

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA
DEPARTAMENTO ARTES BASE - BAB

SÉRIE CORRENTE

MARI ANA PAMPLONA RODRIGUES

DRE: 118069336

RIO DE JANEIRO

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA
DEPARTAMENTO ARTES BASE - BAB

SÉRIE CORRENTE

MARI ANA PAMPLONA RODRIGUES / 118069336

Trabalho de conclusão de Curso
apresentado à Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de bacharel em Pintura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Martha Werneck de
Vasconcellos.

Rio de Janeiro (Rio de Janeiro)

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA

SÉRIE CORRENTE

Mari Ana Pamplona Rodrigues / 118069336

O estudante supracitado está ciente de que o Trabalho de Conclusão de Curso será publicado na Base Minerva/Sistema Phanteon da UFRJ e poderá ser integralmente publicado no site do Curso de Pintura da EBA – UFRJ. Compromete-se com a possível reformulação de seu material de apresentação conforme orientações da banca no prazo de 30 dias, visando sua posterior publicação online. O cumprimento desses requisitos é necessário para o lançamento da nota do estudante.

Prof.^a Dra. Martha Werneck de Vasconcellos (orientadora) / BAB EBA UFRJ

Banca: Prof. Dr. Rafael Bteshe / BAP EBA UFRJ

Prof.^a Me. Ana Clara Badia Guinle / BAB EBA UFRJ

CIP - Catalogação na Publicação

P696s Pamplona Rodrigues , Mari Ana
SÉRIE CORRENTE / Mari Ana Pamplona Rodrigues . --
Rio de Janeiro, 2025.
70 f.

Orientadora: Martha Werneck de Vasconcellos.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em Pintura, 2025.

1. pintura. 2. corpo feminino. 3. processos de
criação. 4. representação. 5. patriarcado. I. Werneck
de Vasconcellos, Martha, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

AGRADECIMENTOS

Uma declaração de amor.

À Vitória e Daria.

Gabi, Gui, Mateus,

Matheus,

João, Geraldo,

Martha, Aurélio, Rafael, Ana

Maurício, Carol, Cacau, Cami,

Cecília, Eden, Manu,

Rosinha, Anselmo, Carol, Bia, Joyce, Felipe, Thiago.

RESUMO

A pesquisa se desenvolve com base no diálogo entre reflexão teórica e prática artística da artista no campo da pintura, estabelecendo conexões críticas entre as diferentes perspectivas sobre o corpo, o olhar e a criação. O estudo parte da obra **A Sociologia do Corpo** de David Le Breton para compreender a construção cultural da corporalidade, investigando como as estruturas sociais moldam e (re)significam a experiência física. Essa base é tensionada pela perspectiva racial de Bell Hooks em **Olhares Negros: Raça e Representação**, que introduz uma análise sobre como os corpos negros são retratados e percebidos. A análise se expande com a problematização da política do olhar feita por Laura Mulvey no ensaio **Prazer visual e cinema narrativo**, cujos conceitos são transportados do cinema para a pintura, e em referências centrais como Virginia Woolf, Naomi Wolf e Griselda Pollock. Além das leituras, a pesquisa pictórica prática acontece no diálogo entre o fazer artístico e a análise que é produzida pela autora, com o apoio do historiador da arte Heinrich Wölfflin, e do estudo de pintoras mulheres e suas formas de representação da figura feminina. A pesquisa tem como objetivo desvendar e refletir sobre os padrões culturais que influenciam o processo de criação, correlacionar os textos estudados com a criação pictórica, entender o lugar do desejo para, então, aprofundar o desenvolvimento das pinturas, provocando questionamento sobre os papéis sociais femininos e suas formas de representação.

PALAVRAS-CHAVE

pintura, corpo feminino, processos de criação, representação, patriarcado

RESUMEN

*La investigación se desarrolla en base al diálogo entre la reflexión teórica y la práctica artística de la artista en el campo de la pintura, estableciendo conexiones críticas entre las diferentes perspectivas sobre el cuerpo, la mirada y la creación. El estudio parte de la obra **La Sociología del Cuerpo** de David Le Breton para comprender la construcción cultural de la corporeidad, investigando cómo las estructuras sociales moldean y (re)significan la experiencia física. Esta base se tensiona con la perspectiva racial de Bell Hooks en **Miradas Negras: Raza y Representación**, que introduce un análisis sobre cómo son representados y percibidos los cuerpos negros. El análisis se expande con la problematización de la política de la mirada realizada por Laura Mulvey en el ensayo **Placer visual y cine narrativo**, cuyos conceptos son trasladados del cine a la pintura, y con referencias centrales como Virginia Woolf, Naomi Wolf y Griselda Pollock.*

Además de las lecturas, la investigación pictórica práctica ocurre en el diálogo entre el hacer artístico y el análisis producido por la autora, con el apoyo del historiador del arte Heinrich Wölfflin, y del estudio de pintoras mujeres y sus formas de representación de la figura femenina. La investigación tiene como objetivo desentrañar y reflexionar sobre los patrones culturales que influyen en el proceso de creación, correlacionar los textos estudiados con la creación pictórica, comprender el lugar del deseo para, así, profundizar en el desarrollo de las pinturas, provocando un cuestionamiento sobre los roles sociales femeninos y sus formas de representación.

PALABRAS CLAVE

pintura, cuerpo femenino, procesos creativos, representación, patriarcado

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Figura 1: **Solitude**, estudo executado no caderno de pesquisa da artista em 2018. Óleo sobre kraft. Fonte: Acervo pessoal da autora.
2. Figura 2: Pintura de Márcia Cisneiros impressa em calendário. **Entre Flores**, acrílica sobre tela, 2015. Fonte: acervo pessoal da autora.
3. Figura 3: À esquerda, fotografia da autora com sua avó, Vitória Pamplona, na casa de Marcia; à direita, a autora e Marcia Cisneiros na mesma casa, por volta de 2005. Fonte: Acervo pessoal da autora.
4. Figura 4: Fotografia da autora com sua avó no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, por volta de 2006-2007. Fonte: Acervo pessoal da autora.
5. Figura 5: Capa do caderno de assinaturas do aniversário de 2004 da avó da autora, ilustrada por Marcia Cisneiros. Fonte: Acervo pessoal da autora.
6. Figura 6: Capa do E.P. de Iná Iê, **Aberta pelo amor da deusa**, lançado de modo independente em 2020. Fonte: Agata Bhairavi, 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0Ct8oM5Q92ZvgnPjyurnlf>
7. Figura 7: Captura de tela de partes do mapa visual montado no Miro para pesquisa do projeto **Uma busca desenfreada/desesperada por autoconhecimento**. Fonte: Autoria própria. Disponível em: https://miro.com/app/board/o9J_l5d75tY=
8. Figura 8: Crislaine Tavares. **Relações de amor e ódio com esse bordado**. Tinta PVA, pastel oleoso e bordado, 2020. Fonte: Crislaine Tavares, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/tavareschriis/>
9. Figura 9: Crislaine Tavares. **Os dias ao longo do desejo**, 2023. Fonte: Crislaine Tavares, 2023. Disponível em: <https://artequeacontece.com.br/destaques-de-obras-de-artistas-mulheres-na-sp-arte-2023/>
10. Figura 10: Wynn timer Mynerva. **The Original Riot**. Instalação no New Museum, 2013. Óleo sobre tela, 201,08 x 320 cm. Fonte: Wynn timer Mynerva, 2013. Disponível em: <https://wynn timermynerva.com/>
11. Figura 11: Poema Visual de Carolina Torres: recortes e intervenções em duas poesias de Fernando Pessoa (**Liberdade**, 1937 e **Poema em linha reta**, 1914-1935). Fonte: Carolina Torres, 2019. Disponível em: https://www.instagram.com/cacal_ts/
12. Figura 12: Poema Visual de Carolina Torres. **O louco**, 2021. Fonte: Carolina Torres, 2021. Disponível em: https://www.instagram.com/cacal_ts/
13. Figura 13: Captura de tela do mapa visual na plataforma Miro. Fonte: Autoria própria, 2024. Disponível em: https://miro.com/app/board/uXjVKBqnfro=
14. Figura 14: Tabela feita pela autora com os pares de opostos propostos por Wolfflin, representados por cores. Fonte: Autoria própria, 2024. Disponível em: https://miro.com/app/board/uXjVKBqnfro=
15. Figura 15: Cecily Brown, **Performance**, 1999. Óleo sobre linho, 2,5 m x 2,7 m. Fonte: Cecily Brown, 1999. Disponível em: <https://gagosian.com/artists/cecily-brown/>
16. Figura 16: Captura de tela das obras de Wynn timer Mynerva (**O jardim das delícias**, 2020 e **Paradiso**, 2022) analisadas no Miro. Fonte: Wynn timer Mynerva. Disponível em: <https://wynn timermynerva.com/>
17. Figura 17: Captura de tela das obras da autora analisadas no Miro. Fonte: Autoria própria, 2024.

18. Figura 18: Captura de tela de fragmento das obras de autoras mulheres no mapa do Miro. Fonte: Acervo pessoal da autora.
19. Figura 19: Captura de tela de obras de autoria masculina no mapa do Miro. Fonte: Acervo pessoal.
20. Figura 20: Paula Rego, **Mulher-cão**, 1994.* Fonte: Paula Rego, 1994.
21. Figura 21: Egon Schiele, **Kneeling Girl, Resting on Both Elbows**, 1917. Fonte: Egon Schiele, 1917. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/kniendes-m%C3%A4dchen-auf-beiden-ellbogen-gest%C3%BCtzt-egon-schiele/JgFbSO4YxygRsQ?hl=pt-BR>
22. Figura 22: Papaya, acrílica sobre janela, 2024. Fonte: Autoria própria.
23. Figura 23: Azar o seu, 2024. Acrílico sobre espelho de maquiagem quebrado. Fonte: Autoria própria.
24. Figura 24: Dois frames do vídeo "Azar o seu". Fonte: Autoria própria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l33h39hlgD4>
25. Figura 25: **Fluido 1**. Óleo sobre gaveta de madeira, 2024. Fonte: Autoria própria.
26. Figura 26: **Fluido 2**. Óleo sobre gaveta de madeira, 2024. Fonte: Autoria própria.
27. Figura 27: **Pintura J.O.M.O.** em exibição na exposição "Corpo Memória e Identidade", 2025. Fonte: Autoria própria.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1 : um ciclo de inícios	15
Capítulo 2 : referências artísticas	23
Capítulo 3 : aprofundamento	33
Capítulo 4 : as pinturas	48
Conclusão	60
Referências bibliográficas	61
Apêndice : exposição	64

INTRODUÇÃO

Essa luz da caveira não perdoa. Sob sua claridade, os velhos são idosos; os belos, exuberantes; os bobos, tolos; os embriagados, bêbados; os infiéis, traiçoeiros; e o inacreditável é registrado como milagre. (ESTÉS, 1994. p.128.)

O que proponho neste projeto é, de certa maneira, ainda, uma desenfreada busca por autoconhecimento. É um mergulho, metalinguístico e interpretativo, pois há partes minhas que estão querendo, talvez, revelar-se ao mesmo tempo que outras querem se manter veladas. Se formos considerar a unidade dos opostos de Heráclito (FLAKSMAN, 2015), é seguro que não existe luz sem escuridão. Então, compreendo aqui que boa parte do que venho desenvolvendo, tem um broto bem verde e saudável que não tem início certo, que começou a se solidificar no momento em que escrevi o memorial descritivo, cursando a disciplina Pintura 2 com a orientação do professor rafael Bteshe, que amadureceu, depois, conforme me aprofundei com o grupo de pesquisa. Também é fruto de um trajeto de antes, que me parece vir do inconsciente e que já navega comigo desde criança.

Para mergulhar no descobrimento de si mesmo, descrito por Jung como Processo de Individuação (STEIN, 2020) é preciso primeiro diferenciar-se. É necessário reconhecer que a unidade dos opostos é a lei do cosmos, e que nós carregamos uma parte deste cosmos em nós. Nossa singularidade está nessa gota de universo que existe em nós mesmos. Ao reconhecer essa singularidade, o indivíduo torna-se quem realmente é, desligando-se das *personas* e das projeções que acabam ocorrendo. Somos formados de opostos. Por exemplo, estou tomada agora por um momento crucial, onde quero e não quero estar. Normalmente momentos de mudanças importantes na vida, como o próprio momento de se graduar, carregam de maneira mais explícita esse conflito. Há de se reconhecer a natureza dual do próprio trabalho, que apesar de ter o nome de conclusão, não é só o fim de um ciclo, é também o início. Estamos sempre trabalhando com paradoxos. Reconhecer isso é reconhecer a complexidade de nós mesmos e do todo.

Clarissa Pinkola Estés, em seu livro **Mulheres que correm com os lobos** (1994), traz para nós um conceito de Natureza Selvagem que a meu ver traduz de forma positiva essa contradição. Clarissa, como o próprio título do livro mostra, acredita que essa natureza selvagem do lobo está para nos ajudar a crescer potencialmente, ou seja, está para nos ajudar a reconhecer a unidade dos opostos. A natureza selvagem, segundo Clarissa, quando retorna a nós, nos faz crescer. O encontro com a nossa natureza selvagem é para mim, o mesmo encontro que se dá no processo de individuação: é o encontro com a totalidade, com a gota de

universo que existe em cada um. Esse processo é uma força imperativa da vida, por isso que não podemos fugir dele. A rejeição desse processo, a interrupção e o repouso podem ser, inclusive, extremamente prejudiciais à saúde psíquica.

Todas essas inibições significam muitas e muitas impurezas, e você precisa purificar a mente antes que o processo psicológico de transformação possa começar. (STEIN, 2020, p. 20.)

