode começar com qualquer objeto e criar um campo de energia à sua volta uma e outra vez por meio do ritual... porque a repetição insistente da mesma coisa gera uma energia enorme. Velhas culturas sabem disso, é por isso que baseiam a estrutura de todos os seus rituais na repetição.*  
Marina Abramovic (2015)

Os rituais se fazem presente no cotidiano da humanidade desde tempos imemoriais. Encontram-se não apenas nas ações religiosas, mas camuflam-se nas atividades rotineiras de um ambiente doméstico ou no modo como as pessoas se relacionam e interagem entre si socialmente. Não importa a cultura, as pessoas perpetuam ou criam seus próprios rituais.

É sabido que muitos dos objetos que hoje são considerados obras de arte de relevância histórica e arqueológica, foram originalmente feitos para serem utilizados de forma ritualística, com cunho religioso e sacro. O contexto e o deslocamento histórico fazem com que certos objetos ou ações tenham determinada função ou importância. Há uma miríade de exemplos na história da arte que validam essa colocação, não sendo de interesse desta pesquisa desenvolver tal aprofundamento, já que o foco aqui é tratar de rituais sob a ótica da arte contemporânea.

A versatilidade das manifestações artísticas na atualidade, que transitam entre uma gama heterogênea de conceitos e suportes, faz com que artistas possam sacralizar ou desmitificar ações e objetos cotidianos, traduzindo-os em obras de arte. Basta observar os diferentes modos que as mulheres artistas apresentadas até então na pesquisa, escolheram para interagirem com o barro: seja na forma líquida (barbotina), seja na forma crua (sem queimar), no uso da cerâmica industrial (tijolos, utilitários, decorativos e afins) ou mesmo como um meio para se chegar a outro fim (um modelo ou molde). Mesmo com tantas variantes, é possível identificar certas similaridades entre os procedimentos adotados por elas. Há, para aqueles que os que se utilizam do barro como suporte artístico, alguns

gestos, movimentos corporais, práticas que são repetitivos - como sovar a argila, por exemplo, que pode ser encarado como ato meditativo, na medida que consiste em uma ação reincidente e circular: os braços e mãos, tornam-se unos com a massa plástica e terrosa durante o processo de amassamento.

Acredita-se, por meio de estudos antropológicos, que uma das características mais marcantes do rito é o fato de ele justamente se perpetuar por meio da repetição, já que essa conduta, confere ao ato a sensação de controle, segurança e familiaridade. Neste ponto é preciso destacar que os rituais podem ter um caráter tanto religioso, quanto profano; sendo festivos, formais, informais, simples, sofisticados e a acontecer tanto na esfera pública, quanto na privada. A antropóloga Mariza Peirano, no livro *Rituais ontem e hoje* (2002), afirma que a definição de ritual não deve ser rígida, nem absoluta, mas sim etnográfica na maneira como é apreendida pelo observador, o pesquisador em campo, junto ao grupo que ele observa, ou seja, o foco de sua pesquisa.

Já o antropólogo Victor W. Turner, em *O processo ritual: estrutura e antiestrutura* (2013), compreende o ritual como uma sequência de gestos realizados em determinado local, com o intuito de canalizar energias dos que conduzem a ação, de acordo com determinados interesses morais. Para ele, o ritual é o resultado de forças extrapessoais, ou dito de outro modo, uma “ação dos deuses”. Seus vastos estudos sobre rituais, realizados mormente nas pesquisas de campo em culturas diametralmente opostas às ocidentais, eram fundamentados nas áreas da semiótica e estruturalismo - a chamada antropologia simbólica. “As pessoas da floresta, do deserto e da tundra reagem aos mesmos processos como as pessoas das cidades, das cortes e dos mercados[...] O processo ritual é uma tentativa de compreender algo desse processo social total de interação e interdependência [...]” (TURNER, 1974/2013, p. 14).

Ainda que haja diferenças culturais discrepantes entre as pessoas do mundo todo, ainda que os pontos de vista

sejam relativizados, as camadas mais profundas da mente humana matêm-se de modo muito similar e conectado. Haja vista que as ações mais primitivas - entende-se, neste caso, como primordiais e ancestrais - se perpetuam, surgindo de modo inesperado, as chamadas reações instintivas, ou mesmo se manifestando em sonhos - meio pelo qual, o inconsciente se comunica com a consciência.

Foi pelo intermédio das imagens, objetos ou gestos simbólicos, que os seres humanos criaram rituais reafirmando suas crenças, ato que ainda vigora nos dias atuais. A mente humana conservou a faculdade de criar símbolos, da mesma forma que os antepassados faziam. Capacidade esta, de vital importância para a manutenção psíquica das pessoas, que dependem sobremaneira das mensagens que estes símbolos trazem - mesmo que não se saiba, a influência de seus significados reverbera nas atitudes e comportamentos sociais. O elo entre mitos arcaicos e os símbolos que o inconsciente produz, podem ser identificados e interpretados dentro de uma perspectiva histórica e psicológica. (JUNG, 1964/2002)

Com sua propensão para criar símbolos, o homem transforma inconscientemente objetos ou formas em símbolos (conferindo-lhes assim enorme importância psicológica) e lhes dá expressão, tanto na religião quanto nas artes visuais. A interligada história da religião e da arte, que remonta aos tempos pré-históricos, é o registro deixado por nossos antepassados dos símbolos que tiveram especial significação para eles e que, de alguma forma, os emocionaram. Mesmo hoje em dia, como mostram a pintura e a escultura modernas, continua a existir viva interpretação entre religião e arte. (JUNG, 1964/2002, p. 232)

Arte e religião caminharam juntas por milhares de anos. Somente com a Reforma Anglicana no século XVI, que o início de uma separação litiginosa começou a delinear, obrigando os artistas a procurarem novos nichos. Contudo, a quebra só aconteceu no século XVIII, quando a arte deixou de ser uma atividade passada de mestre para aprendiz e se

tornou uma disciplina ensinada em universidades. No século seguinte, outras duas importantes revoluções, a Francesa e a Industrial, culminaram em reais mudanças nas perspectivas das artes e do mundo em geral: a primeira, com ideias neoclássicas e, a segunda, com o declínio dos trabalhos manuais, produção de artigos baratos e ascensão da classe média. (GOMBRICH, 2013)

Muitos caminhos foram trilhados no decorrer da história até que as profundas e significativas rupturas ocorridas a partir do século XX, liberassem a arte de carregar o pesado fardo dos cânones e tradições. Os movimentos artísticos do modernismo, alguns deles já mencionados no primeiro capítulo, desviaram a arte para fronteiras até então inimagináveis, tornando-a híbrida e completamente expandida.

Segundo a escritora RoseLee Goldberg, no livro *A arte da performance: do futurismo ao presente* (2006), foi apenas nos anos de 1970, período em que os limiares entre arte e vida tornaram-se cada vez mais embaçados, é que a performance começou a ser aceita como tipo de expressão artística coisa que, até então, não havia sido feita. Apesar dos primórdios da performance datarem de 1909, concomitantemente com o manifesto futurista em Paris, não havia até 1979, nenhuma publicação sobre este decurso. Na segunda metade do século XX, onde grandes transformações sociais ocorreram, sobretudo, o surgimento da terceira onda do feminismo, os artistas encontraram na performance o meio mais palpável e acessível, capaz de traduzir essas mudanças. A performance ou *performance art*, *live art*, *actions*, é um segmento da arte conceitual e caracteriza-se notadamente por suas peculiaridades interdisciplinares e transcendentais. A etimologia da palavra, de acordo com Turner (1982) vem do francês *parfounir* que quer dizer “fornecer”, ou seja, ela carrega em si mesma, o propósito de oferecer uma experiência. Ainda segundo o autor, “todo tipo de performance cultural, incluindo ritual, cerimônia, carnaval, teatro, é explanação e explicação da vida em si [...]” (idem, p.13). Como uma linguagem que amálgama outras tantas das

artes visuais, cênicas e musicais, ela é capaz de deslocar os conceitos tradicionais e estanques vinculados às artes. Também desestabiliza tabus sociais ligados ao corpo, o meio pelo qual ela se manifesta, desfetichizando-o.

Jorge Glusberg, em *A Arte da Performance* (1987), afirma que o uso do corpo como suporte, ou seja, objeto de arte, propõe uma ação ritualística, um retorno aos atos cerimoniais, em que há um reencontro entre o corpo e o seu possuidor. Este sistema ritualístico, em que a performance gera signos cujos quais operam significantes, faz com que o fluxo torne-se discurso da ação. Sob a perspectiva da semiótica, então, ela abarca uma série de simbologias e códigos completamente amplos de significados, já que as leituras dependem dos repertórios artísticos e culturais de quem a experimenta - seja como performer ou como espectador. A arte da performance possui signos que devem ser decodificados por meio dos sentidos e não pela racionalidade.

Renato Cohen salienta em seu livro *Performance como linguagem* (2004), que a performance carrega em seu âmago a fala da resistência, do combate, da militância e que desde 1990 tem se desviado para questões ligadas à antropologia e investigação do corpo no âmbito da sua consciência.

Não surpreende a dificuldade em definir a arte da performance em um único termo, já que sua trajetória está plena de variantes experimentos. Nenhuma outra manifestação artística teve um roteiro tão ilimitado de significados e *modus operandi*, já que o artista performer tem autonomia plena para definir todas as suas regras. E isso inclui ter a liberdade em apresentar suas performances em espaços alternativos, que estejam completamente fora do circuito, ou inserido de maneira camuflada. Podem contar ou não com a presença de um público, atuar ao vivo ou por gravação e, algumas vezes, utilizar os dois recursos simultaneamente. Há os que preferem performar solitariamente e os que contam com a colaboração de outros profissionais de diferentes áreas artísticas. A performance pode ser apresentada uma única vez,



ou repetidas vezes, pode durar alguns minutos, horas ou, até mesmo dias, semanas, meses. Marina Abramović é o exemplo mais proeminente das chamadas performances de longa duração. Em *Balkan Baroque* (1997), obra apresentada na Bienal de Veneza e que lhe valeu o prêmio Leão de Ouro, onde a artista, vestida de túnica branca, esfregava com uma escova e balde, de modo compulsivo e repetitivo, uma pilha de mil ossos de vaca, durante quatro dias consecutivos, setes horas por dia. Enquanto executava o ato de limpeza, chorava, às vezes de modo histérico e entoava canções folclóricas das antigas repúblicas iugoslavas, entre ela havia duas grandes projeções estáticas de seu pai e sua mãe e vídeo com a artista descrevendo uma técnica sérvia de matar ratos. Todos os elementos reunidos, a artista e as três projeções “formavam uma poderosa sinfonia punitiva: as genealogias ortodoxa e comunista de Abramović enredadas da devassidão e da brutalidade de sua terra natal [...] sua tentativa simbólica, ao limpar ossos, de uma espécie de penitência pelos pecados das guerras recentes.” (WESTCOTT, 2015, p.269) Inúmeras foram as ações em que a artista colocou seu corpo à prova de resitência física e mental. Recentemente, em 2015, o Sesc Pompeia<sup>36</sup> organizou uma grande retrospectiva chamada *Terra Comunal – Marina Abramović + MAI*. Uma das,



Figura 191. Marina Abramović. *Método Abramović*. 2015. Registro de parte da experiência. Sesc Pompeia, São Paulo.

---

36. Nesse mesmo período, eu integrava a equipe do núcleo de Artes Visuais da unidade Pompeia e acompanhei de perto todo o processo que envolveu a exposição, incluindo, participar do método - na Figura 191, apareço em pé do lado direito.

obras da exposição, o *Método Abramović*, consistia na participação ativa do público para vivenciar por duas horas experiências sensoriais, por meio de quatro simples séries de 30 minutos cada: em pé, sentado, deitado e andando em câmera lenta, todas em total silêncio, concentrando-se apenas na respiração. Sem dúvida, um convite para uma espécie de ritual coletivo. (Figura 191)

Mas retornando aos anos de 1970, dentro da realidade norte americana, muitas das ações performáticas tinham um teor explícito, às vezes até violento, pois carregavam em seu âmago a necessidade igualmente brutal por expressar o despertar de consciência política que algumas feministas havia alcançado. De acordo com a escritora e pesquisadora Jane Wark (2006), esse foi um jeito catártico encontrado por muitas mulheres artistas para superar suas experiências traumáticas e desafiar as convenções socialmente determinadas.

Como uma arte plural e completamente versátil, foi também amplamente utilizada pelos artistas fora do nexo europeu e norte-americano. Ainda que o termo “multiculturalismo” possa aparentar um tanto desconfortável para alguns artistas, a partir da década de 1980 houve uma considerável dimensão de utilização “entre acadêmicos renomados, como, por exemplo, Cornel West ou Henry Gates Jr<sup>37</sup>. Os artistas estavam usando a performance cada vez mais para perscrutar suas raízes culturais.” (GOLDBERG, 2009, p.200) Ocorre que, por meio da performance, era possível se falar em primeira pessoa literalmente. Artistas não apenas colocaram suas vozes com seus respectivos sotaques, mas foram além, buscando

---

37. Cornel West (1953) é um filósofo, autor, ator, crítico, ativista dos direitos humanos e membro dos Socialistas Democráticos de América. É professor em Princeton. Sua obra caracteriza-se pelo estudo da raça, gênero e classe na sociedade dos Estados Unidos. Henry Louis Gates, Jr. (1950) é um crítico literário, educador, acadêmico, escritor e editor norte-americano, sendo o primeiro afro-americano a receber o *Andrew W. Mellon Foundation Fellowship*.

metaforicamente as línguas nativas de sua ancestralidade. Foi o caso da artista Ana Mendieta (Cuba, 1949-1985). Suas obras abrangiam performances, esculturas, desenhos, vídeos e fotografia, e sua poética girava em torno de uma conexão quase que espiritual entre natureza, elementos e paisagens, e o corpo, fosse por meio das silhuetas, fosse pelo seu próprio corpo.

No início da década de 1970, quando ainda estava estudando artes na Universidade de Iowa, nos Estados Unidos, Mendieta fez uma série de performances ritualísticas (Figura 192), inspiradas no espiritualismo afro-cubano da Santería, yoruba. Esse foi um meio que a artista encontrou para resgatar os laços com sua origem cubana (GOLDBERG, 2006).

Muitas de suas performances, geralmente realizadas sem a presença de público e registradas diretamente na natureza, podem ser interpretadas como espécies de rituais de purificação. E, quase sempre, estavam acompanhadas de suas sensações de fragilidade e desesperança, resquícios da infância, época em que foi apartada da família em Cuba e encaminhada junto com a irmã mais velha para os EUA, dentro de um programa católico - sua família era politicamente poderosa e contra Revolução Comunista. A este respeito, Mendieta certa vez declarou:

Todo desprendimento ou separação provoca uma ferida. Uma ruptura, seja com nós mesmos ou com os que nos cercam ou com o passado ou o presente, produz um sentimento de solidão. Em meu caso, em que fui separada de meus pais e de meu país com a idade de doze anos e meio, esta sensação de solidão se identificou como uma forma de orfandade. E se manifestou como consciência de pecado. Os castigos e a vergonha da separação me impuseram sacrifícios necessários e solidão como um modo de me purificar. Você os vive, como um teste e uma promessa de comunhão (MOURE, 1996, p. 98).