A dualidade da natureza feminina, porém, estaria no fato de estarmos em constante luta contra a própria natureza de nós mesmas. Isso se deve porque estamos enjauladas. Nós mulheres vivemos em constante repressão social, presas dentro de construções e ideais implantados em nós pela sociedade patriarcal a que estamos submetidas. Ou seja, o encontro conosco não se faz possível, pois nós, encarceradas e constantemente reguladas, fazemos com que não reconheçamos nossa própria natureza. Estamos socialmente amarradas a diferentes *personas*: mulher-mãe, mulher-filha, mulher-esposa, para citar algumas, e culturalmente, somos colocadas em lugares de submissão. Por exemplo, muitas mulheres creem que o casamento é a legitimação social maior que elas podem ter. Assim, como muitas tentam nadar contra a corrente da vida e evitar o processo de autoconhecimento, atendo-se apenas às demandas impostas à elas, muitas acreditam que cumprir as exigências exteriores e interiores são questão de vida ou morte. Acontece com frequência que as mulheres pressionadas nesse conflito do exterior com o interior, se perdem num mar de indecisões. Se queremos viver em sociedade, não temos muito como fugir das amarras. Porém, não podemos viver em um "'excesso de normalidade' que vai nos contaminando até que tenhamos uma vida rotineira e sem vida [...]". Essa situação estimula a negligência para com a intuição que, por sua vez, produz a falta de luz na psique" (ESTÉS, 2018, p.69) . Aceitar e navegar com os dois, sem se entregar totalmente, é, de certo modo, aceitar a unidade dos opostos, a *sizígia*¹ que existe em nós e que está na própria essência da vida.

Pensando nesses opostos, percebi que por mais que busque a luz, só poderia alcançá-la se tocasse também a escuridão. Só admitindo que a conclusão é

¹ A *sizígia* (do grego *syzygia*, "conjunção" ou "par unido") refere-se ao arquétipo da alteridade, que representa pares de opostos complementares na psique. Para Jung, esses pares são estruturas universais que organizam a experiência humana, integrando consciente e inconsciente em uma unidade dinâmica. (ALVARENGA, 2015)

também um início é que posso continuar esse trabalho. Não adianta tentar traumas, pois só se alcança a luz reconhecendo o obscuro que existe em nós. Ao nos machucarmos, limpamos a ferida para que ela cicatrize bem. Estou nesse projeto fazendo a limpeza dos traumas que me passaram, e estou tentando também me desprender das imposições que me colocaram por ser mulher. Tudo isso, para que eu, como artista, possa criar imagens femininas que não estejam mais uma vez enjaulando-nos. Para que eu mesma me liberte daquilo que achava que tinha que ser, daquilo que me conduziram a ser, e passar a ser o que sou. Estou me libertando de um trauma não causado por terceiros, mas pela inteira construção social na qual vivemos e pelas minhas concepções forjadas e ilusórias.

Coloco aqui, então, minha ferida a céu aberto, pois não posso nem quero mais ocultá-la. Mantê-la na escuridão não ajuda a cicatrizar. Assim como uma planta, todos necessitam de luz para viver. A mesma luz que viaja o espaço-tempo é a que temos em nós e que nos faz lembrar que certas feridas precisam ser expostas para que não voltem a sangrar. Pensando em tudo isso escrevo aqui um Trabalho de Conclusão de Curso, no qual irei tentar destrinchar não só o trajeto que me trouxe até aqui, como também tentar ver e prever todas as amarras, imposições, decisões, impulsos e desejos que conduzem o meu processo criativo, para que eu ao menos reconheça as armadilhas que encarceram as representações do corpo feminino.

CAPÍTULO 1

UM CICLO DE INÍCIOS

O que se tornará essa vida, ninguém sabe. Por isso a história é sem começo e o fim é apenas aproximadamente indicado. (JUNG, 1986, p. 7)

Quando comecei a cursar a disciplina Pintura 3, no quinto período do Curso de Pintura, deparei-me com uma proposta de trabalho na qual deveríamos falar sobre nossa produção, classificando dois trabalhos: um como melhor e outro como pior. Não escolhi nenhum trabalho que já havia feito previamente, muito menos um trabalho de pintura. Escrevi ao professor Aurélio as seguintes palavras, que hoje me servem a essa reflexão: “Esse, então, é meu pior e melhor trabalho ao mesmo tempo. O fato é que é um trabalho ruim pois não creio que estou cumprindo a proposta esperada pelo professor Aurélio Nery, porém, não posso ser desonesta comigo. É um bom trabalho, porque finalmente estou sendo honesta comigo.” Nunca deixo de ser honesta comigo principalmente em minha pesquisa artística. Vejo que como artista pesquisadora não posso deixar que as influências me sejam mais fortes do que a excêntrica selvageria da auto-honestidade.

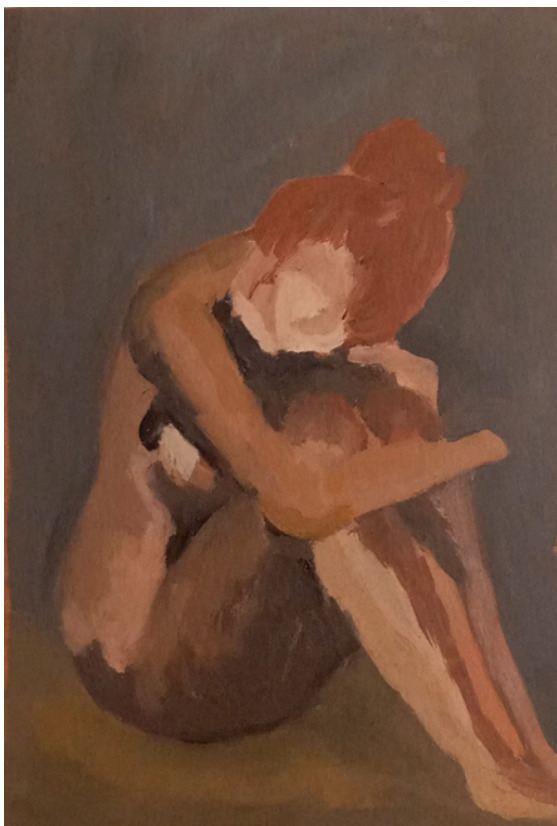
Me disseram uma vez que trabalho artístico é feito de escolhas. Que nada está ali por acaso, tudo tem um motivo para estar naquele determinado local. O homem nasceu com a bênção do livre arbítrio, o que faz com que sejamos responsáveis pelas nossas escolhas. Responsabilidade sempre foi algo que temi, e, por conseguinte, sempre temi todas as escolhas que já fiz. Porém, ao caminhar pelas artes visuais, percebi que teria que bancar toda e qualquer escolha que eu fizesse.

É defronte desses momentos de revisitar o que já fizemos, e nesse caso na proposta do Professor Aurélio Nery, de classificar os trabalhos como melhor e pior, que pude me ver frente à minha natureza selvagem e abraçar aquilo que o universo depositou em mim de singular mais uma vez. Ainda não tinha muito bem estabelecido meu objeto de pesquisa. Porém, por estar falando de mim mesma e por eu ser mulher, já estava em curso mesmo que de forma pouco consciente, tudo o que pesquisei com mais profundidade depois que entrei no grupo de pesquisa **Corpo feminino como poética na pintura contemporânea**, orientado pela professora doutora Martha Werneck de Vasconcellos e compartilhado com as alunas Cecília Silva, Eden Fecher e Manuela Gomez, como irei mostrar mais à frente.

Uma prova de que sempre pensei, quis pesquisar e pintar temas ligados à mulher é que na disciplina de segundo período Criação Pictórica 2, com o professor Lício da Silva, meu caderno de estudos em pintura óleo foi composto somente por

imagens de mulheres. Esse era meu segundo período na universidade e basicamente minha primeira vez pintado à óleo na vida.

Figura 1: **Solitude**, estudo executado no caderno de pesquisa da artista em 2018. Óleo sobre kraft.

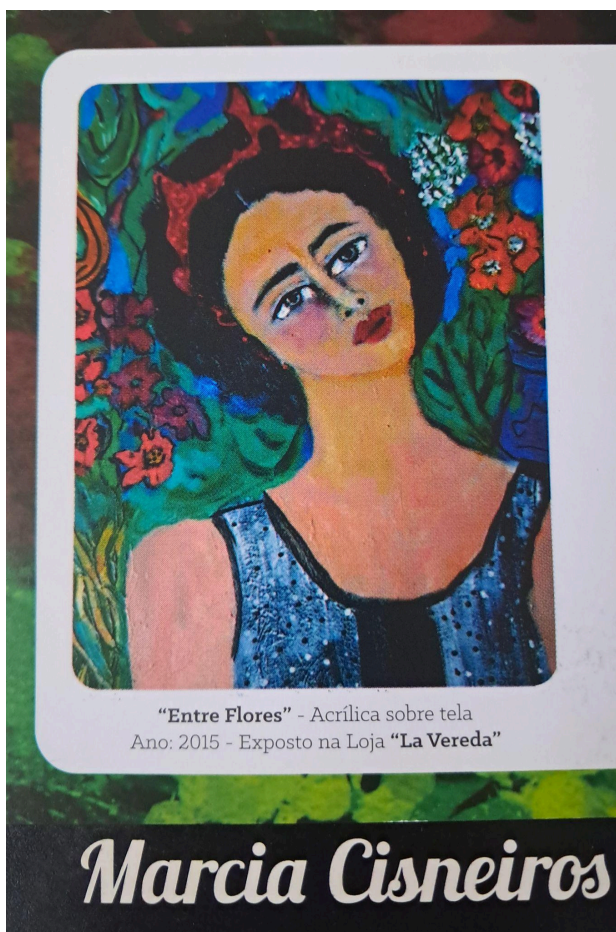


Fonte: Acervo pessoal da autora.

Regressando mais ao pensamento, em Criação Pictórica 1, disciplina do primeiro período de EBA, me recordo do professor Ricardo Pereira pedir a nós uma lista de algumas referências de pintores e colocar um texto, falando um pouco sobre quando começamos a desenhar e pintar. Eu me lembrei de quando eu era criança e ia à casa da melhor amiga de minha avó, Marcia Cisneiros. A casa dela era repleta de potes de tintas acrílicas de todas as cores, telas de todos os tamanhos, pintadas, repintadas, trabalhos de todos os formatos, todos em pintura, todos com o mesmo tema: a mulher. Márcia era a amiga mais próxima de minha avó e dedicava esse final de vida 100% à pintura. Ela morava num apartamento na Glória. Lembro que, quando criança, me encantava aquela atmosfera sensorial de cores, cheiros e texturas. Eu devia ter uns cinco anos quando minha avó despretensiosamente me perguntou o que gostaria de fazer quando crescesse e eu respondi 'quero ser artista plástica'. Era muito por conta da Márcia e de minha avó, pois as duas eram entusiastas das artes e sempre me introduziram nesse mundo de exposições,

peças, livros, danças e concertos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Relatei essa paixão no primeiro período de graduação e carreguei até hoje como referência Márcia Cisneiros.

Figura 2: Pintura de Márcia Cisneiros impressa em calendário. **Entre Flores** - acrílica sobre tela, 2015.



Fonte: Márcia Cisneiros, 2015.

A vida dá voltas e rodopios. E por ser vida e fazer parte de todas as dualísticas e paradoxos, a morte existe e a movimenta fazendo-a bailar. Marcia foi a primeira amiga da minha avó a falecer, ela morreu relativamente cedo, de ataque cardíaco. Infelizmente foi depois da morte da Márcia que vi a doença da minha avó se estabelecer ainda mais. Minha avó, Vitória Pamplona, também já partiu. Mas ela se foi no ano passado, em 2024, tomada pela doença complexa que tinha. Minha avó também me introduziu ao prazer da leitura e da escrita, prazeres que uso hoje para escrever esse trabalho. Hoje, reflito sobre esse passado de quando eu era criança e disse que gostaria de ser artista plástica, e vejo que de fato, as nossas crianças sabem o que genuinamente gostam. Como se fosse destino, hoje cumpro

comigo mesma e concluo uma fase que me torna ainda mais capacitada para seguir esse sonho. E como se fosse algo ainda destinado a mim,, sigo pintando um tema que também era pintado por Marcia, as mulheres.

Revisitar essas lembranças e reviver minhas raízes me lembra a criança que habita em mim: aquela menina cercada de carinhosas figuras femininas ainda se manifesta e está hoje no meu trabalho. Acredito que também ter essas figuras femininas fortes como minha avó, minha mãe, Márcia e tantas outras que passaram pela minha vida, faz com que eu queira entender essa fascinação pela representação feminina. A postura dessas mulheres fortes é o que guia a minha pesquisa artística e que me faz querer pintar a mulher fora dessa redoma em que o pacto patriarcal a colocou. Esse é o ponto crucial, pois já que tantos gostam de imagens do corpo feminino, já que ele é tão reproduzido, controlado e divulgado, tenho que entender como as crio.

Figura 3: à esquerda fotografia da autora com sua avó, Vitória Pamplona, na casa de Marcia e à direita a autora e Marcia Cisneiros na mesma casa, por volta de 2005.



Fonte: acervo pessoal da autora.

Figura 4: Fotografia da autora com sua avó no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, por volta de 2006-2007.



Fonte: acervo pessoal da autora.

Superando as amarras, me conhecendo um pouco mais e fazendo esse retorno às memórias da infância, percebo que o que parecia se iniciar de maneira inconsciente agora, por estar sendo revistado e lapidado, está passando ao consciente. Sinto que, conforme vou escrevendo esse trabalho, estou unindo conteúdos consciente e inconscientes por meio da imaginação ativa, método que segundo Jung (1916 apud Stein, 2020) cria a função transcendente:

A função da imaginação ativa é alçar ao nível da consciência imagens e fantasias inconscientes que estão em ação nos bastidores (...) Na imaginação ativa, inicia-se um diálogo entre aspectos conscientes e inconscientes da psique em que ora um, ora outro, toma a iniciativa, até formar-se uma 'terceira coisa', que representa a união das duas partes. Essa é a função transcendente, que 'se manifesta como qualidade de opostos conjugados. (JUNG, 1916 apud STEIN, 2020, p. 36)

De acordo com Stein, essa função transcendente é um método que ajuda a pessoa a passar pelo processo de individuação. O processo de individuação é um movimento natural, e por ser um movimento do inconsciente acontece, perceptível ou não. A importância de, por exemplo, usar da imaginação ativa para atingir a função transcendente se dá porque "a pessoa obtém a capacidade de se tornar ela mesma de maneira mais ampla e complexa(...)." (STEIN, 2020, p. 37), trazendo ao consciente o próprio processo de individuação em si. O processo de individuação é um imperativo e acredito que todo meu processo criativo faça parte desse meu imperativo que me faz fluir. Ao mergulhar em um rio, você sente o imperativo do rio, a corrente te leva a desembocar no mar. Em algum momento esse rio se encontrará

com o oceano, pois esse é seu percurso natural. Não necessariamente vai ser fácil navegar. Importante é deixar o curso do rio te guiar.

Algumas situações nos levam a querer virar o barco ou a navegar contra a corrente. Navegar no sentido contrário é perigoso e muitas vezes tem consequências negativas na vida das pessoas. Ninguém, porém, navega contra corrente porquê quer simplesmente. Existem mecanismos que nos enjaulam para que não consigamos identificar o fluxo do rio. No caso das mulheres, um mecanismo de captura, que nos leva a navegar contra a corrente, está conectado à cultura patriarcal.

O patriarcalismo sempre se preocupou em fazer com que nos afastemos da consciência desses processos imperativos naturais, da nossa mulher selvagem -para usar o termo de Clarissa- e dos nossos direitos materiais, nos colocando em uma vida de constante luta e não de fluidez. Segundo Estés, entrar em contato com a nossa natureza selvagem é conhecer e navegar no curso do rio. Quando nos encontramos no contrafluxo, começamos a sofrer o que ela chama de *hambre del alma*, fome da alma em tradução livre. Essa fome proveniente desse excesso de cativeiro em que somos mantidas, faz com que as mulheres naveguem contra seus instintos, sem prudência, cegas do que, de fato, lhes pede o próprio corpo. Uma mulher, assim, capturada, que “(...)”, em vez de se fortalecer para luta, está na terra dos sonhos, encantada pela sedução daqueles sapatos vermelhos.” (ESTÉS, 1992, p. 278).

Tentar ser boa, disciplinada e submissa diante do perigo interno ou externo, ou a fim de esconder uma situação crítica psíquica ou no mundo objetivo, elimina a alma da mulher. É uma atitude que a isola do que sabe; que a isola da sua capacidade de agir. (ESTÉS, 1992, p. 279).

Ou seja, cumprir com o que nos pede a sociedade que nos domina é, de certa maneira, navegar cegamente contra o fluxo natural do curso do rio, contra a natureza selvagem. A melhor maneira de sair do contrafluxo e entrar novamente no curso natural do rio até desembocar no mar, é criando novas maneiras de existir no mundo, sem se deixar prender pelas regras impostas sobre nossos corpos por conta do gênero que performamos.

Figura 5: Capa do caderno de assinaturas do aniversário de 2004 da avó da autora ilustrada por Marcia Cisneiros.



Fonte: Marcia Cisneiros, 2004.

CAPÍTULO 2

PROCESSOS CRIATIVOS, CICLOS E MEIOS

Nós carregamos o universo dentro. Sinto que isso é evidente para o self feminino. Mais uma vez concordo com Simone no que diz respeito a sermos mais compreensivas que os homens. A alma selvagem é distinta; o lobo da estepe é diferente, como diz a canção, Sabiá de Iná lê (2020): “A mulher é sabiá,[...] sabe o que deve morrer [...] sabe o que deve viver”. O objetivo é sempre cada vez mais compreender esse universo. É essa sabedoria que conecta todos nós no cosmos. Através das imagens se pode evocar essa sabedoria, assim como através de todas as formas de arte, ao meu ver. Mas também se faz seguro de que através de imagens podemos acabar caindo em estereótipos, e é por isso que o que está sempre conduzindo a análise de minha pesquisa é a dualidade e a fluidez de como balançamos pelas linhas tênues do viver.

Conheci Iná lê e seu incrível trabalho num festival de música de sete dias em Minas Gerais, chamado VoodooHop. O festival acontecia numa propriedade com cachoeira numa pequenina cidade do circuito das águas, chamada Heliadora. Lá ela fez um show com uma tecnologia de *looping*² e apresentou algumas de suas músicas e também uma versão linda da canção **Geni e o Zepelim** de Chico Buarque (1979). A partir daquele dia comecei a acompanhar o seu trabalho pelas redes sociais e me identificar muito com seu primeiro *E.P.*³.

Aberta é a segunda canção, que dá título ao *E.P.*, tem uma letra forte que traduz muito bem o que acontece com os corpos dissidentes do padrão. Dentro do patriarcado operam mecanismos misóginos, racistas e homofóbicos. Conforme aponta Beauvoir “[...] os antifeministas não têm dificuldade em demonstrar que as mulheres não são homens.” (1970, p. 8). E ela continua trazendo à tona que “A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a êle; ela não é um ser autônomo.”(1970, p. 8). A mulher é um espelho duplicador do homem, que o engrandece e o relembra daquilo que ele não é e nem quer ser. A poesia de aberta então, assim como todas as faixas do *E.P.*, traz à luz essa misoginia existente na nossa forma social que hoje vigora.

²A tecnologia de *looping* na música evoluiu e hoje integra hardware, software e técnicas criativas para construção de camadas sonoras em tempo real ou em estúdio, por meio de ferramentas específicas e/ou *plugins* em computadores (ABLETON, 2025)

³ *Extended Play (EP)* refere-se a um formato de lançamento musical intermediário, composto geralmente em 4 a 6 faixas. É um formato entre o single (uma ou duas faixas) e o álbum (LP - *Long play*). (Wikipédia, 2025).

Figura 6: Capa do E.P. de Iná Iê, **Aberta pelo amor da deusa**, lançado de modo independente no ano de 2020.



Fonte: Agata Bhairavi, 2020.

Sabiá

Seja ela crente, descrente, com religião ou não
 Seja por turbulência na sua relação ou não
 Seja por dificuldade financeira, por sua situação
 (Uh-uh-uh-uh-uh)
 Seja lá por qual motivo, tendo um motivo ou não

A mulher tem o poder de escolha
 Não é a lei que muda escolhas
 Quantas (quantas) bruxas ainda vão morrer
 Pra manter homens no poder?

Tá vendo aquela luz azul?
 É uma estrela
 Um dia ela já foi uma grande bruxa
 Aqui na Terra

E pelo amor de Deus, as bruxas queimaram
 Na fogueira
 E o brilho então subiu aos céus
 Pelo amor da deusa

A mulher tem o poder (tá vendo aquela luz azul?)
 De escolha (é uma estrela)
 Não é a lei (um dia ela já foi uma grande bruxa)
 Que muda escolhas (aqui na Terra)

Quantas bruxas (e pelo amor de Deus)
Ainda vão morrer (as bruxas queimaram na fogueira)
Pra manter (e o brilho então subiu aos céus)
Homens no poder? (Pelo amor da deusa)

A mulher tem o poder (tá vendo aquela luz azul?)
De escolha (é uma estrela)
Não é a lei (um dia ela já foi uma grande bruxa)
Que muda escolhas (aqui na Terra)

Quantas bruxas (e pelo amor de Deus)
Ainda vão morrer (as bruxas queimaram na fogueira)
Pra manter? (E o brilho então subiu aos céus)
Pelo amor da deusa (INÁ IÊ, 2020).

Continuando no *EP* também nos deparamos com a música **UmaMeninaComoQualquerOutra**, que tem uma mensagem mais direta e clara:

UmaMeninaComoQualquerOutra

E elas podem abortar
Qualquer ideia que elas já não queiram consumir
É, elas podem abortar
Assim como elas podem dar à luz a tudo que quiserem dar
Elas podem abortar
Porque o corpo é delas, e elas devem refletir e optar
Elas podem abortar
Assim como elas podem botar silicone, pinto e buceta. (INÁ IÊ, 2020)

Com essa estrofe final ela evidencia que estamos falando de mulher, mas não de útero, nem de sexo biológico, nem de fêmea. Em **O segundo sexo**, Simone De Beauvoir coloca que há uma “inquieta hostilidade que a mulher suscita no homem; entretanto, êle quer encontrar na biologia uma justificação desse sentimento.” (BEAUVOIR, 1970, p. 25). Segundo ela, nenhum mecanismo é mais elementar que outro, e se existem ambos os sexos é por que se desenvolveu de maneira mais favorável à espécie. Porém, a mulher se torna um espelho do outro masculino, e, mais tarde com a psicanálise, a mulher é conectada a um simbolismo, um significante da castração. Ressalto essa estrofe e destaco essas correlações porquê em meu trabalho também estou refletindo sobre a corda bamba que tornam todos esses conceitos e pretextos histórico-sociais. “É portanto à luz de um contexto ontológico, econômico, social e psicológico que teremos de esclarecer a biologia.” (BEAUVOIR, 1970 p. 57).

À medida que passamos a vida dentro dessa lógica opressora machista, estamos também nos afastando do nosso self, por isso temos de estar em constante revisão dos nossos atos, já que podemos constatar que há muitos

mecanismos para que eles justifiquem nossa submissão e façam a manutenção desse preconceito. A música **UmaMeninaComoQualquerOutra**, nos lembra que “não é a natureza que define a mulher: esta é que se define retomando a natureza em sua afetividade.” (BEAUVOIR, 1970, p. 59).

O EP de Iná lê me lembra que somos fontes de constante criação e que não podemos nos corromper por conta desse controle patriarcalista e capitalista. Controle esse que determina o que devemos fazer com nossos corpos, o que devemos fazer com a nossa vida, que controla como somos e como devemos ser. Estudo e pinto então, esse tema, para que não caia dentro da lógica imposta, apesar de saber que quanto mais avançamos em ter nossos direitos e espaços conquistados, surgem novos mecanismos de controle para nos manter presas. Estamos constantemente expostas a armadilhas de controle do patriarcado.

Essa interlocução com o álbum de Iná lê, para introduzir esse capítulo onde irei citar mais referências, entra aqui como um incentivo à reflexão de interlocuções com diferentes linguagens. Para nós, artistas, as referências existem como apoio para a construção, já que “O espaço e o tempo sociais da criação estão permanentemente interagindo com a individualidade do artista.” (SALLES, 2004, p.65). A criação artística se tece em conexões, pois tudo o que cerca o artista interage com a obra em processo e vice-versa. Tratando-se de pintura, as referências visuais são de extrema importância e são as que mais facilmente percebemos que atingem os processos de criação, por isso iniciei este capítulo trazendo uma referência de outro campo artístico, e agora irei continuar tratando da pesquisa das referências que desenvolvi.

No início da trajetória de minha pesquisa, trabalhando orientada pelo professor Rafael Bteshe, criei uma espécie de mapa visual com todos os tipos de referências em uma plataforma chamada Miro, que mais tarde voltaria a usar, junto ao grupo de pesquisa **Representação do corpo feminino como poética na pintura contemporânea**, no qual irei me aprofundar no próximo capítulo. Nesse início de pesquisa, criei esse mapa visual com todas as referências artísticas que estavam conduzindo meu trabalho neste ano (2022): *playlist* de músicas, filmes, livros literários e teóricos, pintoras, poetas, e todo o tipo de referência visual e

conceitual. Intitulei essa pesquisa de **Uma busca desenfreada/desesperada por autoconhecimento**.

Figura 6: Captura de tela de fragmento do mapa visual montado no Miro para pesquisa do projeto **Uma busca desenfreada/desesperada por autoconhecimento**.



Fonte: autoria própria.

A plataforma Miro possibilita que você agrupe textos e fotos e faça conexões entre eles. Ela se ajusta dando *zoom in* e *zoom out*, fazendo com que se possa sempre crescer e acrescentar mais informações no seu projeto. Ela funcionou muito bem para a pesquisa, pois é uma plataforma que te deixa organizar as informações de modo mais orgânico.

Nesse grande painel de pesquisa, compilei citações de livros diversos, imagens da minha viagem ao Peru, que também foi um pontapé inicial para essa investigação pictórica, imagens de trabalhos artísticos variados, poesias visuais da minha amiga Carolina Torres, que fez parte de alguns trabalhos meus, trechos escritos por mim que estão servindo de base para a construção deste trabalho de conclusão de curso, *links* e completei listando todos os artistas de diferentes

Figura 7: Captura de tela do mapa visual do Miro do projeto Uma busca desenfreada/ desesperada por autoconhecimento.



Percebo também que há uma interlocução com a paisagem, de maneira geral em meu trabalho, tema de pintura que sempre me foi caro, apesar de não ser o centro de minha pesquisa. No projeto **Uma busca desenfreada/ desesperada por autoconhecimento**, procurei dar ênfase ao abstracionismo. Acredito que possivelmente isso veio a puxar o recurso plástico usado através de linhas azuis

que venho buscando em minhas pinturas. A meu ver Crislaine Tavares também tem essa articulação com paisagens abstratas e explora diferentes materiais em seus trabalhos, assim como venho fazendo desde essa fase. Por essa busca por desenvolver o abstracionismo que ainda a vejo como referência que dialoga diretamente com o que produzo pictoricamente.

Figura 8: Crislaine Tavares. Relações de amor e ódio com esse bordado. Tinta PVA, pastel oleoso e bordado, ano 2020.



Fonte: Crislaine Tavares, 2020.

Figura 9: Crislaine Tavares. Os dias ao longo do desejo, 2023.



Fonte: Crislaine Tavares, 2023.

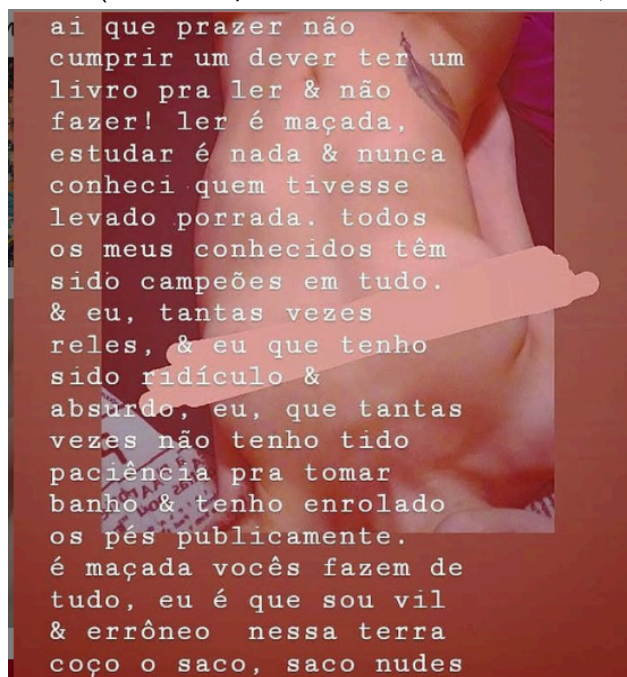
Figura 10: Wynn timer Mynerva. **The Original Riot**. Instalação no New Museum, 2013. Óleo sobre tela, 201,08 x 320 cm.