No livro antológico *Ana Mendieta* (1996), organizado e escrito por Gloria Moure, entre outros críticos, Gloria afirma

que o discurso da artista tratava de apreender uma comunicação de ordem anímica e espiritual, sempre concetada com suas origens culturais. Para Mendieta, as culturas ancestrais e sua arte, estavam mais próximas da natureza - as pessoas eram capazes de unir suas emoções a um conhecimento interior, essencial e em paz com o entorno, transmitido por meio das imagens dos objetos que criavam.

Donald Kuspit comenta que a artista empreendia tamanha concentração, autocontrole e determinação, com intuito de alcançar autonomia psicológica, que suas performances se tornavam um desafio de resistência corpórea (MOURE, 1996). Na opinião do crítico, a obra de Mendieta, era profundamente religiosa e escatológica, não apenas por conta dos sacrifícios de animais, recorrentes nas religiões de origem africana, mas também pelo fato da artista experimentar o corpo como um espaço sagrado e profano, ao mesmo tempo. O ciclo natural da vida-morte-vida, ou mesmo a vida-na-morte ou a morte-em-vida, o eterno retorno, a renovação, eram manifestados como uma oportunidade de ressurreição psíquica.



Figura 192. Ana Mendieta. *Death of a Chicken*. 1972. Registro da performance. Universidade de Iowa, EUA.

Materiais encontrados na natureza, como a terra batida, lama, areia, grama, folhas, flores, galhos, musgo, vegetação rasteira, pedras, seixos, líquidos, eram utilizados para realizar a série. As figuras esculpidas, moldadas, marcadas no solo, eram também forte referência às suas raízes culturais, na medida em que remetiam aos registros



Figura 193. Ana Mendieta. *Sem título, série Siluetas*. 1980. Fotografia. Montaña de San Felipe, La Ventosa, Oaxaca, México.

dos povos ancestrais latino-americanos. Esses trabalhos representavam, portanto, um retorno ao útero (terra madre), local de relação entre vida e morte, dicotomias constantes na obra da artista. Simbolicamente representavam uma renovação, uma forma de substituir ou transplantar a memória de algo que nunca aconteceu, uma falta de si mesma, uma espécie de banzo. (Figuras 193-194)

A série *Siluetas*, realizada entre 1973 e 1980 (Figuras 195-200), foi marcada pela inscrição na terra da tipologia de formas elementares femininas - contornos que sugerem o corpo de uma mulher de maneira sintetizada. Tendo como primeiro referencial seu próprio corpo, Mendieta fazia brotar do solo rastros efêmeros



Figura 194. Ana Mendieta. *Sem título, série Siluetas*. 1980. Leito escavado em argila com coração de pedra. Oaxaca, México.



Figura 195. Ana Mendieta. *Sem título, série Siluetas*. 1980. Leito escavado em argila com raízes. Montaña de San Felipe, Oaxaca, México.



Figura 196. Ana Mendieta. *Sem título, série La Jungla*. 1982. Figura esculpida com barro. México.



Figura 197. Ana Mendieta. *Sem título, série La Jungla*. 1982. Figura esculpida com barro. México.



Figuras 198-200. Ana Mendieta. *Sem título (vulcão)*, série *Siluetas*. 1979. Silhueta de terra e pólvora. Sharon Center, Iowa

de um corpo genérico feminino na paisagem. Um corpo que se dissolvia na terra, transformando-se parte dela. Desta forma, ela se convertia simbolicamente em uma virgem sagrada. Como uma fênix ressurgida das cinzas, algumas de suas *Siluetas* (silhuetas) eram delimitadas por pólvora e, posteriormente, incendiadas para reforçar a transitoriedade e transformação dos elementos da natureza - elementos estes, dos quais fazem também parte da natureza humana: de onde se veio e para onde se seguirá.

Nos verões do final da década de 1970, Mendieta foi até um povoado em Oaxaca, Montaña de San Felipe, para terminar o ciclo de obras esculpidas em um terreno argiloso. Influenciada pelos estudos em arqueologia a artista esculpiu uma série de Deusas monumentais. Posteriormente, a artista “desenvolveu obras isoladas, em que sua individualidade se inscreve dentro de uma forma feminina arquetípica, e o aspecto performativo e ritual retrocede em favor de um objeto tridimensional.” (MOURE, 1996, p. 136).

Entre 1981 até 1985, ano de sua morte, Mendieta mudou o enfoque de seu trabalho, transpondo as performances para trabalhos mais escultóricos, apresentados como objetos em si mesmo. São esculturas feitas de barro e areia, com formas inspiradas em sua série *Siluetas* e nas das deusas ancestrais. A artista estava terminando uma proposta de exposição com estes trabalhos e outros desenhos para o *MacArthur Park* em Los Angeles, quando morreu de modo abrupto - em uma grave discussão com o marido, o artista Carl Andre, ela foi jogada do 34º andar do edifício em que moravam nos EUA. Apesar das evidências, Andre foi inocentado deste ato. A obra de Mendieta ficou, desta forma inacabada e incompleta. O legado deixado por ela vai além dos registros fotográficos e de vídeos dos seus *earth and body works*, encontra-se no seu próprio valor, como uma inspiração, na busca daquilo que faz sentido e encoraja dentro do universo das arte. (MOURE, 1996).



Figura- 201. Ana Mendieta. *Sem título, série Mulher de Areia.* 1983. Areia e cola sobre madeira. 139,7 x 66 x 7,62 cm. Miami



Figura 202. Ana Mendieta. *Sem título.* 1984. Terra e cola sobre madeira. 4,8 x 156,7 x 51,7 cm. Museu Hirshhorn, Washington.





Figura 203. Ana Mendieta. *Figura com Gnanga*. 1984. Terra e cola sobre madeira. 88,9 x 78,7 x 6,35 / 94 x 5 x 6,35 cm. Galeria Lelong, NY.



Figura 204. Ana Mendieta. *Sem título*. 1984. Terra e cola sobre madeira. 99,1 x 86,4 x 3,8 cm / 91,4 x 86,3 x 3,81 cm. Dallas.



Figura 205. Ana Mendieta. *Sem título*.  
1981. Tinta sobre papel.  
Galeria Lelong, NY.



Figura 206. Ana Mendieta. *Sem título*. 1984.  
Terra e cola sobre madeira. 99,1 x 86,4 x 3,8 cm /  
91,4 x 86,3 x 3,81 cm. Dallas.

Anna Maria Maiolino (Ítalo-Brasileira, 1942), apesar de ter nascido na Itália, teve sua formação artística na América Latina: Maiolino se autodeclara uma “mulher artista latino-americana”. Com 12 anos (a mesma idade que Ana Mendieta) migrou com sua família para Venezuela e, quando tinha apenas dezesseis anos, ingressou na *Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas*, em Caracas, Venezuela. Com 18 anos, em 1960, Maiolino veio para o Brasil e, no Rio de Janeiro, iniciou sua formação artística em diversos ateliers e escolas. A partir de então, sua trajetória artística perpassou a experimentação com diferentes suportes e mídias, desenho, pintura, gravura, escultura, instalação, fotografia e performances. A artista foi uma das figuras-chave na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, ocorrida no MAM/RJ em 1967. Na década de 1980, a argila entrou em seu processo de criação, e essa matéria plástica não mais se desprende de suas produções artísticas. O contato com a cerâmica veio por influência do artista argentino Víctor Grippo (1936-2002).

No livro igualmente antológico organizado por Helena Tatay sobre a artista, *Anna Maria Maiolino* (2012), Maiolino revela em entrevista com a autora que as obras realizadas nos anos de 1960 tinham como motivação



Figura 207. Anna Maria Maiolino. *Glu Glu Glu*. 1967. Tinta acrílica e tecido sobre madeira. 110 x 59 x 12,5 cm. MAM, RJ.

situações “próximas, como o cotidiando da mulher. Embora para alguns críticos daquele momento o tema fosse prosaico, banal e óbvio. Era um tema socialmente desqualificado, e continua sendo [...] Por outro lado, a repressão militar também fazia parte do nosso cotidiano, e há obras com preocupações políticas e sociais, como *O herói* e *Glu Glu Glu*, ambas de 1966.” (MAIOLINO *apud* TATAY, 2012, p. 37) (Figura 207). O engajamento da artista surge também em outros trabalhos nesse mesmo período de ditadura, obras como *In-Out (Antropofagia)*, feita entre 1973-74 (Figuras 208-213); primeiro trabalho em que utilizou a tecnologia de vídeo, vê-se claramente os incômodos com relação às questões da censura, liberdade, raízes culturais aflorarem na superfície das obras. Boca transforma-se na protagonista da cena: dela projeta-se um ovo, elemento simbólico de criação primordial; fios, tal qual os carretéis de linhas que saem das bocas dos participantes até o corpo de outro participante deitado, da obra de Lygia Clark *Baba Antropofágica* (Figura 214). “As projeções gestuais materiais de Clark constituem rituais que reconectam espaços individuais e coletivos à consciência.” (TATAY, 2012, p. 114). Ambas as obras foram feitas no mesmo ano e fazem referência ao Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, movimento mencionado no primeiro capítulo dessa Tese. Estas duas obras, juntamente com *Glu Glu Glu*, são a versão



Figuras 208-213. Anna Maria Maiolino. *In-Out (Antropofagia)*. 1973-74. Frames do vídeo fotografia PB. 125 × 38 cm. Galeria Luisa Strina, SP.

silenciosa de muitos gritos sobre o indigesto momento vivenciado, refletidas nas bocas sedentas de arte e amarguradas pela ácida realidade.

Na fotografia da *Baba Antropofágica*, (Figura 214), percebe-se o semblante sereno da pessoa que recebe as linhas cheias de fluídos dos outros participantes. A baba de fios é delicadamente colocada sobre o homem que se encontra inerte, em repouso, não se vê reação contrária ou resistência. “O microcosmo-ritual da ação fotografada assemelha-se a um funeral em que a terra é jogada sobre o corpo.” (STRATICO, 2013, p. 92) Há solenidade e distinção nos gestos. A conexão entre os participantes vai além dos emaranhados fios: ela é a consciência do movimento cíclico da natureza - vida-morte-vida. “A imagem fotográfica, ao contrário da ação que é efêmera, torna perene o rito (que é antigo) ligado à morte” (idem, p. 93).

Ações ritualísticas com a participação do público eram recorrentes na obra de Lygia, que enxergava



Figura 214. Lygia Clark. *Baba antropofágica*. 1973. Fotografia da ação performática. MAM, RJ.

o ser humano como forma e vazio. Maiolino segue também por este viés: “que a passagem do vazio para a forma se dá em processo como explicitação da potência da arte” (TATAY, 2012, p. 168). Por esta razão, o processo é de fundamental importância na obra de Anna: “É nesse processo que ela se reconhece como artista e como mulher. Há embutida nessa ideia a percepção do corpo da mulher como abrigo da vida. O processo de geração da vida é dar forma ao vazio. Clark e Maiolino transformaram essa experiência do corpo feminino no processo de suas manifestações artísticas.” (idem. ibidem.)

Metáforas contraditórias, do vazio e cheio, dentro e fora, vida e morte, retas e curvas, positivo e negativo, molde e forma, etc. presentificam-se na poética da artista que adotou o Brasil como pátria. Quando questionada por Helena Tatay (2012, p. 54) se seus trabalhos escritos e plásticos refletem “uma subjetividade relacional que se abre para o encontro do outro” e que esta subjetividade costuma ser mais frequente em obras de mulheres artistas, a artista respondeu:

[...] a diferença entre uma arte masculina e uma arte feminina poderia ser ilustrada comparando-se os orgasmos. [...] O masculino vai em linha reta até se esgotar, diversamente do feminino, que tem a felicidade de ir em espiral, com a possibilidade de múltiplos recomeços. Esse movimento circular, centrífugo, seria análogo à facilidade que o mundo feminino tem de expressar as afeições do que habita “entre” as coisas. E, como para o feminino o pequeno pode ser grande, não hierarquiza a escolha, simplesmente se relaciona. Além disso, temos a disposição para o sacrifício, que foi imposto socialmente às mulheres, que por tradição se ocupam do cuidado com os outros. Não acho que seja preciso sacrificar-se pelo outro, mas sim estar com o outro com afeto, como diz Tarkovsky em *Esculpir o tempo*, um livro que me influenciou muito. (MAIOLINO, A. M., *apud* TATAY, H., 2012, p. 54 e 55).

Seja esculpindo o tempo, seja repetindo gestos primordiais de amassar o barro, a artista tem total consciência da energia ancestral que esta matéria orgânica carrega dentro de si. Sabe também que o acaso pode ser incorporado de modo

harmônico em seu trabalho - apesar de existir, o controle é moderado. É o caso das montagens da série *Terra Modelada*: é o tempo e espaço que definem a quantidade de argila da instalação.

*Here & There* (Figuras 215- 220) consistiu em uma das muitas montagens de *Terra Modelada*, série que teve início no final da década de 1980. Esta instalação, apresentada na *Documenta 13 de Kassel* em 2012, utilizou mais de duas toneladas de argila de cinco cores diferentes no andar térreo da casa; no andar de cima, a vegetação ocupava as portas dos quartos e exalava um cheiro de jardim dos galhos de pinheiros; ali também havia sons de pássaros brasileiros, gravado por meio de instrumentos artesanais, o que atraiu a atenção dos pássaros locais - quem quisesse encontrar com facilidade a casinha do jardineiro, local onde *Here & There* havia sido montado, era só seguir o canto dos pássaros. O jardim, o exterior, agora habitava a casa, o interior. No porão da casa, havia um áudio da artista recitando o poema *Eu sou Eu*, de sua autoria. A argila posta sobre as mesas, cadeiras, poltronas, estantes, camas, armários e tantos outros móveis da casa, deflagrava quanto o ambiente doméstico pode ser absorvido devagar pelos afazeres diários de uma rotina do lar. Apontava o quão repetitivos podem ser os gestos, pensamentos, relações capazes de se comportarem tal qual uma erva daninha ou mato, se espalhando paulatinamente por entre as frestas, cantos e rachaduras de um quintal. É a constância e a repetição das ações que demonstram o quão ritualística é sua criação – o ritual no processo de feitura, realizado coletivamente, encontra-se desvelado e explicitado no modo como a instalação é apresentada ao público: justapostos, enfileirados, seriados, sem disfarces ou mistérios, apenas são o que são do modo como estão. Como um ente que opera diariamente na casa, a argila contagiou-se pelos cômodos e cantinhos da casa. Ao ocupar todos os espaços, Maiolino transitou entre as metáforas advindas das experiências do viver, locais onde o corpo opera, onde se ausenta, locais de escuta e silêncio, espaços físicos que podem ser comparados com partes do corpo.