Fonte: Wynn timer Mynerva, 2013.

Para além dos trabalhos de pintura, uma referência que continuou desde essa pesquisa até hoje, é a poeta Carolina Torres, que com seus poemas visuais trabalha a sensualidade feminina e os sentimentos que vivenciamos conforme existimos na cultura patriarcal. A poesia também é um fazer artístico que está presente no meu processo criativo, assim como a escrita é uma etapa importante de minha pesquisa.

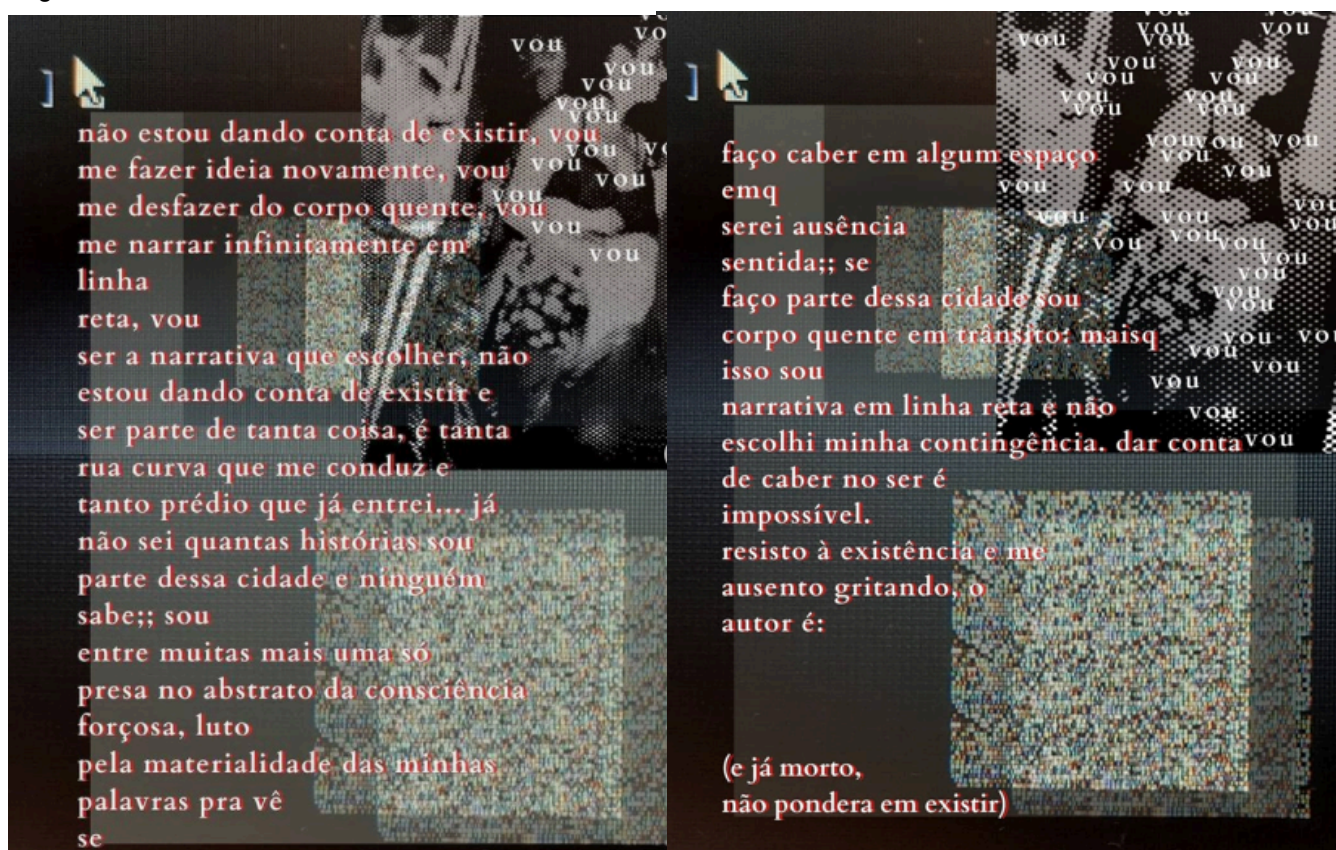
Figura 11: Poema Visual de Carolina Torres: recortes e intervenções em duas poesias de Fernando Pessoa (**Liberdade**, 1937 e **Poema em linha reta**, 1914-1935).



Fonte: Carolina Torres, 2019.

Por ser minha amiga e também artista, dialoga sobre nossos trabalhos, promovendo a reflexão descontraída conforme a conversa se desenrola. A escrita e a leitura são partes fundamentais do meu processo criativo e por isso cito essa artista literária que faz parte do meu arcabouço de referências quando iniciei a pesquisa e que até hoje carrego comigo.

Figura 12: Poema Visual de Carolina Torres. **O louco**, 2021.



Fonte: Carolina Torres, 2021.

Levando mais adiante a pesquisa, tracei um mapa visual na mesma plataforma com outras referências, agora não só poéticas, como pictóricas. Irei desenvolver melhor esse novo punhado de referências a seguir, no próximo capítulo, onde irei tratar da pesquisa mais aprofundada que comecei a realizar com mais direcionamento quando ingressei no grupo de pesquisa Corpo feminino na poética contemporânea.

CAPÍTULO 3

APROFUNDAMENTO

A angústia quanto ao próprio corpo subtrai à mulher uma fatia considerável da sua vida criativa e da sua atenção a outros aspectos. (PINKOLA, 1994, p. 234)

Até o presente momento deste texto, discorri um pouco sobre os afluentes que desembocam no rio principal da pesquisa. Desde a infância com a influência de figuras femininas fortes, como Márcia Cisneiros e minha avó, passando por diferentes fases, que quando costuradas e vistas com um pouco mais de perspectiva fazem parte desse mesmo conjunto de águas navegáveis. Como toda bacia hidrográfica, há afluentes e o rio principal. Muitas vezes os afluentes são tão poderosos quanto o rio principal, como o rio Negro da bacia do Amazonas. No caso da pesquisa, posso dizer que um dos maiores e melhores afluentes que naveguei foi e ainda é o grupo de pesquisa **Corpo feminino como poética na pintura contemporânea**. Foi convivendo com esse grupo que consegui aprofundar definitivamente o que estava pesquisando e o consegui manter o foco com o que quero dizer quando expresso minha arte. Foi com esse grupo também, que consegui perceber que de fato falar sobre o feminino, suas complexidades, crenças e compressões é algo que navego já há mais tempo do que me dou conta. Falar do feminino se tornou um imperativo, pois é falar também do meu corpo, do meu lugar de estar no mundo.

O grupo me fundamentou e me desafiou a colocar em ordem tudo que na prática artística nascia de modo intuitivo. Na hora do fazer artístico muito acaba passando pelo inconsciente, pois “o percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas” (SALLES, 2004, p. 21). O grupo de pesquisa, portanto, foi um instrumentalizador que me concedeu ferramentas para conseguir analisar essas “aparentes redundâncias que se podem estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização” (SALLES, 2004, p. 21).

Traçando uma metodologia teórico-prática, o grupo se desenvolve através principalmente do debate em conjunto dos textos e do que estamos desenvolvendo na prática pictórica, compartilhando os métodos, reflexões e documentos dos processos criadores. Por conta de nossas reuniões frequentes, o grupo acabou não só sendo um local de trocas, como em si, um registro material da trajetória criativa. Isso porque as reuniões do grupo conseguiam fazer com que criássemos “conexões entre aquilo que é registrado e tudo o que acontece, porém não é documentado”(SALLES, 2004, p. 17), mas que passa a ser ali registrado de forma

oral, e assim, por conseguinte internalizado como registro de processo, abrindo portas para dois grandes protagonistas da cartografia do processo segundo Cecília Almeida Salles (2004, p. 18): o armazenamento e a experimentação.

Ao ingressar no grupo ele estava em uma fase de transição, pois haviam alunas que se formaram e Martha estava orientando apenas a Cecília. Logo em seguida entrou a Manu. E no ano seguinte Edén. O início foi de muita leitura, iniciei com *Imagens da Mulher no ocidente Moderno* da Isabelle Anchieta, livro que até hoje reverbera, principalmente o seu terceiro volume, sobre as *stars* de Hollywood.

Por sermos construtoras de imagens, reconhecemos a responsabilidade que temos ao criar, principalmente quando estamos nos referindo a imagens femininas. Isso porque, estamos submersas na cultura dominante, que percebo como uma cultura supremacista patriarcal branca. Dentro desse oceano poluído de imagens que distorcem a figura da mulher, criar imagens de mulheres é um desafio. Imagens são fáceis de capturar e se tornar não só produto como uma ideia comercializável, e assim nascem e crescem os estereótipos femininos para alimentar essa roda capitalista e machista. A mudança da posição da mulher no arranjo social implica um novo tratamento, sentido sobretudo na publicidade, e como hoje a publicidade está cada vez mais sutil, estamos sempre cercadas de imagens que conseguem capturar e fracionar o que talvez possa vir a ser “mulher”. Anchieta fala um pouco dos cânones de feminilidade de ao longo da história ocidental e as *stars* de Hollywood estão vigentes até hoje. Figuras como Clara Bow, Marilyn Monroe e Tina Turner, por exemplo, são ícones femininos que até hoje tem suas imagens reproduzidas, refeitas e lembradas de diversas formas. Isso se deve muito porque a *stars*, segundo Anchieta (2019, v. 3, p.28), servem para perpetuar a roda do consumo e do patriarcado, fazendo com que as mulheres reais acreditem que “com esforço, autocontrole, maquiagem, belas roupas e personalidade é possível ser uma *star*”.

As imagens dessas mulheres podem ser colocadas na história ocidental, talvez, como também parte da engrenagem que até hoje é vigente: o mito da beleza. Esse conceito que Naomi Wolf desenvolve no livro **O mito da beleza: como as imagens da beleza são usadas contra as mulheres**, discorre sobre como a beleza se tornou um mecanismo de controle e de manutenção de disparidade

material entre os homens e as mulheres. Segundo Wolf, isso foi se instaurando conforme o direito das mulheres foi sendo conquistado: “Tornaram-se necessários outros grilhões, uma nova carga material que lhes sugasse o excesso de energia e lhes reduzisse a confiança (...).” (WOLF, 1992, p. 33)

Como o movimento das mulheres conseguirá desfazer a maioria das outras ficções necessárias da feminilidade, a função de controle social, que antes se distribuía por toda uma trama em lendas, teve de ser designada para o único fio que permanecia intacto, o que o reforçou substancialmente. Voltaram a ser impostos aos corpos e rostos das mulheres liberadas todas as limitações, tabus e penas das leis repressoras, das injunções religiosas e da escravidão reprodutiva que já não exerciam influência suficiente. (WOLF, 1992, p. 20.)

A pressão por um certo padrão de beleza perpetua a roda do consumo e “O consumo é uma relação social [...] que torna mais e mais difícil para as pessoas se relacionarem, criarem comunidades [...]. Para estabelecer uma iniciativa popular é preciso transcender o consumismo.” (HOOKS, 2019, p. 85 *apud* EWEN, 1982). Estabelecer relações sem que elas estejam permeadas pela lógica do consumo é uma tarefa desafiante, pois implica em uma nova maneira de experimentar o mundo. Estamos submetidos a uma lógica da diferença: “a mulher [...] existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico.” (MULVEY, 1973, p.438).

Segundo David Le Breton, em seu livro **A sociologia do corpo** (2007), o homem ocidental “opõe o indivíduo do corpo, e (...) supõe uma existência para o corpo que poderia ser analisada fora do homem concreto.” (p. 10). Porém “esquecemos com frequência o quão absurdo é nomear o corpo como se fosse um fetiche, isto é, esquecendo o homem que o encarna.” (LE BRETON, 1953, p. 24). Como a cultura patriarcal é a cultura dominante e ela é forjada pelas garras da misoginia, o corpo feminino é o que mais reside na ambiguidade, já que é constantemente retratado como uma *commodity*, um objeto de consumo que pode ser comprado e deve servir uma qualificação legítima e necessária para a ascensão de uma mulher ao poder.” (WOLF, 1992, p. 35).

Contudo, o que quero abraçar ao pensar o corpo feminino, é o que Le Breton vai abordar no início do livro: a condição corporal, ou seja, que o corpo é tanto

emissor quanto receptor das sensações e que “pela corporeidade o homem faz do mundo a extensão de sua experiência” (LE BRETON, 1953, p. 8). Clarissa Pinkola Estés, pensando no corpo feminino, em seu livro *Mulheres que correm com os lobos*, também admite e reforça essa condição:

O corpo é um ser multilíngue. Ele fala através da cor e da temperatura, do rubor do reconhecimento, do brilho do amor, das cinzas da dor, do calor da excitação, da frieza e da falta de convicção. (...) Ele fala com o salto do coração (...). (ESTÉS, 1992, p. 230).