Figura 215-218. Anna Maria Maiolino. *Aqui & lá (Here & There)*, série *Terra Modelada*. 2012. Instalação. Dimensões variadas. Documenta (13) de Kassel, Alemanha



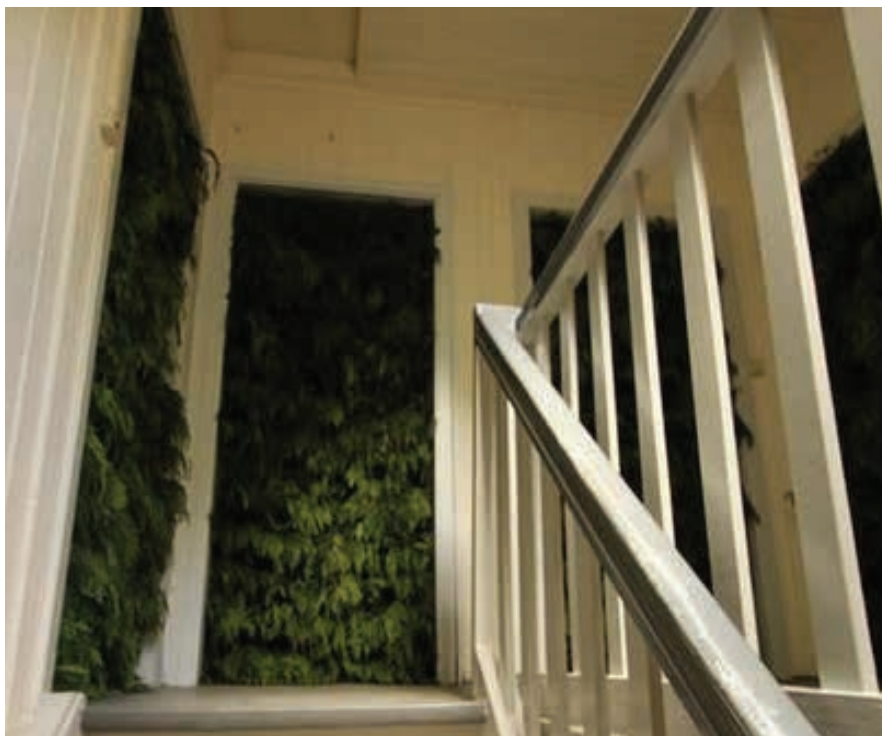


Figura 219-220. Anna Maria Maiolino. *Aqui & lá (Here & There)*, série *Terra Modelada*. 2012.  
Instalação. Dimensões variadas. Documenta (13) de Kassel, Alemanha

Todas as massas úmidas como a massa de pão, a dos dejetos [...] têm a mesma substância, tudo é muito parecido. Se você zerou o trabalho a um rolinho, a uma bolinha, realizados pelo primeiro gesto, pelas primeiras ações da mão, você está no início ancestral, o de antes da nossa cultura. Portanto, é como começar de novo, tentando criar uma linguagem. Tenho essa coisa de voltar ao princípio porque é ali que me alimento. Me alimento, ganho força e posso continuar. Na instalação havia um anseio de buscar a totalidade. Contudo, com a rapidez desenfreada da vida contemporânea e da tecnologia, a totalidade é inalcançável, e vivemos em fragmentos. Só a ação do trabalho em si mesma não é fragmentada. Você está inteira quando trabalha. Vejo a ação do trabalho como uma situação plena e prazerosa. A primeira instalação foi na *Kanaal Art Foundation*, em 1994. As outras instalações de argila que realizei depois são sempre a mesma, a primeira. Muda só o espaço; o princípio e o método do trabalho são sempre os mesmos. A instalação é uma obra em aberto, sem terminar. Então, ela se mantém e pode ser mantida por outros. Com as instalações de *Terra Modelada*, eu estava buscando o cansaço da matéria; nesse cansaço da matéria, se cansou o meu corpo, a minha matéria. Forçosamente, me vi obrigada a utilizar mais pessoas que me ajudassem. É como você perguntar ao padeiro se o pão é fresco, quando ele é igual ao pão de ontem. Na verdade, o mais importante é relevar o processo do trabalho. O desejo de permanência com o processo do trabalho também acontece com o desenho. O encontro sensorial com a argila modificou meu desenho. (MAIOLINO, 2015, p. 17 e 18).

Por sua cor e textura, a argila pode trazer à tona muitas relações com ingestão e excreção - parece, muitas vezes, escatológico para alguns, inclusive causando certo asco. As mãos, assim como o ânus, são os moldes primordiais humanos, pois com movimentos semelhantes, modelam, delimitam, eliminam. Os rolinhos, retorcidos, virados, amontoados, são como o aparelho digestivo. Se conectam por aquilo que entra e sai. Os mesmos rolinhos que, quando estão na mesa, remetem à comida - pasta de macarrão, massa de pão - e, estando no chão, os mesmo objetos, remetem à defecação. Os trabalhos de Maiolino trazem formas e modos de fazer ancestrais, modulares e cambiantes. Estão em processo.

Maiolino é uma trabalhadora da arte, modela recortes e desenhos e se arrisca muito no barro, sem pudores.

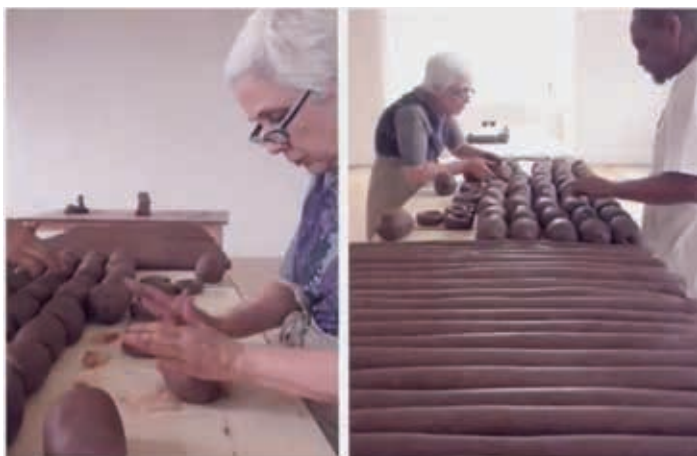


Figura 221-226. Anna Maria Maiolino. *Anna Maria Maiolino. Processo de criação – rolos.* 2014.  
Frames do vídeo *Museu Vivo: Anna Maria Maiolino (Parte 2)*.

#### 4.1 Série Amuletos

Considerando que o ritual é um procedimento que traz em sua essência a perpetuação de intenções, gestos, ações, cada obra apresentada na série *Amuletos*, segue uma lógica de repetição, subjetiva ou, até mesmo, indireta - rituais realizados durante o processo de confecção.

*Amuletos* é uma série composta por quatro trabalhos: todos os processos de criação, elaboração e execução deles abarcaram um contexto ritualístico. As ações ocorreram sem a presença de um público observador, foram feitas de modo de modo interiorizado, subjetivo e silencioso. Um processo de conexão comigo mesma. Não havia uma conotação religiosa, apesar de estarem sintonizadas com o sagrado. “Ao invés de uma religião capaz de impor sentido aos atos, tudo ocorre como se no lugar do sagrado se instaurasse uma atitude orientada pelo secreto: gestos clandestinos, subterrâneos, desenvolvidos para um pequeno grupo de iniciados.” (GLUSBERG, 1987, p. 52) Gestos intencionais, que transmitem mensagens, expressam conteúdos. Atitudes do cotidiano como se vestir, banhar, comer, excretar, cumprimentar são inconscientes, mas provocam intercâmbios entre as pessoas. “Decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista.” (GLUSBERG, 1987, p. 53) O uso de objetos pessoais nas ações é um meio de resgatar a história do performer.

Dos quatro trabalhos apresentado nesta série, três são videoperformances: *Animus*, *Anima* e *A Morada do Cosmos*. Apenas uma delas, *Objeto Fetiche #1 a #84*, é uma instalação composta por objetos. Mesmo assim, o ritual foi mantido durante o processo de execução: durante 84 dias seguidos eu modelei um objeto pequeno por dia, que coubesse na minha mão esquerda – a ação ocorreu entre 26 de abril até 19 de julho de 2017, totalizando um ciclo de 12 semanas. Executei cada uma das 84 peças de modo ritualístico, sequencial, obedecendo aos mesmos procedimentos e métodos.

O processo de criação da performance *Objeto Fetiche #1 a #84* (Figuras 234-318) consistiu em, diariamente, acender uma vela e entrar em uma espécie de estado meditativo para modelar uma quantidade de argila suficiente para caber na palma da minha mão. O início do processo era feito de olhos fechados e o objeto criado, mormente, se encaixava em minha mão esquerda. As formas surgiam sem racionalizar ou planejar antecipadamente - elas brotavam do meu inconsciente diretamente para minhas mãos. Em comum, além da repetição do ritual, eles foram feitos para caberem em uma única mão, e, muito raramente, necessitam do apoio da outra mão como variações que acabaram ocorrendo no meio do percurso.

Cada um desses objetos foi acondicionado em pequenas caixas pretas<sup>38</sup> que, como porta-joias secretos, guardam os conteúdos ocultos e obscuros do meu inconsciente. Para identificar os três meses, ou três ciclos lunares completos, os objetos foram acondicionados de três maneiras distintas: um terço das peças foi acolhido por paina, dois terços por pedaços de cetim branco e o restante pelos meus fios de cabelo. A escolha desses materiais está relacionada a conteúdos quase desvanecidos: quando tinha cerca de quatro ou cinco anos de idade, colhi uma quantidade de paina junto com minha mãe para fazer um pequeno travesseiro para mim. Naquele tempo minha família e eu morávamos em Brasília e nas Super Quadras, as áreas habitáveis do Plano Piloto, havia muitas paineiras. Em determinada estação do ano, um pouco antes do início da primavera, os frutos dessa árvore ancestral e nativa caem e se quebram, forrando o chão de terra vermelha com pequenos flocos macios e suas sementes. Na minha cabeça pueril, pisar nesses montinhos brancos, era como flutar em nuvens ou o

---

38. Faço alusão indireta à caixa preta das aeronaves, um dispositivo criado para conter as informações cruciais sobre o avião e o voo. Nela ficam gravadas as conversas entre os tripulantes da cabine e dados importantes como velocidade, aceleração, altitude e ajustes de potência, entre outros. É um mecanismo de fundamental importância para se apurar os problemas em casos de acidente.

mais próximo da neve que minha imaginativa mente havia se aproximado. A memória que tenho deste momento junta-se com o típico som alto e estridente das cigarras quando estão em época de acasalamento - hoje tenho conhecimento de que esses fatos acontecem em estações completamente diferentes do ano, mas a memória é ardilosa e o acesso à sua caixa preta pessoal não se faz de modo incólume.

Para se conectarem, este trabalho deve ser exposto sempre com os objetos fetiches dentro de suas respectivas caixas e próximo a eles, as fotografias dos objetos encaixados em minha mão. As imagens funcionam como um calendário lunar e ritualístico, além de indicarem o uso correto de cada objeto na mão esquerda.

Como os objetos para se materializarem passaram por um processo ritualístico, considerei pertinente escrever o significado da palavra fetiche no dicionário Aurélio: “objeto animado ou inanimado, feito pelo homem ou produzido pela natureza, ao qual se atribui poder sobrenatural e se presta culto”. Logo abaixo da palavra fetiche, encontrei sua variação, fetichismo: “1. Culto de fetiches. 2. *Psiqu.* Perversão sexual em que se atribui a um objeto ou a uma parte do corpo o poder de produzir orgasmo, ou de ajudar a produzi-lo.” (FERREIRA, 2001, p. 319). Atribuídos de qualidades sobrenaturais desde o momento de sua fatura, os *Objetos Fetiches* podem ser vistos também como objetos dotados de poderes sexuais, pois suas formas côncavas e convexas aludem às genitálias feminina e masculina. Alguns seduzem ao toque, outros causam repulsa, são objetos de desejo ou de desprezo - o espectador é quem dita o tom da relação conforme sua preferência.

A sexualidade e o erotismo foram abordados de um modo ácido e cortante pela artista Márcia X (Brasil, 1959-2005). Conhecida por suas ações performáticas, a artista se apropriava de objetos e brinquedos variados - alguns comprados em

mercados populares, outros em *sexy shops* - e pervertia suas funções originais: brinquedos infantis, eram transformados em pornográficos e os pornográficos, em objetos infantilizados. O projeto para uma instalação não realizada no MAM - Rio, *Alvo e Xadrez* (1998), consistia em uma obra inspirada na foto de Duchamp jogando xadrez com uma mulher nua. A ideia era fazer um catálogo de uma série de plugs-anais pretos e rosados, como as peças de um jogo de xadrez. Abaixo, as imagens do projeto e, em seguida, a transcrição na íntegra o texto feito pela artista (Figuras 227-230).



Figura 227-230. Márcia X. *Alvo e Xadrez*. 1998. Projeto para a instalação não realizada, Arquivo documental da artista - MAM-Rio. À esquerda desenho para o projeto feito em caneta hidrográfica sobre papel. 15 x 21 cm

Márcia X

Alvo e Xadrez  
1998

“Acredito muito no erotismo porque é uma coisa realmente generalizada no mundo inteiro, uma coisa que as pessoas compreendem [...] basicamente é um meio de trazer à luz coisas que são constantemente escondidas - e que não são necessariamente do erotismo - por causa da religião católica, por causa das regras sociais. Poder revelar estas coisas, e colocá-las voluntariamente à disposição de todo mundo, considero importante, porque são a base de tudo que se fala”.

Marcel Duchamp  
em entrevista a Pierre Cabanne

O projeto consiste em produzir trabalhos tendo como ponto de partida o catálogo de venda pelo correio de uma *sex-shop*.

O catálogo é usado para compra do material e como referência de imagem, incorporando a linguagem das fotos publicadas na elaboração dos trabalhos.

Em “Alvo” e “Xadrez” a estratégia adotada é sugerida pela linguagem do catálogo: neutralidade. O que vemos nestas fotos são formas fálicas organizadas em arranjos decorativos. A iluminação clássica procura ressaltar as qualidades táteis do material. As cores têm um brilho discreto. As formas são simples. Não escondem seu propósito, mas procuram enfatizar sua eficiência em lugar de representar o pênis humano. Toda conotação ritualística e performática presente na utilização destes objetos permanece como tarefa exclusiva da imaginação do público.

O “Alvo” é atingido pelo “Objeto-dardo” de Duchamp. Todo movimento cessa. A provocação reside em ter se tomado alvo do olhar, em transformar a passividade em atividade estridente.

A beleza das formas dispostas na mesa encobre a natureza sexual do seu uso, a atração que exercem pertence ao campo das artes visuais. Sensibilizar pela forma, cor, textura. A organização das peças parece com a do jogo de xadrez. O público é desafiado a tomar o lugar do jogador.

Alvo

Um círculo formado por vários “pênis” presos à parede perpendicularmente. Alguns destes “pênis” são de borracha preta, originais de *sex-shop*, enquanto outros são réplicas destes, moldadas em bronze. Este processo resulta em diferenças de consistência, temperatura, cor, e brilho.

Xadrez

Um conjunto de “*butt-plugs*” de borracha preta e de borracha rosada organizada como um tabuleiro de xadrez, sobre uma mesa de madeira pintada de branco. (Não há cadeiras nem tabuleiro).

(X, M. *apud* Lemos, B. [org./ed.], 2013, p. 200 e 2001)



Márcia X toma como ponto de partida performance de Duchamp - jogo de xadrez com Eve Babitz, a mulher nua da cena. Bebe na fonte de um exímio jogador de xadrez que afirma, de muitas formas, que a arte é uma questão mais mental do que formal. A sexualidade e o erotismo em Duchamp apareciam de forma menos explícita em Márcia X, mas nem por isso tinham menor teor de análise crítica ou irônica. Márcia neste projeto recria um novo jogo de xadrez, cria um alvo na parede para ser mirado, deflorando os objetos sexuais ao expô-los como objetos sensíveis - seja por meio de sua forma, seja por meio do conceito embutido. A artista desafia seu espectador a jogar, mas o jogo não chega a ser factual, é um jogo que acontece apenas na cabeça das pessoas. É um jogo de palavras. De forma ritualística, Márcia cria seus objetos fetiches para que seu público se deleite.

Faço uma conexão, neste momento, com outro trabalho da artista Ana Gómez (México, 1973). Ela criou, juntamente com uma editora independente, um jogo voltado para o público feminino. Com um acabamento impecável e um visual retrô, o *Juego* (2011) conta com kit de sete dildos (simulador fálico) cerâmicos e um manual de instruções de como e quando utilizá-los. Há certamente, muita ironia neste brinquedo para adultos, já que ele vem acondicionado em uma caixa, como um jogo, e possui claras regras de utilização. Sua parte gráfica recorre a um tipo de imagem feminina muito comum na década de 1950, as *pin-ups* - que apelam para um esteriótipo sensual de mulher. No caso deste projeto, as mulheres foram desenhadas com fortes contornos pretos, dando a impressão de que saíram de uma HQ, outro elemento do universo infantil que é importado para o mundo adulto. Os sete dildos, feitos para serem usados em cada um dos dias da semana, devem ser encaixados nos dedos e possuem protuberâncias distintas para oferecerem diferentes sensações. Todos eles possuem um filete de ouro em suas bases. Fica evidente a relação sarcástica entre a aliança de casamento e o sexo conjugal. A alfinetada encontra-se entre a redução do desejo feminino a um objeto fálico e o sexo falho em um casamento.



Figura 231-233. Ana Gómez. *Juego* [edição conjunta com Tiger Editions e Living Lighting]. 2011.  
Kit de sete dildos cerâmicos de alta temperatura com borda dourada, oito camafeus e  
oito gravuras em capa acrílica. 45 x 12 x 2 cm. México





Figura 234. Flavia Leme. *Objeto Fetiche #23, série Amuletos*. 2017.  
Cerâmica, paina, caixa de MDF. Dimensões variadas. São Paulo



Figuras 235 -262. Flavia Leme. Objeto Fetiche #1 ao #28, série Amuletos. 2017.  
Cerâmicas com óxidos e esmaltes. Dimensões variadas. São Paulo



Figura 263-290. Flavia Leme. *Objeto Fetiche #29 ao #56, série Amuletos*. 2017.  
Cerâmicas com óxidos e esmaltes. Dimensões variadas. São Paulo



Figura 291-318. Flavia Leme. *Objeto Fetiche #57 ao #84, série Amuletos*. 2017.  
Cerâmicas com óxidos e esmaltes. Dimensões variadas. São Paulo

A *Morada do Cosmos* (Figuras 319-328) é uma videoperformance realizada onde habitei por um curto período da minha infância. O local é a rua da casa dos meus avós maternos, onde vivi por três meses, logo que minha família retornou de Brasília para São Paulo. Tinha eu, então, oito anos de idade. Nesta mesma casa, cresceu minha mãe e de lá ela saiu apenas depois de se casar com meu pai. Acasos do destino, por questões profissionais, vim morar neste mesmo bairro.

A etimologia da palavra *Cosmos* é grega, e quer dizer literalmente universo. Sua variação, *Cosmologia* significa “1. Narrativa ou doutrina a respeito dos princípios que governam o mundo, o universo. 2. Ciência que estuda as grandes estruturas do universo e sua evolução sobre a origem do mundo ou universo.”(FERREIRA, 2001, p. 190) *A Morada do Cosmos* trata sobre a origem e o princípio de todas as coisas a partir de um micro universo particular.

A ação se inicia com a tela negra - o preto simbolizando o inconsciente, aquilo que está obscuro. Em seguida, delinea-se meu corpo, de costas. Estou de luto e descalça, em respeito à minha ancestralidade. Como único adorno estou com o mesmo colar que usei no enterro de minha mãe, outro objeto que era de seu apreço. Os cabelos castanhos escuros, lisos e longos são da peruca que era da minha mãe - ela é de cabelo natural e foi comprada com seu primeiro 13º salário de professora primária. Ando de modo solene e pausado até a escada que leva à uma parte superior, onde há uma pequena praça - local que costumava brincar quando criança. Carrego entre meus braços três pratos de porcelana do jogo da minha avó - cada prato tem um tamanho diferente: um é raso e grande, outro é de sobremesa e por cima deles, está um pires. Juntos eles formam três círculos concêntricos. Todos possuem em suas bordas, uma linha dourada. O modo formal com o qual segurei a louça, lembrou-me o mesmo modo de segurar a bandeira da pátria em cerimônias nacionais: nos colégios do Distrito Federal, ao menos no tempo em que lá vivi, a bandeira era asteada toda sexta-feira e o todos deveriam trazer a mão direita ao peito enquanto o hino nacional fosse cantado. Percebi, depois de me ver no vídeo, que me comportei como tal, para



realizar a ação. Em seguida, direciono-me até o terreno e cavo um buraco no chão, utilizando um dos amuletos (*Objeto Fetiche #20*). Este amuleto tem o formato fálico, quando vestido em minha mão, parece uma arma apontada. Usei-o de modo inconsciente e, ao analisar o trabalho, observo que ele faz parte deste universo social e político que vivi durante a infância na capital do Brasil, nos anos finais de ditadura militar. O dedo em riste também é acusador e por sua dureza, o dedo-duro foi uma ferramenta eficaz para cavar a terra, funcionando como um arado manual. Ele teve, portanto, um papel masculino na ação, ao perfurar a terra para que a semente fosse plantada. Quando comecei a cavar a terra para enterrar os pratos, encontrei casualmente um pedaço bruto de ametista. Esta era a pedra favorita de minha mãe, por conta da sua cor lilás. Encontrei outras pedras e seixos próximos ao local do sepultamento e as utilizei para delimitar o espaço, do mesmo modo que algumas culturas ancestrais assim o faziam para enterrar seus mortos. Levanto-me para pegar outro objeto sacralizado por mim: um vaso de cerâmica de Belém do Pará, uma réplica tapajônica de uma urna funerária. Este mesmo objeto foi dado de presente por meu pai para minha mãe, anos antes de morarmos ali. Com esta urna, rego o sepulcro com água límpida. A água, neste caso, simboliza o elemento feminino, instável e transformador que, segundo a psicologia jungiana, representa as emoções.

Naquele mesmo espaço onde matérias orgânicas morreram, uma nova vida surgiu, brotou-se da terra uma pequena folhagem. As folhas são de trigo, presente há milhares de anos nos pratos e copos da humanidade, usado em momentos festivos, fúnebres, cotidianos e simbólicos, ele é universal. Me aproximo novamente e, usando uma tesoura cirúrgica, retirada da caixa de costura de minha mãe, corto um pedaço das folhas. Ainda com a ajuda do amuleto, coloco este maço em minha boca e mastigo, de modo vagaroso e antropofágico, me nutrindo e me renovando da minha ancestralidade. O som de pássaros que permeia todo o vídeo foi captado durante a própria filmagem e permanece em *looping*. Encerro a ação fitando a câmera. Nada mais precisa ser dito ou feito. Enterro e engulo minha morada ancestral.

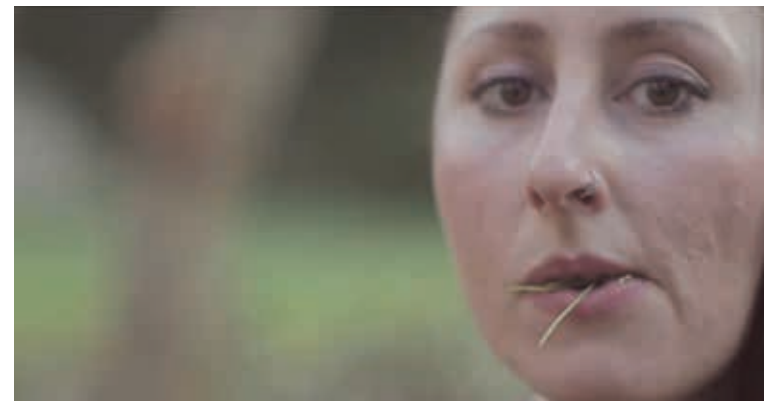
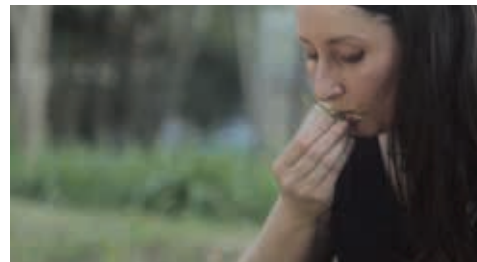
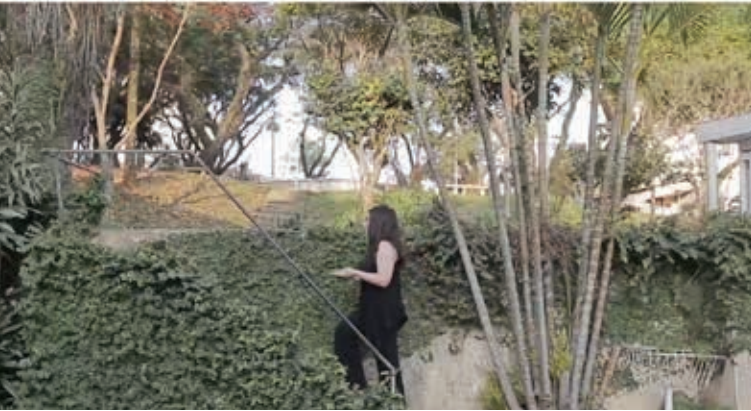


Figura 319-328. Flavia Leme. *A Morada do Cosmos*, série *Amuletos*. 2017. Frames da videoperformance. Duração: cinco minutos e dezenove segundos. Direção de vídeo: Fernando Vilhegas



Os títulos das videoperformances que encerram a série *Amuletos*, *Animus* e *Anima* são termos latinos que indicam a imagem da alma de uma pessoa, respectivamente masculina ou feminina. Esses conceitos foram utilizados pelo psicanalista Jung (2002) para simbolizar a característica contrassexual de cada indivíduo, partindo do princípio da complementaridade, através do qual a psique se move. Apesar dos termos fazerem parte da personalidade, eles são imagens psíquicas, configurações originárias de uma estrutura arquetípica básica e que possuem suas raízes no inconsciente coletivo. Entende-se como *animus*, a personalidade interior masculina e que representa a imagem coletiva que as mulheres têm com relação ao sexo oposto, por meio do sentido logos. Já *anima*, seria a personalidade interior feminina, que traz visibilidade aos conteúdos do inconsciente, por meio das emoções e sensações aos homens.

*Anima* é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem - os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente. Não foi por mero acaso que antigamente utilizavam-se sacerdotisas (como Sibila, na Grécia) para sondar a vontade divina e estabelecer comunicação com os deuses. [...] A manifestação mais frequente da *anima* é a que toma a forma de uma fantasia erótica. (JUNG, 2002, p.177 e 179)

A personificação masculina do inconsciente na mulher - o *animus* - apresenta, tal como a *anima* no homem, aspectos positivos e negativos. Mas o *animus* não costuma se manifestar sob a forma de fantasias ou inclinações eróticas; aparece mais comumente como uma convicção secreta “sagrada”. Quando uma mulher anuncia tal convicção com voz forte, masculina e insistente, ou a impõe às outras pessoas por meio de cenas violentas reconhece-se, facilmente, a sua masculinidade encoberta. [...] Assim como o carácter da *anima* masculina é moldado pela mãe, o *animus* é basicamente influenciado pelo pai da mulher. É o pai que dá ao *animus* da filha convicções incontestavelmente “verdadeiras”, irretrucáveis e de um colorido todo especial - convicções que nunca têm nada a ver com a pessoa real que é aquela mulher. Por isso o *animus*, tal como a *anima*, pode algumas vezes, tornar-se o demônio da morte. (JUNG, C. G., 2002, p.189)

Gravada em estúdio durante a noite, *Animus* (Figuras 329-338) trata de conteúdos ligados às experiências vividas por mim, enquanto mulher, latino-americana, brasileira, artista visual, com relação ao meu *animus*. Os elementos que aparecem no vídeo, a argila, as pedras de quartzo branco, ágata rosa e os metais, fio de cobre e martelo, representam simbolicamente conteúdos arcaicos, profundos, subterrâneos, que estão ligados à força ancestral do masculino. O amuleto (*Objeto Fetiche #5*), que mescla formas vaginais e fálicas e é costurado pelo fio de cobre que retiro de meu próprio corpo, simboliza a castração do feminino condicionado pelas imposições da sociedade patriarcal. O sangue, que tem múltiplos significados, como vida e morte, menstruação e violência, transformação e finalização, é jogado em minha cabeça para, em seguida, fluir do interior da minha boca, pelos meus lábios para o interior do amuleto. Utilizo o barro para expurgar o sangue impuro do meu corpo e, gradualmente, me incorporo à esta matéria disforme, assimilando horizontalmente a ideia de entropia entre meu corpo físico e o corpo argiloso. Começo o vídeo colocando para fora de mim, pela boca, duas pedras: um quartzo branco, disforme, e uma ágata rosa, em formato de coração. Eu estou sentada de joelhos em uma sala neutra e fria - a temperatura é balizada pela cor cinza do chão de concreto e o fundo da parede esbranquiçada. Estou vestida de branco, com uma espécie de camisola. Em seguida, começo a retirar da minha boca um fio de cobre que se assemelha a um tufo de cabelo emaranhado e cheio de saliva. Com este fio eu começo a costurar um objeto de cerâmica, um amuleto. O processo de costura é lento, o som de uma goteira ao fundo marca ainda mais o tempo ralentado da ação: há um tédio e uma repetição do gesto de costurar, remeto esta ação ao exercício diário e doméstico feminino. O amuleto é mostrado em detalhe, já completamente costurado. Neste detalhe do objeto é possível observar melhor meus dedos acobreados e metalizados. Em seguida eu começo também de forma monótona, a quebrar com as mãos as pedras de argila, este é um trabalho difícil e demorado. Eu desisto de fazê-lo. Começo a usar um martelo e a ação é mais intensa e eficaz. Por fim, uso meus próprios