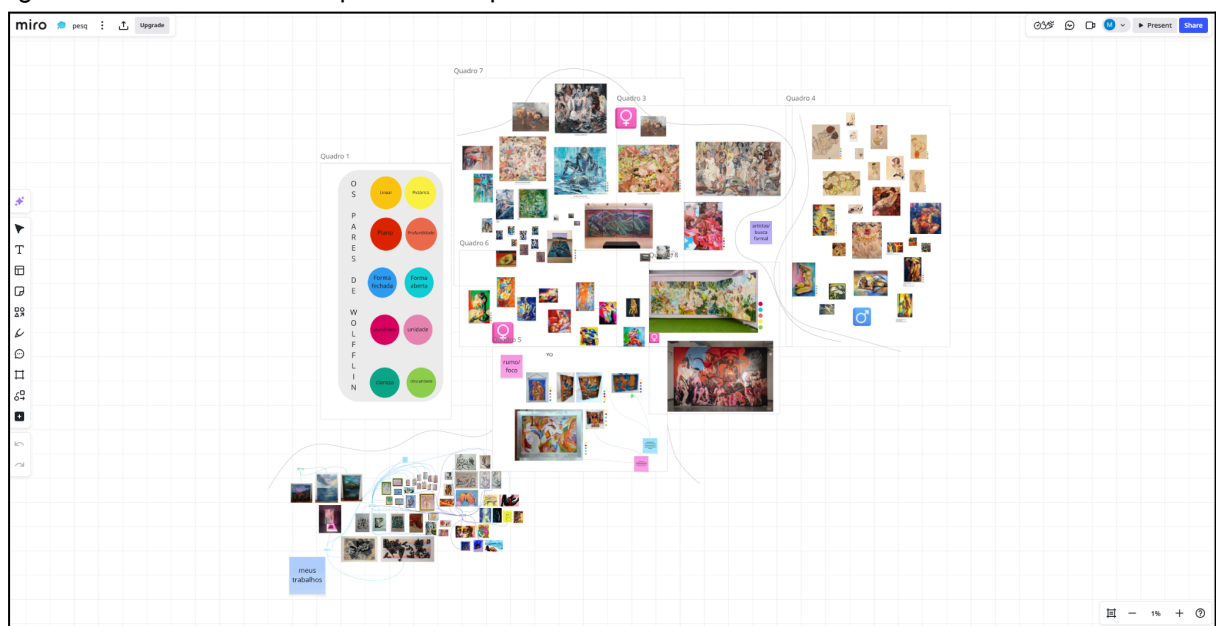
A perspectiva de Clarissa, ao longo do livro, é uma visão mais holística, que Breton apresenta como uma visão de culturas tradicionais e de dominância comunitária. Nessas perspectivas, o corpo não é separado do homem. Nessas perspectivas estamos nadando no curso do rio, indo em direção ao delta das águas. Tanto Clarissa, quanto Le Breton, reconhecem que “O corpo é uma realidade mutante de uma sociedade para outra (...). É em primeiro lugar uma estrutura simbólica, passível de unir as mais variadas formas culturais.” (LE BRETON, 1953, p. 29), reconhecem também que “o corpo é a interface entre o social e o individual, entre o fisiológico e o simbólico” (LE BRETON, 1953, p. 92), e que a sociedade moderna tende a querer separar o ser do corpo.

No grupo de pesquisa, compreendo que só transformamos nossa visibilidade social quando coletivamente reinventamos o olhar sobre nós e o mundo (HOOKS, 2019, p. 39). Nesse espaço, debatemos o lugar da mulher na arte e as representações de nosso corpo, buscando iluminar a experiência corporal e refutar concepções que violentam o corpo em seu mistério, como aponta Clarissa Pinkola Estés (1992). Nossa luta é reconstruir o vínculo rompido entre a mulher e sua corporeidade natural, priorizando essência sobre aparência (ESTÉS, 1992). Rejeitamos assim a noção de que beleza é uma conquista – ideia que Naomi Wolf (1992) denuncia como uma mentira fundamental – pois ela é presença constante, fluindo como o curso do rio.

Criar imagens envolve uma responsabilidade e a análise delas é importante para compreender o que criamos. Todo o embasamento teórico que ajude a aflorar nossa compreensão é bem vindo. Todo conhecimento do mundo, também. É um devir, “É emitir partículas que afetam e são afetadas por partículas de outro corpo, em um processo de contaminação mutual.” (DELEUZE; GUATTARI, Mil Platôs, v. 4,

p. 12). Por isso se faz importante manter compreender que a formação da imagem, é uma grande bacia hidrográfica. Por sabermos dessa mescla constante de águas no processo criativo, que nossa orientadora nos passou uma análise interessante para ser feita com as composições das imagens. Utilizando a plataforma Miro, nosso objetivo era montar um painel de imagens que em sua composição e pictoricamente, tivessem interlocuções com as nossas imagens. A nossa referência foi o atlas Mnemosyne, proposto por Warburg, onde ele traça um “ponto de encontro dinâmico” e heterogêneo, nos quais múltiplas relações, modos de agir, pensar e crer aparecem na forma da imagem. (Di Giovanni, 2014, p. 349). Quando estudamos Warburg, observamos especialmente seus estudos acerca do gesto e suas representações. No meu mapa busquei, além da forma, abranger a plasticidade pictórica.

Figura 13: *Printscreen* do mapa visual na plataforma Miro.



Fonte: autoria própria, 2024.

Após a construção desse mapa visual, utilizamos a metodologia de análise da forma do historiador da arte Heinrich Wölfflin, para complementar nosso entendimento plástico acerca das imagens avaliadas. O Wölfflin foi um historiador que se preocupava com o modo de representação, ele não tece uma análise de pontos isolados. Nossas relações individuais acontecem através das relações que traçamos, e entender a análise da obra por meio da tríade espírito da época, temperamento e caráter racial/ nacional é atuar com as condições em que estão imersos os artistas, é levar em conta as condições materiais, pois, “nem tudo é

possível em todas as épocas” (WOLFFLIN, 1915, p. 12). Wolfflin (1915) não fará uso da analogia simbólica “eclosão- apogeu - decadência, para análise dos estilos e das formas. Ao invés disso, ele utilizará cinco pares de conceitos artísticos para análise da forma, que mais tarde eu estaria aplicando na composição do mapa montado por mim na plataforma Miro: linear - pictórico; plano - profundidade; pluralidade - unidade; clareza - obscuridade.

Figura 14: tabela feita pela autora com os pares de opostos propostos por Wolfflin representados por cores.



Fonte: autoria própria, 2024.

Irei destrinchar, brevemente, esses pares antitéticos de Wolfflin por alto, pois foram eles conceitos que me deram suporte para a análise do atlas por mim elaborado inspirado por Warburg (figura 14). No atlas fiz uma tabela de cores com os pares, para poder classificar as pinturas que iria analisar, incluindo as minhas.

O conceito de linear, determinado pela cor amarela mais escura na minha tabela, é descrito por Wolfflin como um desenho tangível em contornos e superfícies, é a “percepção de cada um dos objetos materiais como corpos sólidos, já quando dizemos que o quadro é pictórico (amarelo claro), ele entende como uma reunião de objetos cujos limites são imprecisos, sem fronteiras entre os elementos. Nessa visão, há uma “apreensão de mundo como uma imagem oscilante” (WOLFFLIN, 1915, p. 15).

Já por sua vez, o segundo par antitético: plano - profundidade é representado pela cor alaranjado escuro e alaranjado claro. Segundo ele, a desvalorização dos contornos traz consigo a desvalorização do plano” (WOLFFLIN, 1915, p. 15), intensificada, mais tarde, com a evolução da técnica da perspectiva e uso abusivo dos escorços.

No terceiro par, que leva a cor azul, temos o conceito de forma aberta e forma fechada. Segundo ele, no barroco a forma aberta se relaciona bem com o pictórico porque também compreende o mundo como essa imagem fluida sem limites precisos.

Pluralidade e unidade, representado na minha tabela pelo matiz magenta, foi o par de maior complexidade de compreender. Isso porquê existe unidade na pluralidade, porém a unidade não estaria no todo do quadro, mas sim, nos seus elementos separadamente, alcançando assim uma harmonia entre as partes livres. Já o conceito unidade, Wolfflin (1915, p.16) entende como uma “união de partes com um único elemento”.

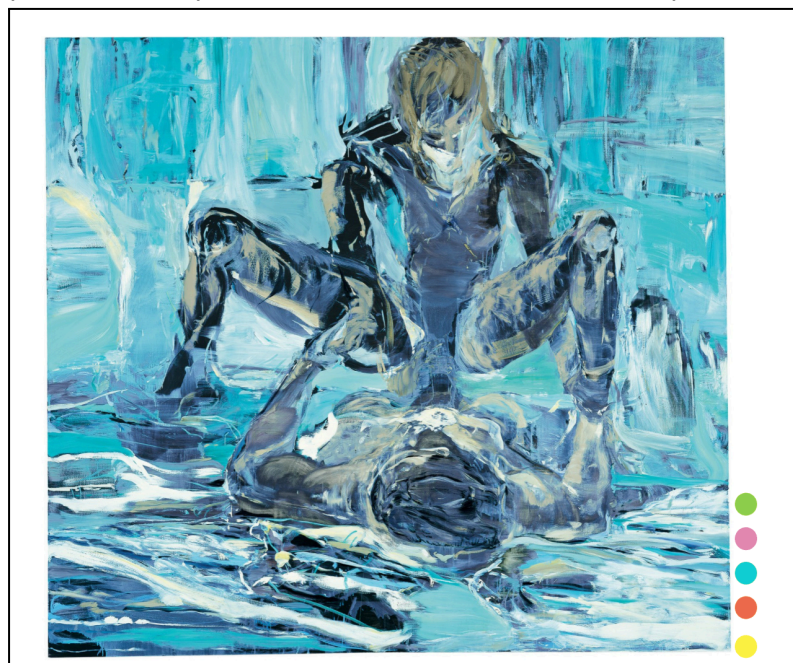
Por último, temos o par clareza e obscuridade, onde se analisa se o objeto é representado pelo que ele é ou se a composição, luz e cor já não se encontram mais a serviço exclusivo da forma, mas possuem vida própria, ou seja, se eles são vistos como um todo com a obra e não se fazem autônomos em relação aos elementos da pintura.

O que Wolfflin propõe quando analisa as obras é uma somatória de fatores como espírito de época, nação, raça, temperamento e indivíduo, porque todas essas visões de mundo são as que condicionam o gosto. Toda e qualquer alteração nos esquemas de representação visam um novo ideal de beleza, que por sua vez

refletem a maneira como o mundo está sendo visto e pensado numa época. Ele também leva em consideração que a técnica acaba influenciando a estética, ou seja, cada material tem sua limitação matériaca que acabam condicionando a estética. É por isso que, com o passar do tempo e o desenvolvimento de novas tecnologias, essa mudança de padrão se revela, já que a técnica limitante pode ser substituída ou se somar a algo novo.

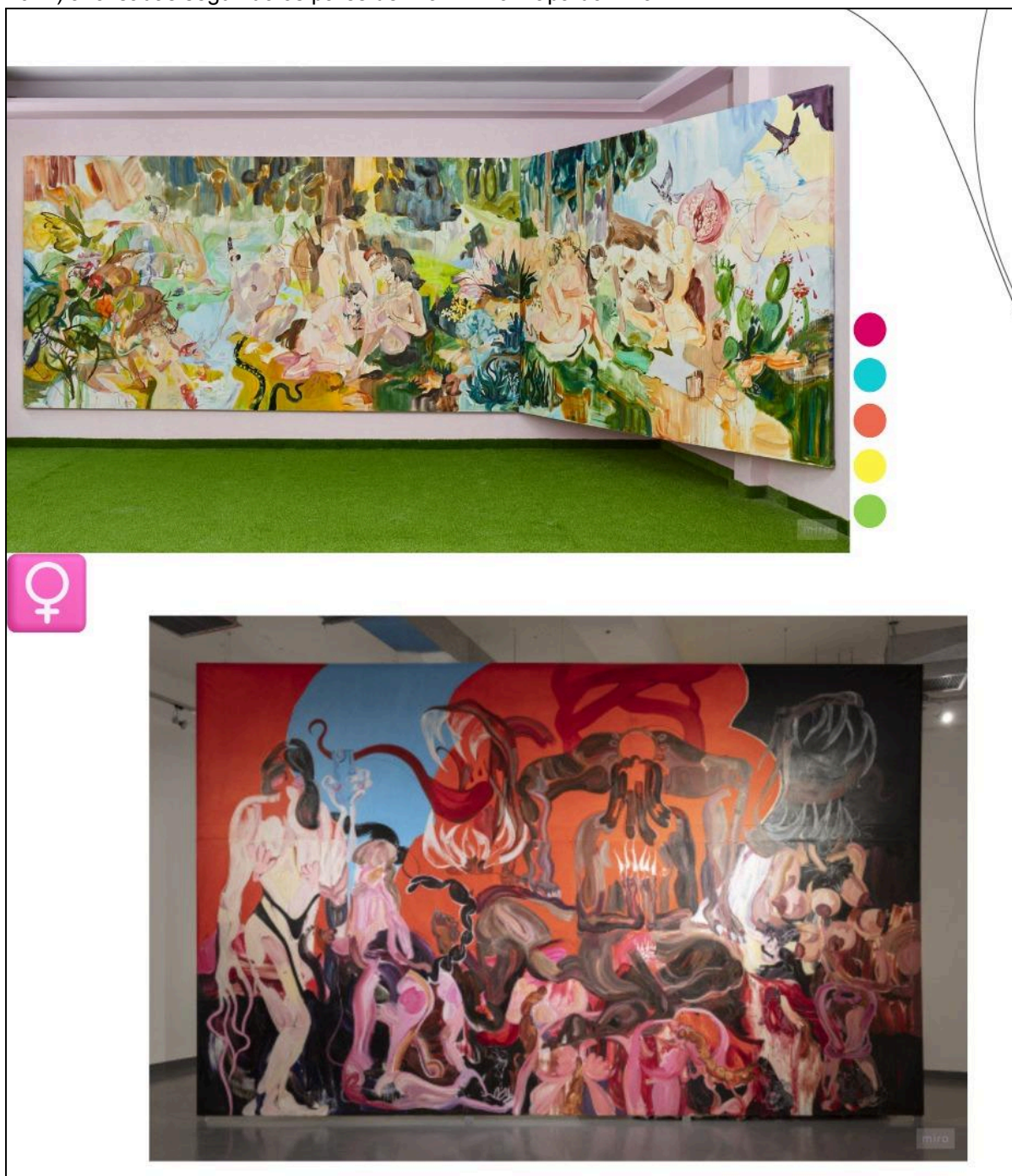
Wolfflin usou dois momentos como ponto de partida para essa análise: o renascimento e o barroco. A ideia proposta no grupo de pesquisa é aplicar esses conceitos a qualquer imagem na intenção de observar minhas preferências e meu próprio modo de pintar. Aplicando os pares de Wolfflin às obras do meu mural do Miro, mapeei percursos da minha trajetória pictórica e avaliei minhas referências. A análise dessas referências foi crucial para definir o rumo das minhas futuras pinturas, permitindo identificar quais elementos nelas presentes são eficazes e que eu desejo assimilar. Tomemos como exemplo *Performance*, de Cecily Brown: nele predominam as formas abertas, a obscuridade, o pictórico, a profundidade e a unidade do todo. Essa avaliação me deu clareza sobre minha produção passada e a direção futura: mantendo os aspectos favoráveis já consolidados e reajustando caminhos que divergiam do meu objetivo.