Figuras 329-338. Flavia Leme. *Animus*, série *Amuletos*. 2017. Frames da videoperformance.  
Duração: sete minutos e quatorze segundos. Direção de vídeo: Fernando Vilhegas



pés para continuar a fragmentação das pedras: a dor de pisar naqueles pedaços de argila seca é muito intensa e dificultosa para mim. Paro de pisar nas pedras quando observo que elas já estão suficientemente quebradas e trago o balde de água. Começo a hidratar a argila com as mãos. Desisto. Uso meus pés para realizar a mistura. Quando estou com quase toda argila transformada em lama, recebo em minha cabeça um jorro de sangue: ele vem de cima, de fora do meu corpo. Coloco o amuleto em meus lábios e de minha boca jorra-se o mesmo rubro líquido. Uma de minhas mãos enlameadas tenta segurar em vão seu conteúdo. Ajoelho nesta matéria argilosa e começo a passar pelo meu corpo. É uma ação longa e não tenho total consciência se meu corpo está ou não completamente coberto com o barro. Paro, respiro pego o balde com o resto de água turva, maculada com a própria terra da qual estou inundada e jogo pela cabeça o restante desse líquido. Deito em posição fetal com o amuleto nas mãos, junto à minha cabeça. Encerra-se o rito.

Ao cuspir pedras, fios e sangue, faço menção ao poder de criação intrínseco a toda mulher: os lábios da boca são também os vaginais. A pedra branca, quartzo, veio de Brasília, local de terra vermelha, onde cresci e estão as minhas melhores memórias de infância, minhas raízes. A pedra rosa, que aparece em seguida, simboliza o coração na boca, a emoção à flor da pele por estar lidando com conteúdos muito íntimos. A composição química da argila advém da decomposição e sedimentação de uma gama variada de matéria orgânica, seu destino é sempre endurecer: seja por meio da sua cozedura, tornando-se cerâmica, seja por meio de sua cristalização, tornando-se pedra. Ambas, as pedras e a argila, são símbolos de todos os conteúdos internos, profundos, subterrâneos, arcaicos, também conhecidos como arquétipos do inconsciente coletivo. A cor da linha de costura, as minhas extremidades, dedos dos pés e das mãos, assim como um dia foi a coloração dos meus cabelos, se assemelham entre si: o fio condutor de tudo é de cor cobre. O amuleto, que mescla formas fálicas e de vulva, foi costurado tal qual uma vagina castrada. Ele simboliza o feminino que é paulatina e cotidianamente



reprimido, censurado e oprimido, tal qual uma circuncisão feminina. A ação de quebrar e macerar as pedras foi quase alquímica: ao dissolver o que estava cristalizado, duro, árido, iniciei um processo de transmutação da matéria plástica e me senti integralizada à argila, sobretudo quando a passei por meu corpo, numa tentativa de me “limpar” com a terra, recorrendo ao apoio simbólico da ancestralidade, o sangue “sujo” que fui banhada é igualmente capaz de nutrir a terra anteriormente árida. Este líquido que cai sobre minha cabeça simboliza não apenas o sangue vaginal da menstruação e da virgindade que maculam o vestido branco, mas também todo tipo de violência e agressão, física, mental, moral, sexual, psicológica, que nós, mulheres recebemos ao longo de toda história da humanidade, seja de forma camuflada ou deflagrada. Ao incorporar a argila em meu corpo, sou capaz de me remodelar. O líquido turvo do qual me banho vem como redenção final a toda ação. Exausta, me esparramo pelo chão entregue aos elementos horizontais e disformes (*formless*) assimilando a ideia de entropia entre meu corpo e a argila.

A videoperformance *Anima* foi gravada em uma área aberta, durante o dia e diretamente na natureza. O local escolhido para a ação também refere-se ao meu passado mais recente: a Represa *Billings* pertencente ao distrito de Riacho Grande, em São Bernardo do Campo, cidade onde morei da infância à fase adulta. Memórias mais recentes de passeios em domingos ensolarados, flanam em minha mente, enquanto escrevo essas palavras. Quando me deparei novamente com aquele cenário, depois de tantos anos, muitas imagens vieram à tona. Tive que lançar mão, mais uma vez, de *O Livro dos Símbolos* (2012), para me ajudar a entender alguns elementos, até então enigmáticos para mim:

Encontrar um lago é encontrar uma superfície fluida de mistério, aparentemente imóvel e contudo movendo-se. Na periferia do lago a terra desaparece repentinamente, dando lugar a outro meio, e reaparece na outra margem. É por isso que as palavras “lacuna” e “lago” têm a mesma raiz latina, com o significado de algo

omitido ou em falta, um hiato. Para muitos povos, o lago tem sido símbolo da terra dos mortos, da vida que desaparece na substância fluida e na escuridão de outro mundo. A contida e reflectora presença de um lago tem evocado muitas ideias míticas. Por exemplo, o lago tem sido visto como o olho líquido da terra, aberto, na fronteira do conhecimento onde tudo o que é sólido se dissolve num espelho da alma, de dupla face - um olho, por vezes visionário e outras vezes faminto, que olha para cima desde o submundo. À beira da água e observando a superfície, fazemos uma pausa e damos forma ao sonho, à reflexão, à imaginação e à ilusão; mas também a outros mundos abaixo e para lá de nós próprios, fazendo com que, simbolicamente, o lago seja a entrada, para o bem e para o mal, das dimensões inconscientes da psique. (MARTIN, 2012, p. 44)

Era esse hiato, essa ausência que saltou em frente aos meus úmidos olhos: um olho igualmente faminto por devorar todos os obscuros mistérios que se apresentavam diante de mim. Mergulhei nessa experiência, que em palavras relato, ciente de que são mais como uma tradução, do que uma descrição.

Como alguém que vem de uma longa jornada, caminho em direção a uma estrondosa árvore tombada. Estou completamente despida de roupas e hipocrisias, porém coberta de barro, meu corpo tem o mesmo tom da terra em que piso, como uma simbiose visual. E assim, me conecto com a alma seca da árvore.

Do mesmo modo que temos uma alma, parece haver um espírito animado na árvore, que imaginamos como sendo uma cobra, uma ave ou um gênio numa garrafa enterrada em suas raízes. A árvore mostra-nos como, a partir de uma mera e minúscula semente, o *self* se pode manifestar na existência, centrado e contido, à volta do qual ocorrem incessantes processos de metabolismo, multiplicação, apodrecimento e auto-renovação. A água e os minerais são puxados da terra até às folhas de uma árvore através de raízes profundas e milhões e milhões de vasos condutores filiformes no tronco e nos ramos. [...] Deixamos os corpos dos nossos mortos em árvores, embalados nos seus galhos à espera do renascimento ou enrolados como um embrião no tronco escavado porque a árvore significa regeneração e atinge os céus e o submundo, domínios da eternidade. E, portanto, a árvore também é um cosmo abarcando esferas psíquicas de repouso, criatividade e iniciação que transcendem o espaço e o tempo. (MARTIN, 2012, p. 128 e 130)

De suas raízes expostas, afloradas na beira da margem do lago, brotam outro tipo de vida: um pequeno recipiente de barro, semelhante à uma semente vaginal que, ao ser acariciada por mim, se desmancha em sangue menstrual. Este sangue, por sua vez, que revela o local do sepulcro do pequeno amuleto, *Objeto fetiche #5*.

O fabrico de vasos, uma atividade sagrada e criativa, era em muitas sociedades antigas domínio exclusivo das mulheres. Nos ritos e mitos de criação tradicionais nativos americanos, a Terra é o útero primário, O céu é o seu inseminador através da chuva como sémen. As nascentes revelam as suas águas interiores. Os seres vivos - plantas, animais, humanos - emergem da sua gestação profundamente no seu útero, e a ele regressam na sua morte, para nascer novamente. Assim, os mais altos e essenciais mistérios do feminino são simbolizados pela terra e pelas suas transformações, e aqueles que renascem em ritos de iniciação descrevem-se emergindo como “vasos acabados de cozer”. Enquanto local de nascimento e túmulo, o útero é fonte de vida assim como o abismo aberto, engolindo incansavelmente a humanidade mortal. Psicologicamente, os aspectos fixos e estáticos da personalidade devem ser reduzidos ao seu estado original através da descida até o inconsciente criativo, o útero material do qual nasce o ego. (MARTIN, 2012, p. 400)

Princípio gerador de vida e receptor de morte, do útero/terra germina um signo, símbolo cíclico de vida-morte-vida. Com este objeto signo, objeto fetiche, caminho sobre o torso da árvore, ofereço aos meus pés o meu/seu amuleto e coloco meu tronco sobre ela. Transporte-me ao seu caule condutor que se banha n'água represada, contida e intensa. Banho-me nesta mesma densa água e purifico-me. Como sangue manchando o espelho d'água, o barro vermelho espalha-se ao redor de mim. Ao sair, encontro nas margens da represa duas pedras em par, um pedaço de quartzo branco e uma ágata rosa em formato de coração. Um após o outro, introduzo-os dentro de minha boca. Estes objetos são os mesmos que retiro dos meus lábios em *Animus* - como uma *Baba Antropofágica*, engulo e cuspo evocando os mistérios brutos das pedras, águas, sangue, raízes e terra. Dos caminhos percorridos, percebo que eu sou feita do mesmo barro que modelo (Figuras 339-348).



Figuras 339-348. Flavia Leme. *Anima*, série *Amuletos*. 2017. Frames da videoperformance. Duração: sete minutos. Foto: Fernando Vilhegas







DESVIOS  
FINAIS

*Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante.  
É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo  
mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler per-  
guntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem.  
É que agora sinto necessidade de palavras - e é novo para mim o que escrevo  
porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada.  
A palavra é a minha quarta dimensão.  
Clarice Lispector, 2017*

É toda inteira que escrevo as considerações finais desta exposição: a exposição que fiz do meu corpo, minha mente, minhas obras, enfim, da minha Pesquisa em Artes<sup>39</sup>. Apropriei-me da quarta dimensão de Clarice Lispector ao racionalizar e decodificar este modo de me expor. A necessidade delas, das palavras, vem juntamente com a ânsia em ver as ideias materializadas, transformadas em coisas palpáveis, mesmo que o processo da escrita atualmente não seja mais desenhado, mas sim digitalizado por um aparelho tecnológico, onde as letras de forma aparecem pontualmente, uma seguida da outra.

Escrever sobre a própria produção artística é resultado de muita reflexão e pesquisa teórica, contudo, esta reflexão só tem sentido de se realizar se houver obras para se espelhar: a pesquisa plástica é a mola propulsora para impulsionar o artista fazedor. A pesquisa é constantemente retroalimentada pelo fazer e saber.

---

39. Destaca-se a diferença entre a pesquisa em artes e a pesquisa sobre artes. A pesquisa em arte é aquela realizada pelo artista-pesquisador, que ocorre quando o processo de produção artística é instaurado. A pesquisa sobre arte é aquela realizada por teóricos, historiadores, críticos, curadores que se ocupam de estudar o objeto de arte, analisando aspectos pontuais, históricos, meios de inserção de circulação. (BRITES; TESSLER, 2002, p. 125).



Ao se falar de processos de criação artística dentro da pesquisa *em artes*, é fundamental ter em mente que esta é uma investigação que une a prática com a teoria, ou seja, na grande maioria dos casos a pesquisa teórica é o resultado de uma observação e da reflexão de uma prática. A pesquisa em artes seria, portanto, o entrecruzamento de duas produções e, simultaneamente, a intersecção de dois processos criativos: o plástico e o textual. Assim sendo, equalizar ambos os processos, a parte escrita da Tese com a parte prática, é algo de fundamental importância, visto que são processos intrínsecos à pesquisa.

Dentro do que se pode denominar processo de criação artística, há várias instâncias e camadas que dificilmente ocorrem de modo linear e sistematizado. Para a instauração de uma obra, três dimensões devem ser destacadas e que estão em constante interlocução: o pensamento abstrato, ideias que são materializadas em formas de esboços, anotações, rascunhos; o conhecimento técnico, dimensão prática para realização de uma obra artística, manipulação técnica com os mais variados tipos de ferramentas; e o repertório do artista, os referenciais teóricos e culturais de quem cria. A complexidade da pesquisa em artes está relacionada a essas dimensões, sobretudo porque é o ponto de imbricação entre um pensamento consciente e estruturado, ou seja, repertório e conhecimento de determinadas técnicas, com conteúdos inconscientes e subjetivos de cada um. Durante a pesquisa, esses conteúdos estabelecem um processo dialético que pode variar de acordo com a profundidade em que os procedimentos são elaborados, com os materiais a serem utilizados, na execução de técnicas, na reflexão e produção dos textos. “Toda obra contém em si mesma a sua dimensão teórica”, esta dimensão sua vez, “implica que a obra possui um sentido além do que vemos” (REY, 2002, p.127 e 129). Um artista que atua na área da pesquisa acadêmica é um investigador de ideias que trabalha com conceitos, mas que os tangencia no campo do sensível.

Partindo da premissa de que na arte contemporânea a obra de arte é aberta<sup>40</sup>, e que para os seres humanos, detentores de um cosmos mental, com a capacidade de dar forma ao invisível<sup>41</sup>, resta a reflexão de que o ato de criar, imaginar, inventar funciona como válvulas estabilizadoras para manutenção das estruturas dialéticas do consciente e inconsciente da humanidade. A criação é, portanto, fruto de transformar para o campo palpável as coisas que antes não existiam. O artista criador é a ponte responsável por trazer as coisas inexistentes, ou seja, conteúdos específicos do inconsciente, para serem concretizadas no campo matérico, sendo assim, traz para a luz da consciência os conteúdos imaginados. É por essa razão que muitos artistas, especialmente os ceramistas, se sintam detentores de certo poder ao “darem vida” às coisas que antes não existiam fisicamente. “Pois não há criação a menos que se faça existir o que não existia, mas que, sem mim, teria podido existir” (LANCRI, 2002, p. 33). Se um artista não cria, outro poderá fazê-lo de algum jeito, as coisas que não existem possuem a eficaz capacidade de conseguirem se manifestar, seja por um artista, seja por outro...