Figura 15: Quadro de Cecily Brown, **Performance**, 1999. Óleo sobre linho, 2,5 metros x 2,7 metros, presente no mapa visual e analisado de acordo com os pares de Wolfflin.



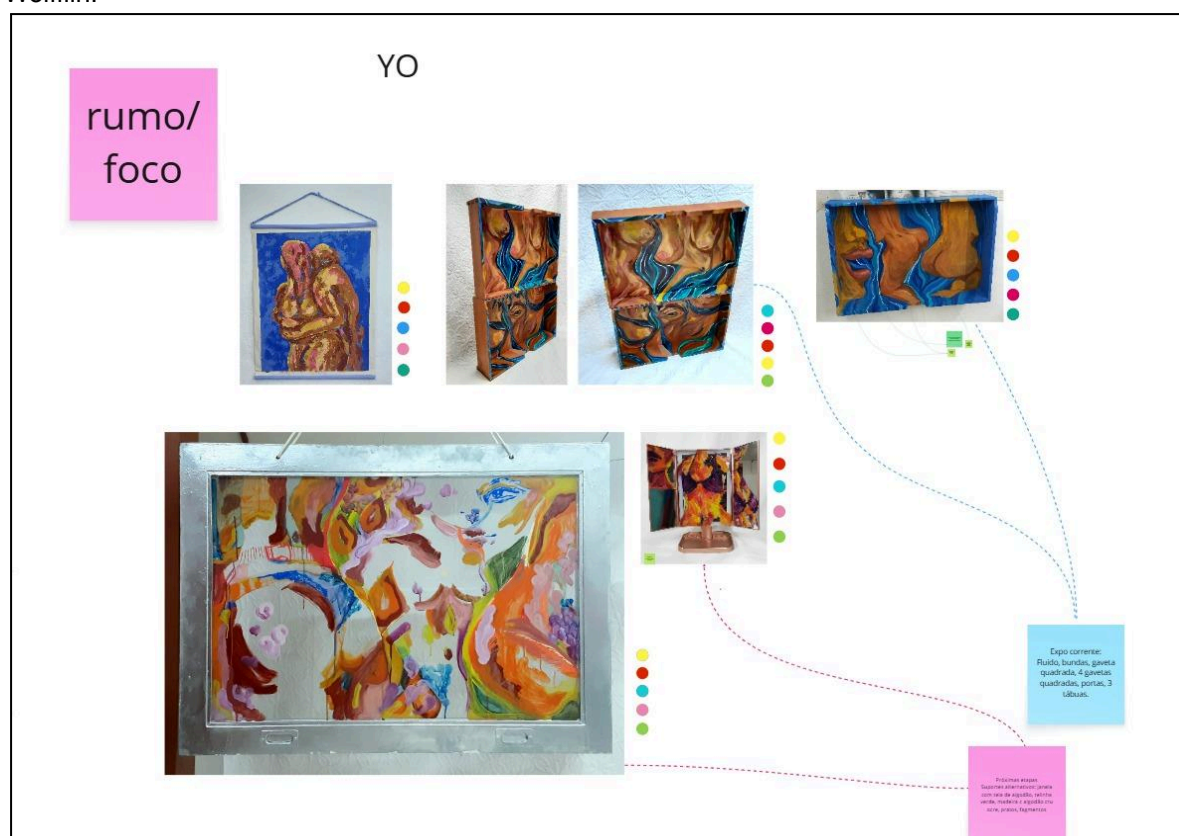
Fonte : Cecily Brown (1999).

Figura 16: captura de tela das obras de Wynn timer Mynerva (**O jardim das delícias**, 2020 e **Paradiso**, 2022) analisadas seguindo os pares de Wolfflin no mapa do Miro.



Fonte: Wynn timer Mynerva

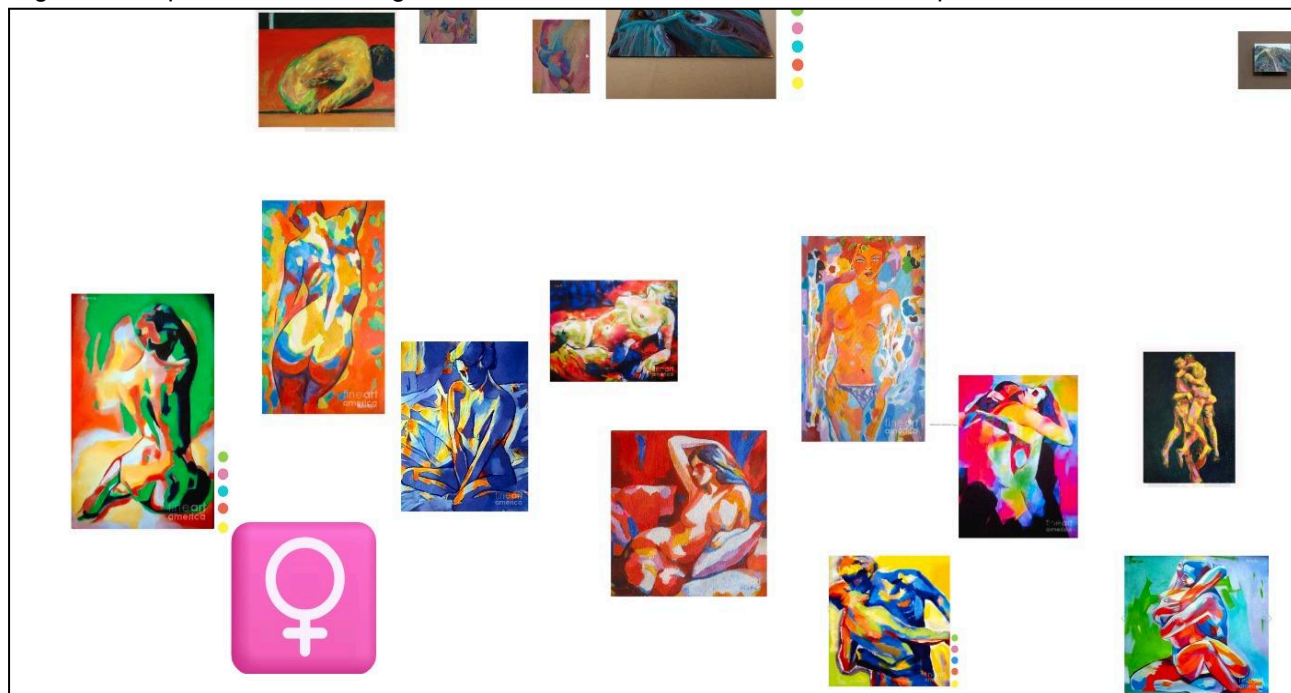
Figura 17: captura de tela das obras da autora analisadas no mapa do Miro seguindo os pares de Wolfflin.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Outra análise importante que fiz neste painel do Miro, que foi sugerido por nossa orientadora, foi a divisão por gênero dos autores. Isso se deu em parte para aprofundar a análise das representações do corpo pelas quais tinha interesse. Conseguimos perceber que, na maior parte dos casos, autores homens representando figuras femininas tendem a sexualizá-las. Por outro lado, as representações femininas feitas por mulheres em sua maioria exploram novas maneiras de ver esse corpo, fazendo com que não impere um idealismo sexual nas suas figuras, mesmo naquelas em que a sensualidade é evocada.

Figura 18: captura de tela de fragmento das obras de autoras mulheres no mapa do Miro.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 19: captura de tela das obras de autoria masculina no mapa do Miro.



Fonte: acervo pessoal.

Laura Mulvey em seu texto *Prazer visual e cinema narrativo* nos relembra que, “Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual.” (MULVEY, 1973, p. 444), isso porque o corpo feminino é significativo da castração e reforça todas as estruturas convenientes da sociedade individualista ocidental. O corpo da mulher é separado do sujeito, pois está submetido aos olhos do homem e serve ao propósito de enfatizar a ausência, a alteridade. “A mulher, dessa forma, existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico” (MULVEY 1973, p. 438). Por tanto, a análise do mural firma essa estrutura do ‘olhar masculino’ exposto por Mulvey: obras produzidas por homens tendem a objetificar o corpo feminino, em comparação a obras produzidas por mulheres, que tendem a refletir sobre o corpo, evocando uma ressignificação.

Figura 20: Paula Rego, **Mulher-cão**, 1994



Fonte: Paula Rego, 1994.

Figura 21: Egon Schiele, **Kneeling Girl, Resting on Both Elbows**, 1917.



Fonte: Leopold Museum, 1917.

Para exemplificar essa investigação, gosto de trazer essas duas pinturas, uma feita por Paula Rego, **Mulher-cão**, 1994, e a obra de Egon Schiele, **Kneeling Girl, Resting on Both Elbows**, 1917. Como podemos ver, a pintura de Paula mostra uma mulher que não está submissa, pelo contrário ela mostra uma mulher numa posição defensiva e que está pronta para o ataque, diferente da pintura de Schiele, onde vemos um corpo lascivo, fetichizado e dócil, perpetuando os estereótipos do corpo feminino entregue ao desejo do outro. A construção do fetiche se dá porque “a presença do Outro e o corpo do Outro eram vistos como algo existente para servir às finalidades do desejo do homem branco.” (HOOKS, 2014, p. 69)

“Nessas condições, a simbólica corporal perde momentaneamente o poder de conjuração. O corpo torna-se um incômodo, um peso.” (LE BRETON, 1953, p. 49-50), ou seja, o corpo não assume seu poder real, não evoca sua selvageria e não conquista seus desejos.

Pelas linhas tortuosas da produção, naveguei com o grupo de pesquisa servindo de bússola. Através de suas práticas, pude desenvolver uma metodologia e crítica pessoal, onde pratico análises constantes e reflexões para reorientar, quando preciso, minhas trajetórias. Mapeei processos visando um caminho livre das influências de imagens estereotipadas, tentando assim aprofundar o

desenvolvimento dos meus trabalhos e reconhecendo o corpo não somente como uma “cristalização do imaginário social” (LE BRETON, 1953,p. 33), mas como um objeto ambíguo, efêmero, simbólico e físico. Além de tentar “reconhecer e refutar ideias e expressões que ultrajassem o corpo misterioso, que ignorassem o corpo feminino enquanto instrumento de conhecimento.” (ESTÉS, 1992, p. 232). Quero enfrentar a normativa patriarcal que se coloca estruturada na linguagem, e entender até que ponto essa cultura dominante me entrelaça e se materializa no processo criativo. Tendo isso em vista, compreendo que o desafio da minha pesquisa tenta entender o quanto e como minha produção artística está contaminada pelos padrões culturais vigentes do corpo feminino.

Há anos vem sendo escrita e divulgada uma enorme quantidade de material a respeito do tamanho e da configuração do corpo humano, especialmente o das mulheres. Com poucas exceções, a maioria dessas obras provêm de autores que parecem sentir piedade ou repulsa por diversas configurações. É importante ouvir também as mulheres que sejam mentalmente sãs independentemente do tipo físico, mas especialmente, aquelas que sejam saudáveis [...] (ESTÉS, 2018, p. 363)

CAPÍTULO 4

AS PINTURAS

Percebo que meu corpo está ficando quente.

Talvez não esteja pronta

Decodificar. Ocultar. Disfarçar. Maquiar.

passar base. pó. e lápis. Sorriso no rosto

confiante.

Como uma bruxa perseguida me escondo nos anseios da alma.

Coberta de camadas.

Mais pó. mais base. mais e mais disfarce. batom, lápis.
purpurina fica à vontade.

De máscara já,

navego.

Sinto o corpo balançar como um barco balança no oceano.

Olho p/ baixo; vejo o escuro sob meus pés.

Sinto a água.

Meu rosto se contorce. Não sabe o porquê.
Ruídos entram.
Estou sozinha no oceano.
Sem base.
Meu tênis azul. A única coisa que lembro.
De resto permaneci no mundo paralelo
da água. Flutuante.
Aquele vai e vem deslizante.
O ato pode ser algo delirante.
Você foge para um plano.
se mantém num transe.
Para não sentir (?)
O que virá?
Pode ser alucinante.
E um barulho de água constante.
Eu só queria o sol. presente. brilhante. juventude radiante. Grande
cavalo de Tróia.

O desenvolvimento artístico que venho traçando até agora, apesar de bem costurado, é caótico. É, por isso, um ciclo de vários inícios. Neles, me multiplico em mais de uma, me transformo na criança em que sonhava em ser artista por influência de suas ancestrais, me transformo em um ser de muitas mãos e pés quando conto com a ajuda do meu parceiro Matheus Pereira, me transformo e transbordo na busca de uma maneira mais livre de existir. É por essa multiplicação que o meu trabalho artístico abre diferentes frentes, aderindo a múltiplas linguagens. Não quero me prender a algo específico, pois ser é se transformar. Tudo é um ato de transformação e cada ação é uma braçada no rio que corre para desembocar no mar.

Figura 22: **Papaya**, acrílica sobre janela, 90cm x 107cm, 2024.



Fonte: autoria própria.

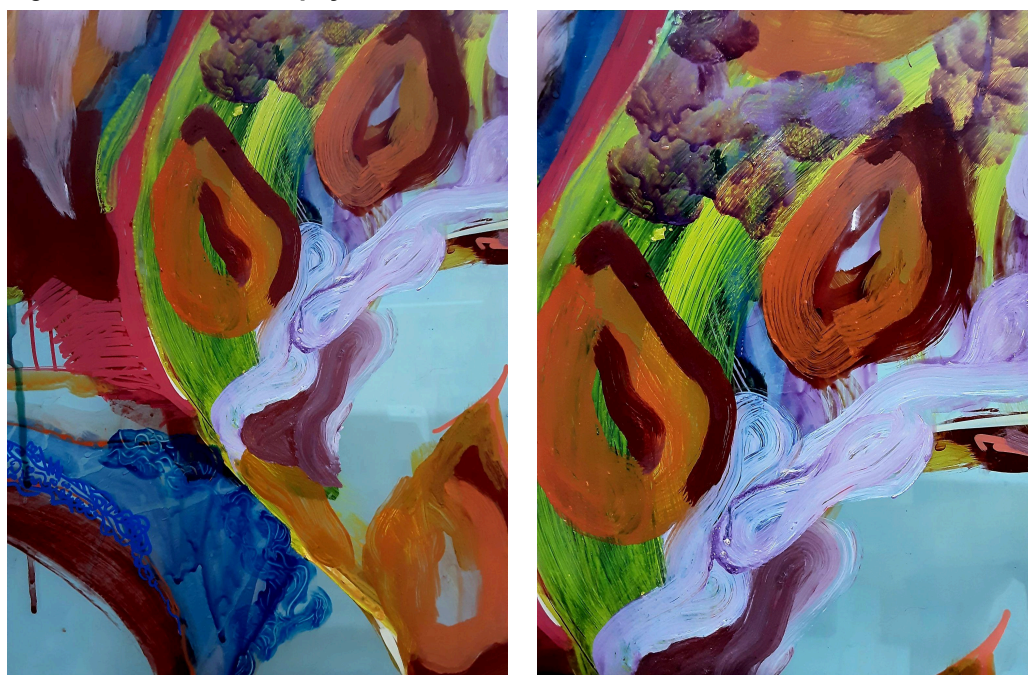
O reuso é importante a partir do momento que compreendemos que a lógica de extração, produção e descarte não faz sentido, já que a matéria não simplesmente se desfaz depois de usada. É esse modelo linear que compõe o urbano capitalista, que pressupõe a valorização especulativa da matéria, a aceleração dos meios de produção e a destruição como ponto de partida para o

novo. Isso se opõe a um modelo que tem como princípio reaproveitar o máximo de materiais e extrair o mínimo diretamente da natureza, uma visão que não caminha do “berço ao túmulo”, mas sim do berço ao berço, onde há sempre um renascimento daquela matéria.

O que teria acontecido, se a Revolução Industrial tivesse ocorrido em sociedades que enfatizam a comunidade em vez do indivíduo e nas quais as pessoas não acreditassem em um ciclo de vida do berço à cova, mas na reencarnação? (MCDONOUGH, W. & BRAUNGART, M., 2002, p. 92)

Uma janela abriu essa porta para que pudesse pensar de modo mais consciente sobre o reuso de materiais. Essas possibilidades de suportes alternativos já haviam aparecido na pesquisa, mas com pouca reflexão. **Papaya** me trouxe o ímpeto de pensar sobre isso, como uma etapa importante da construção da obra. Foi uma pintura intuitiva, onde mesclo referências fotográficas do meu acervo pessoal com formas e gestos de memória. Pintei em acrílica, e também com pigmento óxido de ferro da marca xadrez e cola branca PVA em uma sessão de 48 horas. Pausas apenas para comer, banhar e cochilar um pouco. Fiz esse intensivo porque iria levar umas obras para expor na Gruta, festa de grandes amigos meus. Já estava sabendo há meses que iria expor, mas não sabia ainda o que. Então essa janela de 90cm por 107 cm e 7cm de espessura apareceu à vista de Matheus em uma caçamba em frente à portaria da minha casa.

Figura 22: detalhe de **Papaya**.



Fonte: autoria própria.

Iniciamos o trabalho nesse suporte no dia 28 de outubro de 2023. A festa Gruta ocorreu no dia 30. Pegamos a janela na caçamba e fomos direto ao ateliê, onde iniciamos o preparo. Limpamos os vidros, tiramos as sujeiras da madeira, furamos dois pontos para instalar um cabo coaxial, super resistente e pintamos a moldura com tinta acrílica de spray prateada. Após esse primeiro preparo, comecei a pintura, foi feita simultaneamente pelos dois lados, para que eu pudesse trabalhar com a duplicidade do olhar. Ou seja, quando você olha o trabalho de um lado sobressaem alguns elementos diferentes de quando se olha pela outra face. Esse trabalho foi feito para ficar preso flutuando no espaço e, assim, ele foi exibido em Gruta e na Mostra Pavão ESDI, no ano seguinte.

Na Gruta, essa obra foi exibida presa em uma viga, iluminada por uma luz rosa e na parede ao fundo dela coloquei a litografia **Cama**, que fiz em 2022. **Cama** foi uma litografia exploratória que tive oportunidade de pesquisar no ateliê de litografia da UFRJ, com o auxílio da professora Patrícia Pedrosa. O diferencial dessa exploração foi imprimir essa pedra litográfica em suporte não feito de papel, mas sim, pedaços de um lençol rosa de algodão. Para o desenho na pedra, usei uma foto minha e um lápis litográfico. A litografia é um processo de gravura que funciona por meio da impressão a partir da gordura que é fixada à pedra e forma o seu desenho. Depois de uma série de tratamentos químicos, é aplicada a tinta que adere apenas a parte gordurosa da pedra e, então, vai a prensa. Por ter feito **Cama**, impresso no lençol, tive a possibilidade de fragmentar a imagem, colocando o lençol de maneira que vincos e amassados fossem formados conforme fosse passando na prensa.

Foi uma pesquisa que não achei que fosse vingar mas que hoje aprecio como uma parte importante. **Cama**, ganhou outro valor quando exibido junto de **Papaya** na festa Gruta. Ter experienciado esse ambiente caótico de festejo, com seus diferentes estímulos, cheiros, toques e olhares, enfatizou erotismo e a sensualidade sutil que pretendia com esses trabalhos.

Nesse mesmo período adotei para a criação desses e de outros trabalhos a persona Gata Amassada. A criação dela foi uma maneira de personificar a *sizígia* presente na minha natureza feminina, através dessa persona consigo desenvolver os pares de opostos presentes na minha produção, já que ela tem o desafio de

tentar produzir imagens de mulheres emancipadas da cultura dominante, ao mesmo tempo que está sendo criada nesse meio que já é o opressor. A gata tem como objetivo me extirpar das *personas* formadas pelo meu inconsciente por conta das influências externas. Ela é uma parte desse processo de individuação: "implica a remoção de muitas camadas da persona e o desmonte da identidade" (STEIN, 2020, p. 32). É através dela que tento perceber as imagens e me permito transbordar.

Figura 23: **Azar o seu**, acrílica sobre espelho de maquiagem quebrado, 34cm x 30cm x 12,5cm, 2024.



Fonte: autoria própria.

Continuando a pesquisa em suportes alternativos, no mesmo período em que executei a obra **Papaya**, realizei esse trabalho sobre esse espelho de maquiagem quebrado. Esse trabalho, foi uma pintura de autorretrato, na qual representei o que via refletido pelo espelho. Ela também foi realizada com tinta acrílica. Com a intenção de exibir essa obra na Mostra Dissente⁴ UERJ 2024, produzi um vídeo com

⁴ Amostra Dissente 2024 foi realizada pelos alunos do instituto de artes da UERJ e leva esse nome como um trocadilho entre a palavra discente (relativo ao coletivo de estudantes) e dissente (que vem do verbo dissentir, discordar, o corpo que discorda, desobediente. (ART/UERJ - Instituto de Artes, 2024)

esse objeto artístico. O nome da obra, assim como o nome da videoarte, é **Azar o seu**.

Figura 24: Dois *frames* do vídeo **Azar o seu**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I33h39hlgD4&list=RDI33h39hlgD4&start_radio=1



Fonte: autoria própria.

É possível que quem me lê já tenha escutado a sentença ‘quem perde é ele’ ou ‘azar o dele’, quando terminou algum relacionamento. Muitas vezes ao terminarmos uma relação, seja ela amorosa ou fraternal, sentimos algumas incertezas na nossa autoestima, o que leva as pessoas a nos dizer essas frases. O

fato é que, por mais que você quebre um espelho, os sete anos de azar só acontecem se você permitir. Somente um pode se construir e se reconstruir de acordo com o momento de vida, conseguindo assim se reerguer das mais diversas e adversas situações. **Azar o Seu** surge como uma pintura sobre um espelho permeada por essa pseudo narrativa e um motim de auto amor, auto cura através do olhar. E depois se transmuta em uma videoarte com mais olhares, mais vínculos, mais afetos.

Em um primeiro momento, o olhar da persona Gata Amassada sobre ela mesma é cristalizado quando se realiza um autorretrato no suporte espelho, no início de 2024. No vídeo, a personagem atua se arrumando em frente ao espelho. Esse é o ponto de quebra do olhar desse sujeito único, pois é quando entra a visão da câmera e a visão do espectador. Através do vídeo, o espectador observa os movimentos que se desdobram, observa a personagem se arrumar misturando-se em um espelho quebrado, tendo sua imagem atravessada por tinta, pinceladas em tons vibrantes. A câmera, operada por Matheus Pereira, filtra ao espectador quais trechos dessa íntima expressão de amor próprio. Havia afeto por parte daquele que gravava as imagens. Isso faz com que exista mais amor nessa encenação. Não só o amor próprio está presente nessa obra, mas o amor de um segundo sujeito, um entrelaçamento de relações. Há uma nova perspectiva afetiva acontecendo e esse afeto influenciou o que será visto pelo espectador. Esse, por sua vez, por mais que desenvolva afeto pelas cenas retratadas, não conseguirá nunca transpor o limite dado pelo olhar da câmera, pelos recortes escolhidos. Os dois pontos de vista, porém, assumem uma perspectiva *voyeurista*: a câmera em relação à *persona* é passiva e o espectador em relação tanto à pessoa, quanto à obra em si, também. A câmera, contudo, concede ao espectador a “liberdade imaginada do *voyeur*” (POLLOCK, 1998, p 59) .

Essas múltiplas visões são a essência da obra. **Azar o Seu** explora o poder transformador do olhar próprio e do olhar do outro. Entre pinceladas vibrantes e reflexos fragmentados, emerge uma narrativa de reconstrução pessoal e afetos entrelaçados, onde a arte é feita de múltiplos panoramas e experiências emocionais, convidando o espectador a uma jornada individual e *voyeurística*, permeada pelo amor próprio e pelos laços emocionais que nos definem.

Azar o seu também dialoga de modo direto com o conceito de escopofilia apresentado por Mulvey (1973):

Originalmente,(...) Freud isolou a escopofilia como um dos instintos componentes da sexualidade, que existem como pulsões, independentemente das zonas erógenas.(...) ele associou a escopofilia com o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador. (MULVEY, 1973, p. 440).

prazer em usar uma outra pessoa como um objeto de estímulo sexual através do olhar.(MULVEY, 1973, p. 443)

Em **Azar o seu**, há uma exploração do olhar tanto da personagem quanto do espectador. A obra inclui uma perspectiva voyeurista, onde a câmera e o espectador observam a protagonista enquanto ela interage com o espelho. Assim como Mulvey observa a mulher como um objeto de desejo na narrativa cinematográfica, a personagem no vídeo também é explorada de maneira escopofílica. A mescla entre o olhar dela sobre si mesma (de auto amor e autoconfiança) com os cortes melancólicos que enfatizam o *voyeur* (a câmera), fazem com que **Azar o seu** caminhe na fronteira, na linha tênue entre o fetichismo e o empoderamento, pois tenta “romper com as expectativas normais de prazer de forma a conceber uma nova linguagem do desejo” (MULVEY, 1973, p. 440).

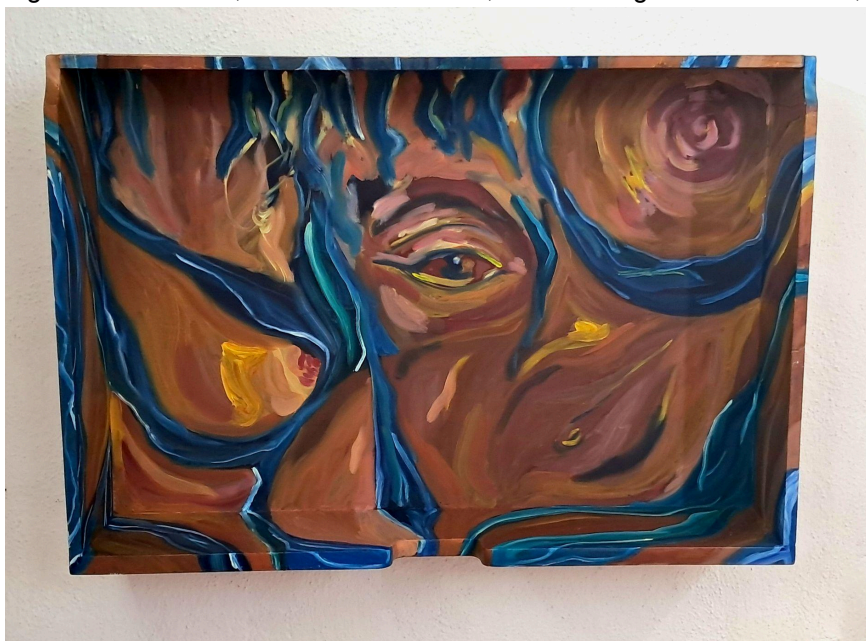
Mergulhando mais fundo nesse processo, comecei a desenvolver, ainda nos suportes alternativos, trabalhos em gaveta de madeira. Nessas pinturas, houve a consolidação de uma paleta com o uso das complementares azul- laranja e também de elementos mais gráficos como as linhas azuis. As primeiras duas gavetas foram pintadas como um díptico: **Fluido 1 e Fluido 2**. Essas duas pinturas foram desenvolvidas apenas com tinta óleo. Preparei antes uma imprimatura de terra de siena queimada e executei a pintura *alla prima*. Ambas se utilizam de referências fotográficas, não realizei estudo prévio para executar essas pinturas. As referências foram usadas conforme pintava. Reduzi os matizes da minha paleta e tentei trabalhar passagens tonais.