Sempre que penso uma coisa, traio-a. Só tendo-a diante de mim devo pensar ela. Não pensando, mas vendo, Não com o pensamento, mas com os olhos. Uma coisa que é visível existe para se ver, E o que existe para os olhos não tem que existir para o pensamento; Só existe verdadeiramente para o pensamento e não para os olhos. Olho, e as coisas existem. Penso e existo só eu. (PESSOA, 1994, p. 123)

---

40. “Obra aberta como proposta de um campo de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de ‘leituras’ sempre variáveis; estrutura, enfim, como ‘constelação’ de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas” (ECO, 1976, p. 150).

41. Refiro-me à citação de Paul Valéry “Que seria de nós sem o socorro das coisas que não existem?” (NOVAES, 2011, p.21)

Dilemas eternos dos artistas: dar vida às coisas inexistentes, mas, como fazê-las? Como tangenciar as coisas do universo sensível, volátil, imaginado, ou mesmo os conteúdos pouco acessados do inconsciente para as coisas que vemos, não apenas com o pensamento, mas com a visão?

Esta pesquisa tentou tangenciar um diálogo de modo poético entre os trabalhos das mulheres artistas latino-americanas e minha própria produção, evidenciando pontos em comum e divergências; criei referências de processos de construção estética voltadas para conceitos de ritual e pude me inspirar em novos processos ritualísticos durante a pesquisa.

O que se apontou como questão urgente e excruciante é a necessidade de haver mais pesquisas na área de artes visuais que patenteiam e validam as produções artísticas feitas por mulheres latino-americanas e que tenham como suporte a cerâmica e/ou a argila, material carregado de estigmas e conceitos arcaicos. É imperativo atestar os devidos méritos por meio de pesquisas acadêmicas que legitimam a importância e a relevância da atuação e reconhecimento dessas artistas no campo das artes visuais e, especialmente, da arte contemporânea. Por esta razão, reforço a necessidade de haver perspectivas de continuidade de estudos direcionando outras possibilidades e outros percursos de pesquisa. Aqui abre-se, portanto, o chamamento para o debate dos possíveis desdobramentos da Tese, tanto no âmbito das práticas artísticas, quanto no âmbito de metodologias de ensino e pesquisa, sobretudo pelo fato de não haver documentações e pesquisas com esse enfoque. Generalizações devem ser evitadas e, cada vez mais, camadas deste véu que encobre as Américas e suas artes precisam ser extirpadas.

Foi deveras laborioso categorizar as artistas e suas obras nos três eixos temáticos que nortearam a pesquisa: raízes culturais, feminismo e rituais. Depois de analisar e separar as produções das artistas é que pude verificar que estas

semelhanças resultaram nos três eixos temáticos que, sob a ótica da minha pesquisa, estão completamente interligados, pois, muitas vezes, ao se tratar das raízes culturais, fala-se do gênero feminino, ao se criar rituais, recorre-se à ancestralidade e pode-se questionar situações e padrões femininos por meio de processos ritualísticos.

Conceber esta Tese durante os quatro anos de doutoramento foi, acima de tudo, um posicionamento lúcido em dar continuidade à bandeira erguida em minha pesquisa de Mestrado, onde evidenciei apenas os trabalhos de mulheres artistas. Foi igualmente um ato consciente em levantar outras duas bandeiras: a da arte latino-americana da atualidade feita por mulheres artistas e a da cerâmica como suporte que é, simultaneamente, ancestral e contemporâneo nas artes visuais. Com estas bandeiras firmemente hasteadas, o caminho segue sinalizado para que outras tantas mulheres artistas e pesquisadoras consigam trilhá-lo ou, se assim o desejarem, tomarem outro rumo ao desviá-lo.

*Traço outros caminhos*

*Trilho novas escritas*

*Modelo recônditos opostos.*

*Lavo minhas mãos,*

*(e) ferramentas de trabalho,*

*E, por fim existe e resiste,*

*Entre as unhas secas*

*(Desvios d')*

*o Barro.*



Figura 349. Flavia Leme. *Anima*, série *Amuletos*. 2017. Vista geral do local da performance. Foto: Fernando Vilhegas

# REFERÊNCIAS



- ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. Editora: Cosac Naify. São Paulo, SP, 1997.
- AGAMBEN, GIORGIO. “O que é o Contemporâneo?” In: *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*; [tradutor Vinícius Nicastro Honesko].—Chapecó, SC: Argos, 2009
- ALLOA, Emmanuel (Organização). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte, BH : Autêntica, 2015 - Coleção Filô/Estética.
- ALMEIDA, Flávia Leme de. *Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais*. São Paulo, SP : Cultura Acadêmica, 2010. (Coleção PROPG Digital - UNESP). ISBN 9788579831188. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/110768>>.
- ALVES, Rubem A. *Na morada das palavras*. Campinas, SP : Papyrus Editora, 2003.
- AMARAL, Aracy A. *Arte e o meio artístico. Entre a feijoada e o x-burguer*. Editora 34, São Paulo, SP, 2013.
- AMARAL, Aracy A. *Arte pra quê?* Editora Nobel, Barueri, SP, 1987.
- AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005) – Volume 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo, SP : Editora 34, 2006.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo, SP. Martins Editora, 1955.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo, SP. Companhia das Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo, SP : Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Martins Fontes, São Paulo, SP, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Martins Fontes, São Paulo, SP, 1990.
- BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo, SP : Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.
- BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Relacionarte Marketing e Produções Culturais Ltda. Rio de Janeiro, RJ, 2016.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Editora Zahar, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, RJ, 2016.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes e AMARAL, Aracy. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo, SP : UNESP, 1990.
- BOSWORTH, Joy. *Ceramics with mixed media*. A & C Black Publishers Ltd. 01 edition, 2006.
- BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai / Reconstrução do pai*. Tradução: Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. Cosac Naify, São Paulo, SP, 2004.
- Brites, Blanca e TESSLER, Elida (Organização). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre, RS : Universidade/UFRGS, 2002 - Coleção Visualidade 4.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, RJ. Civilização Brasileira, 2003.
- CANCLINI, García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo, SP. Edusp, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. Tradução : Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo, SP. Iluminuras, 2001.

- CHAVARRIA Joaquim. *A Cerâmica*. Editora Estampa. Lisboa, PT, 2004.
- CHAVARRIA Joaquim. *Aulas de Cerâmica: Torno*. Parramón, Badalona, ES, Edição 7, 2014.
- CHAVARRIA, Joaquim. *Aulas de Cerâmica: Moldes*. Parramón, Badalona, ES, Edição 7, 2014.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COSAC, Charles. *Maria Martins*. Cosac Naify, São Paulo, SP, 2010.
- COSTA Mozart Alberto Bonazzi da. *A talha ornamental barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador*. Edusp, São Paulo, SP, 2010.
- DALGLISH, Ladada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. São Paulo, SP : Editora da UNESP, 2006.
- DELL, Christofer e ALVARENGA, André Luiz. *Mitologia: um guia dos mundos imaginários*. São Paulo, SP : Edições Sesc São Paulo, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34, São Paulo, SP, 2010.
- DORFLES, Gillo. *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Editora Lumen, São Paulo, SP, 1969.
- DUBY, Georges e PERROT, Michelle (Organização). *História das Mulheres no Ocidente*. Edições Afrontamento, São Paulo, SP, 1991.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, SP : Editora Perspectiva, 1976.
- ETCOFF, Nancy. *A Lei do Mais Belo*. Tradução de Ana Luiza Borges de Barros. Rio de Janeiro, RJ : Objetiva, 1999.
- FERREIRA, Maria Nazareth. *Globalização e Identidade Cultural na América Latina (a Cultura Subalterna frente ao Neoliberalismo)*. Colaboração de Yolanda Lullier dos Santos, Roberto Ribeiro Moreira e Monica Yukie Kuwahara. São Paulo, SP : CELACC, 2008 – 2ª edição.
- GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre, RS. L&PM POCKET, 2010.
- GARCIA, Carla Cristina. *Breve História do Feminismo*. São Paulo, SP : Claridade, 2015.
- GIARDULLO, Caio e GIARDULLO, Paschoal; SANTOS, Urames Pires dos. *O nosso livro de cerâmica: introdução à técnica para cerâmica artística*. São Paulo, SP : Produção Independente, 2005 - 1ª Edição.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Tradução: Renato Cohen. Editora Perspectiva, São Paulo, SP, 1987.
- GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance - Do Futurismo ao Presente*. Martins Fontes, São Paulo, SP, 2006.
- GOMBRICH, Ernest Hans. *A história da Arte*. Tradução de Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro, RJ : LTC, 2013.
- HOLM, Anna Marie. *Fazer e pensar arte*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP, 2005.
- HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, RJ : Objetiva, 2001.
- JANSON, H.W. *Iniciação a História da Arte*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Martins Fontes, São Paulo, SP, 1996.
- JUNG, C. G, Carl Gustav. *AION, estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 2011.



- JUNG, Carl Gustav e FRANZ, Marie Louise Von. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro, RJ : Nova Fronteira, 2002.
- JUNG, Carl Gustav. *O livro vermelho - Liber Novus*. Tradução: Edgar Orth. Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 2010.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. F. da Silva. Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.
- KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Tradução de Mário Pontes e introdução de Frederico Moraes. Rio de Janeiro, RJ : José Olympio, 2015.
- KLEON, Austin. *Roube como um artista: 10 dicas sobre criatividade*. Tradução de Leonardo Villa Forte. Rio de Janeiro, RJ : Rocco, 2013 - 4ª edição.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. Martins Fontes, São Paulo, SP, 2007.
- LAKATOS, Eva Maria e MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo, SP : Atlas, 2016 - 7ª edição.
- LEMOS, Beatriz (Organização). Thais Medeiros e Mark Phillip. *Marcia X*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, 2013.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *A Oleira Ciumenta*. Tradução de José António Braga Fernandes Dias. Lisboa : Edições 70, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP : Papirus, 1989.
- MARTIN, Kathleen. *O Livro dos Símbolos*. Reflexões sobre imagens arquetípicas. Cologne, Tashen, 2012.
- MEIRA, Marly. *Filosofia da criação: reflexões sobre o sentido do sensível*. Porto Alegre, RS : Mediação, 2003.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro, RJ : Jorge Zahar, 2008.
- MINDLIN, Betty. *Moqueca de maridos, mitos eróticos*. Betty Mindlin e narradores indígenas. Rio de Janeiro, RJ : Record, 1997.
- MIRANDA, Regina. *Corpo-espaco: Aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Editora 7 Letras, Rio de Janeiro, RJ, 2008.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre, RS : Sulina, 2005.
- MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*. La Poligrafa, Barcelona, 1996.
- NOVAES, Adauto (Organização). *Mutações: a invenção das crenças*. São Paulo, SP : Edições SESC SP, 2011.
- PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*./ orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Líliana da Escóssia. – Porto Alegre: Sulina, 2015.
- MAMMI, Lorenzo (Organização). *Mário Pedrosa: Arte - Ensaios*. São Paulo, SP : Cosac Naif, 2015.
- PEIRANO, Mariza (Organização). *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro, RJ : Relume Dumará - Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.
- PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro, RJ : Jorge Zahar, 2003.
- PESSOA, Fernando e CUNHA, Teresa Sobral (Organização). *Livro do Desassossego*. Volume I e II. Coimbra, Presença, 1990.
- PESSOA, Fernando. *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa : Ática, 1946.

- PESSOA, Fernando. *Poemas Inconjuntos. Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Lisboa : Presença, 1994.
- PETERSON, Susan. *Contemporary ceramics*. Watson-Guption, 2000.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. São Paulo: Siciliano. 1993.
- PRIORE, Mary Del (Organização). *História das mulheres no Brasil*. Editora Contexto, São Paulo, SP, 2008.
- RAMÍREZ Cabrera, Luis E. *Diccionario básico de religiones de origen africano em Cuba*. Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 2014
- RICH, Adrienne. *On Lies, Secrets and Silence*. New York : Norton, 1979.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo, SP : Intermeios, 2013 - 6ª edição.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes de Criação. Construção da obra de arte*. Editora Horizonte, Vinhedo, SP, 2006.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo, SP : Editora da Universidade de São Paulo : Iluminuras : FAPESP, 1995.
- SERRA, Monica Allende e ESCOBAR, Tício (Organização). A diversidade como direito cultural. In *Desenvolvimento cultural e desenvolvimento urbano*. São Paulo, SP : Iluminuras, 2005.
- SILVA, Raquel e COSTA, Marcus de Lontra. *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro, RJ : Memória Visual, 2014.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, BH : Editora UFMG, 2010.
- STRATICO, Fernando Amaral (Organização). *Performance, Objeto e Imagem. Escritos sobre os rastros de uma pesquisa*. Londrina, PR, 2013.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. Cosac Naify, São Paulo, SP, 2001.
- TATAY, Helena. *Anna Maria Maiolino*. Tradução de Claudio Alvez Marcondes, Gênese Andrade. São Paulo, SP : Cosac Naify, 2012.
- TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*. Tradução: Maria Thereza de Rezende Costa. Cosac Naify, São Paulo, SP, 2013.
- TRABA, Marta. *Dois décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas*. Tradução de Memani Cabral dos Santos. Rio de Janeiro, RJ : Paz e Terra, 1977.
- TURNER, Victor William. *O processo Ritual - Estrutura e antiestrutura*. Tradução de Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 2011.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos. Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. Editora Intermeios, São Paulo, SP, 2015.
- WAAL, Edmund de. *20th-century ceramics*. Thames & Hudson, 2003.
- WARK, Jayne. *Radical gestures: feminism and performance art in North America*. Montreal; Kingston: MQUP; London: Ithaca, 2006.
- WESTCOTT, James. *Quando Marina Abramovic morrer*. Edições Sesc, São Paulo, SP, 2015.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Editora Tordesilhas, São Paulo, SP, 2014.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP : Autores Associados, 2012 - 4ª edição.

## CATÁLOGOS, REVISTAS E ARTIGOS

BENGISU, Murat. *Biomimetic materials and design*. Cuad. Cent. Estud. Diseñ. Comun., Ensayos [online]. 2018, n.70 [citado 2018-01-16], pp. 1-3 . Disponible en: <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-35232018000500011&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232018000500011&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 1853-3523.

Escultura Brasileira: *Perfil de uma Identidade*. Curadoria de Emanuel Araujo e Sérgio Pizoli. Textos de Emanuel Araujo, et AL. São Paulo, SP, Imprensa Oficial. Exposição realizada no Centro Cultural do BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento, Washington D.C. – USA, de 17 de julho a 12 de setembro de 1997 e na sede do Banco Safra, de 13 de outubro a 12 de dezembro de 1997.

CHAGAS, Luciana Beatriz. A cerâmica na Bauhaus. *Revista Tempo Cerâmico*, Agosto de 2011.

COCCHIARALE, Fernando. *Panorama de arte atual brasileira/97*. Texto crítico Tadeu Chiarelli; comentário Rejane Cintrão; apresentação Milú Villela. São Paulo: MAM, 1997, p. 114.

GALEANO, in *Revista do Memorial da América Latina*, São Paulo, SP, 2015.

HERRERO, Ana María. *Anomalías visuales en las representaciones de la mujer*. *Revista Iberoamericana de Comunicación de la Universidad Iberoamericana*, A.C., Ciudad de México No. 29, 2015/2016. Disponível em: [http://revistas.ibero.mx/iberoamericana\\_de\\_comunicacion/uploads/volumenes/10/pdf/RIC-29\\_Final\\_para\\_web.pdf](http://revistas.ibero.mx/iberoamericana_de_comunicacion/uploads/volumenes/10/pdf/RIC-29_Final_para_web.pdf) - Acesso: 13/08/2017

HOLLANDA, Heloísa Buarque de e HERKENHOFF, Paulo. *Manobras radicais*: Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo. Assoc. de Amigos do CCBB, 2006. 237 páginas.

LÖWY, Michael. *A filosofia da história de Walter Benjamin*. Estudos Avançados USP - vol.16 no.45 - São Paulo, May/Aug. 2002.

MORAES, Maria Cândida e DE LA TORRE, Saturnino. *Pesquisando a partir do pensamento complexo - elementos para uma metodologia de desenvolvimento eco-sistêmico*. Porto Alegre – RS, ano XXIX, n. 1 (58), p. 145 – 172, Jan./Abr. 2006.

SARTI, Cynthia. *Feminismo no Brasil: uma trajetória particular*. Cadernos de Pesquisa (Fundação Carlos Chagas), n. 64 fev. 1988, p. 38-47 // 1988

LÖWY, Michael. *A filosofia da história de Walter Benjamin*. Estudos Avançados da USP. Volume 16. Numero: 45. São Paulo: May/Aug, 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142002000200013#not10](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000200013#not10) Acesso: 26/07/2017.

SANTOS, Regina Maria dos. *Os discursos sobre a mulher entre o sagrado e o profano*. OPSIS-Revista do NIESC, vol. 6, 2006.

STIGGER, Verônica. *A Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna*. Revista Porto Alegre, Volume 14, N°24, Maio/2008. Fonte: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27939> Acesso: 14/10/2017.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas? / Why have there been no great women artists?* publicado originalmente na revista estadunidense ArtNews, em 1971. Tradução Juliana Vacaro. Edições Aurora / Publication Studio SP. São Paulo : 2016.

KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field* – artigo originalmente publicado na revista October, number 8, 1979 (31-44). Tradução publicada no número I de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984 (87-93).

- ALMEIDA, Flavia Leme de. *MULHERES RECIPIENTES: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais*. São Paulo, 2009. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP. Orientadora: Profª Drª Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada). Palavras-chave: Cerâmica- Deusas da fertilidade; Arte Contemporânea; Mulheres Artistas; Movimentos Feministas; Cerâmica.
- AMORIM, Mário Lopes. *Da Escola Técnica de Curitiba à Escola Técnica Federal do Paraná: projeto de formação de uma aristocracia do trabalho (1942-1963)*. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo na área de conexão História da Educação e Historiografia. Orientador: Prof. Dr. Nelson Piletti. São Paulo, 2004. 387 p. : il.
- BERLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Artesanato, Arte e Indústria*. Tese (Doutorado). Orientação: Profª Drª Aracy Amaral. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988.
- BORTOLIN, Rosana. *Ninho, casa e corpo*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - CAP/ECA/USP. São Paulo, SP, 2006.
- BUENO, Michele Escoura. *Girando entre Princesas: performances e contornos de gênero em uma etnografia com crianças*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - Departamento de Antropologia. São Paulo. 2012. 163 p. : il.
- DIAS, Wagner da Silva. *A ideia de América Latina nos livros didáticos de geografia*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2009
- FATIO, Carla Francisca. *Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal latino-americana de 1978 e seu legado para a América Latina e o Brasil*. | Tese em Comunicação e Cultura (Doutorado). Universidade de São Paulo – PROLAM. São Paulo: 2012. 547 f. : CD-ROM.
- FISCHER, Stela Regina. *Mulheres, performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana* | Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes | Universidade de São Paulo. Orientadora: Elisabeth Silva Lopes, 2017. 282 p.: il.
- LABAÑINO, Yumei de Isabel. *Objetos sagrados: a santería cubana através de sua cultura material*. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - Departamento de Antropologia. - São Paulo, 2017, p.16 e 17)
- LIMA, Camila da Costa. *O objeto cerâmico como elemento da cultura: um estudo a partir da Coleção Lalada Dalglish*. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes). Orientador: Profa. Dra. Geralda Mendes F. Silva Dalglish. São Paulo, 2016. 602 p.: il.color.
- PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras* / Rosana Paulino – Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim. São Paulo : R. Paulino, 2011. 98 p. : il.
- ROMANO, Lúcia Regina Vieira. *De Quem É Esse Corpo? – A Performatividade do Feminino no Teatro Contemporâneo* / Lúcia Regina Vieira Romano. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas/Escola de Comunicações e Artes/USP, 01/06/2009.- - São Paulo; L. R. V. Romano, 2009. 659 p. : il
- SILVEIRA, Maria Betânia. *Tellus: performance e teatralidade com a argila e a cerâmica*. 2014. 291 p. Tese (Doutorado em Teatro – Área: teorias e Práticas Teatrais. Linha de Pesquisa: Linguagens Cenas, Corpo e Subjetividade) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Teatro, Florianópolis, 2014.
- SOUZA, Aureci de Fátima da Costa. *O percurso dos sentidos sobre a beleza através dos séculos: uma análise discursiva* | Aureci de Fátima da Costa Souza. Dissertação (mestrado). Orientador: Eni P. Orlandi.– Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem– Campinas, SP: [s.n.], 2004.
- SOUZA, Evelise Guito de. *Dogville, filme crítica*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - Departamento de Letras Modernas. São Paulo, 2007. 167 p. : il.
- WEIDLE, Carina Maria. *Des Astres com: a máquina de escrever, a guilhotina e os fósforos*. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias. São Paulo : R. Paulino, 2014. 207 p. : il.

BUTLER, Judith. *Desdiagnosticando o gênero*. Translated by André Rios. Physis, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 95-126, 2009. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=So103-73312009000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So103-73312009000100006&lng=en&nrm=iso)>. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-73312009000100006>. - Acesso: 31/07/2017

CLARK, Lygia. *Memória do corpo*. Vídeo entrevista. Direção: Márcio Carneiro. Duração: 30'27". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ymjW6yVKAg> - Acesso: 12/12/2017

Da ordem da vocação hereditária. *Direito civil: direito das sucessões*. 10 ed. São Paulo: Atlas, 2010. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/17777/analise-critica-do-artigo-1829-i-do-cc-2002-a-luz-do-resp-n-992-749-do-superior-tribunal-de-justica> - Acesso: 15/09/2018 as 20:42

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Exposição Manobras Radicais*. 2006. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/exposicao-manobras-radicais-2006/>> Acesso em: 03/09/2015

MACHADO, Antonio. *Proverbios y Cantares em Poesías Completas*. Consultado em 11 de Fevereiro de 2017. URL: <http://iesjimenezlozano.centros.educa.jcyl.es/sitio/upload/machado-antonio-poesias-completas.pdf>

MAIOLINO, Anna Maria. *Tudo começa pela boca. Arte & Ensaios*. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ - nº 29, junho de 2015. p.6 -25. Disponível em <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/01/1.AE29-Entrevista-anna-maria-maiolino.pdf> - Acesso: 10/10/16

MANO, Maíra Kubik. *Mais de 500 mulheres são vítimas de agressão física a cada hora no Brasil, aponta Datafolha*. Entrevista Profa. Dra. Maíra Kubik Mano, PPG em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da UFBA, concedida ao canal G1 em 08 de março de 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/mais-de-500-mulheres-sao-vitimas-de-agressao-fisica-a-cada-hora-no-brasil-aponta-datafolha.ghtml> - Acesso: 10/07/2017

MYRRHA, Lais. *Mãos à obra*. 2017. Disponível em: <<https://carbonogaleria.com.br/obra/maos-a-obra-583>>. Acesso em: 19/08/2016

OLIO, Graciela. *estemunho de artistas EP2 Graciela Olio*. MUMART. Publicado em 10/02/2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=124&v=QN77S-ktoQs](https://www.youtube.com/watch?time_continue=124&v=QN77S-ktoQs) - Acesso: 20/02/2017

PAULINO, R. apud PEDROSO, F. E. *Rosana Paulino, Colônia*. Texto sobre a individual da artista na Galeria Virgílio em 2006. Disponível em: <http://galeriavirgilio.com.br/exposicoes/0605.html> - Acesso: 30/08/2017

PAZ, Octavio. *O uso e a contemplação*. *Revista Raiz* [Online] - edição nº 3. Consultado em 30 de Março de 2016. URL: [http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index2.php?option=com\\_content&task=view&id=102&Itemid=116&pop=1&page=0](http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index2.php?option=com_content&task=view&id=102&Itemid=116&pop=1&page=0)

ROLNIK, Suely. *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. Concinnitas* | ano 16, volume 01, número 26, julho de 2015. p. 104-118. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/20104/14402> - Acesso: 18/05/17

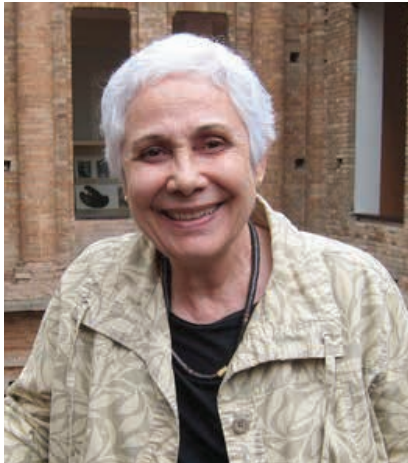
THACKARA, Tess. *We Need a New Kind of Feminist Art*. Publicado online no dia 20 de dezembro 2016, consultado em 11 de Fevereiro de 2017. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-we-need-new-kind-feminist-art>

URIARTE, Urpi Montoya. *O que é fazer etnografia para os antropólogos. Ponto Urbe* [Online], 11 | 2012, publicado online no dia 14 de Março de 2014, consultado em 12 de Fevereiro de 2017. URL: <http://pontourbe.revues.org/300> ; DOI : 10.4000/pontourbe.300

A close-up photograph of a person's hand and arm resting on their leg. The background is a blurred view of water with white foam, suggesting a beach or coastal setting. The lighting is soft and natural.

ANEXOS

## BREVE BIOGRAFIA DAS MULHERES ARTISTAS



Anna Maria Maiolino  
**Disponível em:** [https://cfileonline.org/wp-content/uploads/2014/07/6-IMG\\_0096.jpg](https://cfileonline.org/wp-content/uploads/2014/07/6-IMG_0096.jpg)  
**Acesso:** 14/01/2018

### Anna Maria Maiolino | 1942 | Scalea | Itália

Anna Maria Maiolino (Scalea, Itália, 1942). Gravadora, pintora, escultora, artista multimídia e desenhista. Muda-se em 1954, devido à escassez provocada pelo pós-guerra, para Caracas, Venezuela, onde estuda na *Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas* entre 1958 e 1960, ano em que transfere-se para o Brasil. Em 1961, inicia curso de gravura em madeira na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), no Rio de Janeiro, e integra-se à Nova Figuração, movimento de reação à abstração e tomada de posição frente ao momento político brasileiro. Frequenta o ateliê de Ivan Serpa (1923-1973), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), e estuda gravura com Adir Botelho (1932), em 1963. No ano seguinte, realiza sua primeira exposição individual na Galeria G, em Caracas. Em 1967 participa da Nova Objetividade Brasileira, exposição que entre outros preceitos, propunha a superação do quadro de cavalete em favor do objeto, sendo organizada por críticos e artistas, entre eles Hélio Oiticica (1937-1980). Entre 1968 e 1971, estuda no Pratt Graphic Center, em Nova York. A partir da década de 1970, começa a trabalhar com diversas mídias, como a instalação, a fotografia e filmes. Participa, em Curitiba, do 1º Festival do Filme Super-8, premiada com o filme *In-Out, Antropofagia*, seu primeiro trabalho em vídeo. Participa também do Festival Internacional do Filme Super-8, no Space Cardin, em Paris; da 5ª Jornada Brasileira de Curta-Metragem, em Salvador; e do 2º Festival Nacional de Curta-Metragem, na Alliance Française du Brésil, no Rio de Janeiro. No final da década de 1970, a artista passa a se dedicar à performances. Em 1978, realiza *Mitos Vadios*, num terreno baldio da rua Augusta, em São Paulo, e, em 1981, na rua Cardoso Júnior, Entrevistas, quando dúzias de ovos de galinha são espalhados pelo chão, para que o público tivesse que driblar um “campo minado”. Na década de 1980, começa a trabalhar com a argila por influência do artista argentino Víctor Grippo (1936-2002). Em 1990, recebe o prêmio de melhor mostra do ano, da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), pela exposição individual realizada em 1989, no Centro Cultural Cândido Mendes (CCCM). Realiza em Nova York, em 2002 exposição retrospectiva acompanhada do livro *A Life Line/Vida Afora*.



Ana Mendieta  
**Disponível em:** <http://museomagazine.com/features/2017/1/11/ana-mendieta-the-sublime>  
**Acesso:** 14/01/2018

### Ana Mendieta | 1948 | Havana | Cuba

Ana Mendieta foi uma performer, escultora, pintora e vídeo artista cubana, que é mais conhecida por suas obras de arte “corpo-terra” (“*earth-body*”). Nascida em Havana, Mendieta chegou aos Estados Unidos como refugiada em 1961, dois anos após o líder revolucionário Marxista Fidel Castro depor o então presidente cubano, Fulgêncio Batista. Mendieta estudou na Universidade de Iowa onde recebeu um BA e um MA em Pintura e um MFA em Intermídia sob a orientação do aclamado artista Hans Breder. Ao longo de sua carreira, criou obras em Cuba, México, Itália e nos Estados Unidos. A obra de Mendieta era, geralmente, autobiográfica e focada em temas que incluem feminismo, violência, vida, morte, lugar e pertencimento. Seus trabalhos, geralmente, estão associados aos quatro elementos básicos da natureza. Mendieta frequentemente remetia a uma conexão física e espiritual com a Terra. Mendieta unia seu corpo com a terra para se tornar inteira. Durante sua vida, Mendieta produziu mais de 200 obras de arte usando a terra como o meio para escultura. *Siluetas Series* (1973–1980) envolveu a criação de silhuetas femininas na natureza - em barro, areia e grama - com materiais naturais, de folhas e galhos a sangue, criando marcas de corpos ou pintando sua silhueta ou de outros em paredes. Em 1978, Ana Mendieta passou a integrar o *Artists In Residence Inc (A.I.R. Gallery)* em Nova York, que foi a primeira galeria para mulheres fundada nos Estados Unidos. A iniciativa possibilitou a Mendieta encontrar com outras artistas mulheres da vanguarda do movimento feminista. Nesta época, Mendieta também se envolveu ativamente na administração e manutenção do A.I.R. Em 1979, Mendieta apresentou uma exibição solo de suas fotografias na A.I.R. Gallery em Nova York. Também foi curadora e escreveu o catálogo introdutório de uma exibição na A.I.R. em 1981 intitulada *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States*, que destacou a obra de artistas como Judy Baca, Senga Nengudi, Howardena Pindell e Zarina. O *New Museum of Contemporary Art*, em Nova York, recebeu a primeira exibição de pesquisa de Mendieta em 1987. A obra de Mendieta aparece em muitas coleções públicas importantes, incluindo o Solomon R. Guggenheim Museum, Metropolitan Museum of Art, Whitney Museum of American Art, Museum of Modern Art, New York, Art Institute of Chicago, Centre Pompidou, Paris, Musée d’Art Moderne et Contemporain, Genebra e Tate Collection, em Londres.



**Ruby Rumie**

Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Ruby\\_Rumie\\_next\\_to\\_her\\_work.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Ruby_Rumie_next_to_her_work.jpg)

Acesso: 14/01/2018

### Ruby Rumie | 1958 | Cartagena de Índias | Colombia

O trabalho de Ruby Rumié inclui pintura, escultura, fotografia, vídeos e instalações. Desenvolve projetos altamente motivados, com declarações políticas profundas. Amplamente inspirados por sua cidade natal, Cartagena, na Colômbia, o trabalho de Rumié aborda questões de psicologia e injustiça. De 1989 a 1996, utilizou a técnica da pintura hiperrealista para apresentar retratos dos nativos de Cartagena das Índias. Mais tarde, ela começou a trabalhar com um foco claro no patrimônio social e territorial, no qual ele questionou o compromisso do artista com a sociedade. Seguindo esse caminho, ela criou o projeto *Halito Divino*, onde ela se concentra em dar uma voz social e criativa às mulheres que sofreram violência doméstica. Rumié fez importantes exposições em Cartagena e Bogotá (Colômbia), Santiago do Chile, Miami, Nova York e Washington DC, entre outros. Ela foi uma das artistas convidadas para a Primeira Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Cartagena das Índias. Participou da Art Paris, Feira de Arte, em 2016, através da NH Galería, e também foi vencedora da bolsa Bellagio Rockefeller Center Foundation, para desenvolver um trabalho sobre comportamento humano em seu programa Fellow Arts residente. Em abril de 2017, recebeu o Prêmio Mulheres Juntas, concedido pelas Nações Unidas (ONU), por seu trabalho artístico, antropológico e social. Atualmente ela mora e trabalha entre Cartagena e Santiago do Chile.



**Graciela Olio**

Disponível em: <http://www.aic-iac.org/en/member/graciela-olio/>

Acesso: 14/01/2018

### Graciela Olio | 1959 | La Plata | Argentina

Com formação em Bacharelado em Artes (orientação cerâmica) pela Faculdade de Belas Artes da Universidade Nacional de La Plata - UNLP, local onde também leciona. Atua como orientadora de pesquisa no Departamento de Artes Visuais “Prilidiano Pueyrredón” da Universidade Nacional das Artes, DAVPP-UNA, em Buenos Aires. Desde 2009, é membro da Academia Internacional de Cerâmica (IAC). Algumas das premiações que a artista recebeu no decorrer da sua carreira artística foram: em 2013, no 58º Concurso Intenazionale delle Ceramiche di Faenza, Itália; em 2010, Taiwan Ceramics Biennale, New Taipei City Yingge Ceramics Museum, Taiwan; em 2010, recebeu 2ª Premio no 30º Concurso Internacional de Cerâmica da L’Alcora, CICA, Espanha. Expôs em mostras internacionais como: no Berger Art Center, NCECA, Missouri, USA, em 2016; 2º Cluj Internacional Contemporary Ceramic Biennale, Cluj-Napoca, Romênia em 2015; Hangzhou International Contemporary Ceramic Biennale Exhibition, Art Galley of China Academy of Art, Zhejiang, China; Possui obras em acervos na Argentina (Secretária de Cultura da Nação; Museu de Arte Popular José Hernandez; Fundação Osde; Museu Provincial de Belas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe.); em Cuba (Museu Nacional do Castillo de la Real Fuerza, Havana); na Espanha (School of Art “Francisco Alcántara”, Madrid; Escola de Arte e Design Superior “Pau Gargallo”, Badalona; Cerco Cerâmica contemporânea, Zaragoza; Museu de Cerâmica de L’Alcora, Alcora Castellón; Museu Cerâmico de Manises, Valência); na Itália (Museu Internacional de Taiwan do Ceramiche, Faenza; Instituir Statale D’Arte “F.A. Grue “per la Ceramica, Castelli; Associazione Amici della Ceramica Circolo “Nicolo Poggi”, Albissola Marina); na França (Ateliers d’Art de France, Paris). na China (Museu das Belas Artes, Taipei; Flicam - Fule International Ceramic Art Museums, Fuping; Museu de cerâmica Yixing, Yixing; Shanghai Arts and Crafts Association, Xangai; New Taipei City Yingge Ceramics Museum, Taipei, Taiwan; China Academy of Art); no Japão (Seki City Board of Education); na Nova Zelândia (Auckland Studio Potters, Auckland); na Austrália (Shepparton Art Gallery, Foundation Josephine Ulrick e Win Schubert); na Croácia (ULUPUH, Zagreb); na Romênia (Museu de Belas Artes de Cluj). Além de possuir também uma série de trabalhos em coleções privadas na Argentina, Alemanha, Espanha, Itália, México, Chile, Brasil, Austrália, EUA, Japão, China, Coréia, França.





**Kukuli Velarde**

**Disponível em:** [http://www.le-eway.org/images/grantees/425/kukuli\\_for\\_web.jpg](http://www.le-eway.org/images/grantees/425/kukuli_for_web.jpg)  
**Acesso:** 14/01/2018

### **Kukuli Velarde | 1962 | Cuzco | Perú**

Nasceu em Cuzco, filha da periodista e escritora Alfonsina Barrionuevo e do periodista Hérnan Velarde. Teve contato com as artes desde muito cedo, com apenas 10 anos realizou sua primeira exposição individual no Instituto Cultural Norte-Americano, em Lima. Aos 18 anos entrou na Universidade Nacional de San Marcos, no curso de História da Arte (1980). Dois anos depois, participou da exposição coletiva Artistas Del Cuzco no Museu de Arte, Lima. Em 1983, realizou na Colômbia uma exposição individual no Planetário de Santa Fé, Bogotá. Lá permaneceu por mais seis meses, recebendo instruções do artista peruano Armando Villegas. Em 1985, foi estudar Belas Artes, na Academia de San Carlos, na Universidade Nacional Autônoma do México – foi aluna nesta universidade do crítico de arte peruano Juan Acha. Em 1987 vai para os Estados Unidos, primeiro mora em Nova York, depois Filadélfia. Recebeu neste mesmo ano uma bolsa de estudos para participar do workshop Printmaking ministrado por Bob Blackburn. Ela terminou em 1992 o curso de bacharel em belas artes no Hunter College da City University de Nova York e, em 1996, começou a ministrar aulas de modelagem em cerâmica nesta mesma universidade e na Rhode Island School of Design em Providence. Recebeu uma série de prêmios e bolsas no decorrer da sua carreira: pela Fundação Andy Warhol e Fundação Rockefeller em 1993; em 2003, na Bienal Internacional de Cerâmica de Gyeonggi, em Seul e em 2015 ganhou uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim.



**Rosana Paulino**

**Disponível em:** <http://www.asi-koartschool.org/wp-content/uploads/2014/04/paulino.png?w=240>  
**Acesso:** 14/01/2018

### **Rosana Paulino | 1967 | São Paulo | Brasil**

Rosana Paulino, gravadora, desenhista, pintora. Em 1991, ingressa no curso de graduação em artes plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Entre 1993 e 1995, aprimora-se em técnicas de gravura no ateliê de restauro de obras de arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Em 1994, frequenta a oficina livre de gravura no ateliê do Museu Lasar Segall, e é premiada na exposição coletiva Visualidade Nascente III do MAC/USP. Durante a graduação, começa a ganhar visibilidade com sua obra Parede da Memória (1994) exposta na Mostra de Selecionados do Centro Cultural São Paulo (CCSP). Em seguida, a convite do curador Tadeu Chiarelli (1956), compõe a exposição Fotografia Contaminada (1994), também no CCSP. Em 1995, forma-se em artes plásticas com habilitação em gravura na ECA/USP. Em 1998, vai à Inglaterra cursar especialização em gravura pelo London Print Studio, Londres, com bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). De volta ao Brasil, a partir de 1999, atua como professora autônoma nas áreas de desenho, gravura e orientação de projetos artísticos, e participa de exposições individuais e coletivas, no Brasil e no exterior. Ilustra o livro A Lenda da Pemba (2009), de Márcia Regina Silva, seu primeiro trabalho como ilustradora de livros infantis. Em 2010, obtém o título de Doutora em poéticas visuais pela ECA/USP com a tese Imagens de Sombras, orientada por Evandro Carlos Jardim (1935). No mesmo ano, ganha o 1º Prêmio Nacional de Expressões Afro-Brasileiras, na modalidade artes visuais. Em 2012, faz residência artística no Tamarinde Institute da Universidade do Novo México, em Albuquerque, Estados Unidos, com os artistas Sidney Amaral (1973), Tiago Gualberto (1983), entre outros. A produção desses artistas resulta nas exposições Afro: Black Identity in America and Brazil, nos Estados Unidos, e Brasileiros e americanos na litografia do Tamarinde Institute, no Museu Afro Brasil em São Paulo.



Ana Gómez

**Disponível em:** <https://www.facebook.com/anagomezdevalle>  
**Acesso:** 14/01/2018

### Ana Gómez | 1973 | Saltillo | México

Mestrado em Artes Visuais da UNAM e pós-graduação em design gráfico pela UANE. Ana Gómez é membro fundadora da Central de Experimentação e Inovação da Tradição A.C. (2008-2013), parte do Colectivo 2.50 e colaborador de 1050° e Arta Cerámica. Expôs individualmente no México e na Argentina; e coletivamente no México, Estados Unidos, Cuba, Paraguai, Argentina, Coréia, Japão, China, Bélgica, Portugal e Espanha. Académico do Fundo Estadual para a Cultura e as Artes de Coahuila (2010 e 2006), o Centro Multimídia e CONACULTA (2010), o programa Young Creators (2008) e as Residências Artísticas da FONCA (2011). Obteve o 1º lugar na 4ª Bienal Nacional de Universidade de Arte Visual (2009), o 2º lugar na IV Bienal de Cerâmica Utilizada Museu Franz Mayer (2009), 1º. Lugar do Primeiro Concurso de Escultura Concretarte (2008) e Menção Honrosa na 4ª Bienal da Cerâmica Mundial da Coréia (2007). Em 2012, participou do programa de residência para professores da Fundación / Colección Jumex. Deu aulas na Escola Nacional de Pintura, Escultura e Gravura “La Esmeralda”; Universidade Metropolitana Autônoma; Universidade do Vale do México em San Miguel de Allende; Hernán Cortés Universidade de Xalapa; Museu Leopoldo Flores de Toluca; Centro Cultural de Fronteira, Centro de Artes de Pachuca e San Luis Potosí; entre outros. Desde 2013 coordena e organiza oficinas especializadas em cerâmica. Atualmente está trabalhando em seu trabalho pessoal, na marca Cacharro de produtos de design e em Arta estudio, um espaço dedicado à pesquisa, disseminação e experimentação de trabalhos em cerâmica. Ana dá palestras sobre suas especialidades e é assessora de projetos de arte, design e cerâmica. Seu trabalho, feito principalmente na cerâmica, se move dentro das referências mais influentes da arte contemporânea: cultura de massa e objetos do cotidiano. No primeiro caso, aborda questões relacionadas à realidade globalizada e à mídia e a relação entre hábitos de consumo e mídia. No segundo caso, a redefinição de objetos industriais e “encontrados”, em cuja pegada podemos ver os readymades de Duchamp e a Caixa Brillo de Andy Warhol. Os resultados são reconstruções gráficas e tridimensionais que nos falam do particular do social. São peças que exploram a transformação da obra de arte em uma espécie de arqueologia do intercâmbio social e cultural contemporâneo, que nos convida a pensar sobre as funções da arte, como dispositivo de análise e reflexão sobre práticas sociais (como o consumismo), ao mesmo tempo em que se torna uma mercadoria dentro das sociedades globalizadas.



Figura 350. Flávia Leme. *Desvios do Barro* - vista geral da exposição. 2018. Galeria Alcindo Moreira Filho - IA UNESP. Foto: Fernando Vilhegas



Figura 351. Flavia Leme. *Desvios do Barro* - vista geral da exposição. 2018. Galeria Alcindo Moreira Filho - IA UNESP. Foto: Fernando Vilhgas



Figura 352. Flavia Leme. *Desvios do Barro - Animus e Anima*. 2018. Galeria Alcindo Moreira Filho - IA UNESP. Foto: Fernando Vilhegas



Figuras 353. Flavia Leme. *Desvios do Barro - Reproduzindo Agatha*. 2018. Galeria Alcindo Moreira Filho - IA UNESP. Foto: Fernando Vilhegas



Figuras 354. Flavia Leme. *Desvios do Barro - A Morada do Cosmo*. 2018. Galeria Alcindo Moreira Filho - IA UNESP. Foto: Fernando Vilhegas



Figuras 355. Flavia Leme. *Desvios do Barro - Objeto Fetiche#1 ao #28*. 2018. Galeria Alcindo Moreira Filho - IA UNESP. Foto: Fernando Vilhegas



Figuras 356. Flavia Leme. *Desvios do Barro - Objeto Fetiche#29 ao #56*. 2018. Galeria Alcindo Moreira Filho - IA UNESP. Foto: Fernando Vilhegas

SO BRE VIVA

RESISTA

LUTE

VIVA E AME

(porque ser mulher é duro  
mas é lindo também)