Figura 25: **Fluido 1**, 64cm x 42cm x 6cm, óleo sobre gaveta de madeira. 2024.



Fonte: autoria própria.

Figura 26: **Fluido 2**, 64cm x 42cm x 9cm, óleo sobre gaveta de madeira, 2024.



Fonte: autoria própria.

Fragmentar e mesclar partes do corpo com outras formas se tornou, a meu ver, um mecanismo para fugir de uma representação estereotipada dos corpos. Expurgando-os de sua individualidade, tento não me contaminar com as representações passivas do corpo feminino como vemos muito ao longo da história da arte. A falta de definição dos corpos, o padrão de abstrações e a fragmentação das partes representadas me ajudam a manter esse estranhamento e, por

consequente, fugir de padrões patriarcalistas. Atualmente percebo que minha produção tem tendido ao grotesco, ao bizarro, apontando para uma representação quase animalesca desses corpos.

Conseguimos ver isso com mais clareza na obra **J.O.M.O.**. Essa pintura, executada em três fragmentos de compensado naval unidos ao comprimento, formam uma linha do horizonte de 3 metros e 20 cm de comprimento e tem apenas 20 cm de altura. Ela leva esse título em homenagem a uma amiga francesa chamada Kenza que me ensinou essa expressão '*Joy of missing out*', essa expressão, que em tradução livre significa prazer de faltar e é uma expressão que faz oposição àquela que conhecemos como F.O.M.O - *fear of missing out*⁵. **J.O.M.O** é então o entendimento de que somos auto suficientes sozinhos e que podemos ser felizes com a ansiedade de estarmos perdendo algo que não estamos fazendo. Nessa pintura conseguimos acompanhar a figura feminina em três momentos solitários. No primeiro momento vemos uma figura com rosto e conforme seguimos o olhar pelo quadro conseguimos perceber uma transformação daquele corpo para algo quase animalesco. Essa transformação tem como intuito "se afastar da normalidade hegemônica" (MAKOWIECKY, 2023, p. 5) e se relaciona com o conceito de grotesco. Isso porque "o grotesco reflete essa estética como o 'mundo alheado', algo desarticulado e estranho" (KAYSER, 2013 *apud* MAKOWIECKY, 2023, p. 6)

[...] são pinturas fantásticas que não têm outro mérito que sua variedade e extravagância. Que são, mesmo estes, na verdade, senão grotescos e corpos monstruosos, colocados juntos com membros diversos, sem uma figura determinada, sem outra ordem nem ligação, nem proporção senão fortuita? (MAKOWIECKY *apud* CHASTEL, 2010, p. 19)

⁵ A expressão F.O.M.O. (sigla para "*Fear of Missing Out*") traduz-se como "Medo de Estar Perdendo Algo" ou "Medo de Ficar de Fora". É um conceito da psicologia social e da cultura digital que descreve a ansiedade gerada pela percepção de que outras pessoas estão vivendo experiências gratificantes das quais você está ausente. (WIKIPÉDIA, 2011)

Figura 27: Pintura **J.O.M.O.**, 360cm x 20cm em exibição na exposição *Corpo, memória e identidade*, 2025.



Fonte: autoria própria.

Neste capítulo tratei de abordar algumas obras da série corrente. Como o próprio nome lembra, ainda é uma série que está sendo construída e que imagino carregar e aprofundar sem compromisso de imaginar por quanto tempo. Afinal, por estar tratando de entender o modo de representar o corpo no qual eu habito a terra. Procuro tentar a ambiguidade que reside no fato de estar pintando o corpo feminino mais uma vez para ser apreciado, porém em constante tentativa de não submeter essas representações ao prazer *voyeur* masculino. Entendo a falta de definição dos corpos, os padrões abstratos e a fragmentação dos objetos representados como uma forma de manter esse estranhamento e afastar estereótipos do patriarcado.

CONCLUSÃO

Esse trabalho não é um ponto final, mas um delta onde se encontram memórias ancestrais, lutas políticas e a busca incessante por uma linguagem pictórica libertadora. Ao chegar à foz deste trabalho, revela-se que a arte é um ato político de reencantamento do corpo feminino. Minha trajetória – das primeiras telas influenciadas por Márcia Cisneiros às experimentações em suportes alternativos – consolidou-se como um processo onde a pintura opera como ferramenta de questionamento e libertação das amarras patriarcais. Através da *persona* Gata Amassada, busquei desmontar identidades impostas pela cultura dominante, restituindo ao corpo sua condição holística; expressando-me através de gestos, tintas e cicatrizes.

Esta pesquisa não se encerra: é uma corrente fluida que seguirá seu curso, sempre na tensão entre desconstruir estereótipos e o risco de reproduzi-los involuntariamente. Seguirei navegando contra a corrente do consumo, do patriarcado e da auto anulação, mantendo uma análise constante (e atenta) da minha produção. Se Heráclito (*apud* FLAKSMAN, 2015) ensina que não se entra duas vezes no mesmo rio, minha jornada até agora confirma que nenhuma tela é pintada duas vezes sob a mesma consciência. Cada obra é um ritual de reconhecimento: das amarras que persistem e do selvagem que resiste em mim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABLETON AG. *Ableton Live 12 Manual: Advanced Looping Techniques*. Berlin: Ableton, 2025.

ALVARENGA, Maria Zelia de. Anima-Animus. *Junguiana: Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica*, São Paulo, n. 33, 2015. Disponível em: <https://www.sbpa.org.br/revista-junguiana/revista-junguiana-33/>. Acesso em: 25 jul. 2025.

ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da mulher no ocidente moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. v. 1. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. Histórias de fantasmas para gente grande. *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 347-353, jan./jun. 2014. Disponível em: www.revistatopoi.org. Acesso em: 25 de junho de 2025.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

FLAKSMAN, Ana. Notas sobre Heráclito no Teeteto, Banquete e Sofista. *Archai: As Origens do Pensamento Ocidental*, Brasília, DF, v. 15, n. 15, p. 87-95, jul./dez. 2015. DOI: 10.14195/1984-249X_15_8. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/8612>. Acesso em: 25 de junho de 2025.

HERTZ, Robert. A preeminência da mão direita: um estudo sobre a polaridade religiosa. *Revue Philosophique*, v. LXVIII, p. 553-580, 1960.

HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. Tradução de Angelina Peralva. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

INÁ IÊ. Sabiá. In: INÁ IÊ. *Aberta pelo amor da deusa*. [S.l.]: Gravadora Independente, 2024. 1 arquivo digital (3min42s). Disponível em: <https://www.letras.com/ina-ie/sabia/>. Acesso em: 25 jun. 2025.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sônia M. S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MCDONOUGH, William; BRAUNGART, Michael. *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. Nova York: North Point Press, 2002.

MORE: Mecanismo online para referências, versão 2.0. Florianópolis: UFSC Rexlab, 2013. Disponível em: <http://www.more.ufsc.br/>. Acesso em: 25 de junho de 2025.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975. (Tradução brasileira utilizada pelo autor; original de 1973).

POLLOCK, Griselda. Modernidade e os Espaços da Feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). *Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica*. Tradução de Ana Maria Chaves, Joana Passos e Márcia Oliveira. Ribeirão: Edições Húmus, 2011. p. 74-83.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

INÁ IÊ. *Sabiá*. Lançado em 19 de junho de 2020. Disponível em todas as plataformas de música digitais. Acesso em 03/06/2025.

Iná Iê. *UmaMeninaComoQualquerOutra*. Lançado em 19 de junho de 2020. Disponível em todas as plataformas de música digitais. Acesso em 03/06/2025.

STEIN, Murray. *Jung e o caminho da individuação: uma introdução concisa*. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Cultrix, 2020.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WIKIPÉDIA. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Extended_play. Acesso em: 25 de junho de 2025.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens da beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

APÊNDICE

CORPO, MEMÓRIA E IDENTIDADE

Exposição coletiva dos formandos do curso de pintura 2025.1

Esta exposição coletiva apresenta os trabalhos de 23 artistas em formação no curso de Pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ. Cada obra nasce de um percurso singular, atravessado por inquietações, descobertas e experimentações. Ao receber palavras-chave dos participantes, referentes aos seus trabalhos, esbocei um pequeno texto para guiar a nossa organização – e é a partir delas que começo esta reflexão.

As palavras-chave que recebi dos artistas, por mais diversas que sejam, acabam convergindo naturalmente em três grandes eixos: corpo, memória e identidade. O corpo aparece tanto como presença física quanto como espaço simbólico – um território onde se desenrolam experiências de afeto, gênero, desejo, prazer, ausência e transformação. Palavras como “corpo”, “corpo feminino”, “intimidade”, “prazer”, “queer” e “transmutação” mostram como ele é atravessado por questões políticas, sensoriais e expressivas.

A memória surge a partir de relações com o tempo, com a ancestralidade e com a infância. Termos como “lembança”, “memórias”, “sertão”, “infância”, “caatinga”, “ancestralidade” e “desertificação” mostram como os artistas estão lidando com o passado – seja ele individual ou coletivo – como material poético e sensível. A identidade, por sua vez, nasce justamente desse entrelaçamento entre corpo e memória, trazendo à tona temas como pertencimento, representação, cultura e subjetividade. Palavras como “autoimagem”, “identidade”, “representação”, “negritude”, “feminino” e “contracolonização” revelam esse desejo de reescrever narrativas pessoais e coletivas.

Dentro dessas categorias, afeto e espírito aparecem como forças que atravessam tanto a memória quanto a identidade. O afeto é o que transforma a memória em algo vivo, atual, presente – ele liga lembranças ao corpo, ao outro, ao espaço, criando vínculos emocionais profundos com aquilo que se viveu ou se imaginou viver. Já o espírito entra como uma dimensão mais sutil e simbólica da

identidade – algo que não se vê, mas se sente. Ele se conecta com o sagrado, com a intuição, com o invisível que também nos compõe. É o que dá densidade subjetiva às experiências e às narrativas que escolhemos contar.

E tem algo que acho fundamental trazer aqui: a memória também é parte do nosso imaginário individual. Bachelard fala que, antes mesmo de apreendermos o que é memória ou lembrança, a gente aprende a imaginar. Isso muda tudo. Porque se é assim, então lembrar também é criar – e a memória passa a ser atravessada pela imaginação, pela invenção, pela poesia. Lembrar, neste sentido, não é recuperar um dado objetivo do passado, mas sim um gesto criativo, cheio de afeto, de subjetividade, de imagem. E isso aproxima ainda mais a memória da arte.

Então, quando olho para esse conjunto de palavras, vejo como corpo, memória e identidade se entrelaçam o tempo todo. E vejo também como afeto, espírito e imaginação sustentam essas categorias de forma profunda, revelando narrativas íntimas, poéticas, políticas – que falam tanto de quem somos quanto de quem inventamos ser.

Informações adicionais da exposição:

Curadoria: Kleber Cavalcante, Mari Ana, Refavritto e Vanessa Marques

Design e texto: Vanessa Marques

Montagem coletiva

Organização: Mari Ana, Refavritto e Vanessa Marques

Consultoria de design: Raísa Vitória

Os artistas que participam da exposição "Corpo, Memória e Identidade" são: Ayana Miro, BelaBort, Cleas, Deodara Odara, Danilo Reymão, Gabi Berner, Gabriel Fernandes, Hadara Amancio, Helena Sanches, Rubem Jean Prado, Jéssica de Araujo, Juliany Miranda, Kleber Cavalcante, Lice Parreiras, Mari Ana, MarVV. / ANTI, Refavritto, Regi Araújo, Salette Leite, Sosso Reis, Taís Espelha e Vanessa Marques

Abertura: 24 de junho 2025 e encerramento: 27 de junho de 2025

Folder da exposição realizado por Vanessa Marques e Raíssa Vitória.

CORPO, MEMÓRIA E IDENTIDADE

exposição coletiva dos formandos do curso de pintura 2025.1

Esta exposição coletiva apresenta os trabalhos de 23 artistas em formação no curso de Pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ. Cada obra nasce de um percurso singular, atravessado por inquietações, descobertas e experimentações. Ao receber palavras-chave dos participantes, referentes aos seus trabalhos, esbocei um pequeno texto para guiar a nossa organização — e é a partir delas que começo esta reflexão.

As palavras-chave que recebi dos artistas, por mais diversas que sejam, acabam convergindo naturalmente em três grandes eixos: corpo, memória e identidade. O corpo aparece tanto como presença física quanto como espaço simbólico — um território onde se desenrolam experiências de afeto, gênero, desejo, prazer, ausência e transformação. Palavras como "corpo", "corpo feminino", "intimidade", "prazer", "queer" e "transmutação" mostram como ele é atravessado por questões políticas, sensoriais e expressivas.

A memória surge a partir de relações com o tempo, com a ancestralidade e com a infância. Termos como "lembrança", "memórias", "sertão", "infância", "caatinga", "ancestralidade" e "desertificação" mostram como os artistas estão lidando com o passado — seja ele individual ou coletivo — como material poético e sensível. A identidade, por sua vez, nasce justamente desse entrelaçamento entre corpo e memória, trazendo à tona temas como pertencimento, representação, cultura e subjetividade. Palavras como "autoimagem", "identidade", "representação", "negritude", "feminino" e "contracolônização" revelam esse desejo de reescrever narrativas pessoais e coletivas.

Dentro dessas categorias, afeto e espírito aparecem como forças que atravessam tanto a memória quanto a identidade. O afeto é o que transforma a memória em algo vivo, atual, presente — ele liga lembranças ao corpo, ao outro, ao espaço, criando vínculos emocionais profundos com aquilo que se viveu ou se imaginou viver. Já o espírito entra como uma dimensão mais sutil e simbólica da identidade — algo que não se vê, mas se sente. Ele se conecta com o sagrado, com a intuição, com o invisível que também nos compõe. É o que dá densidade subjetiva às experiências e às narrativas que escolhemos contar.

E tem algo que acho fundamental trazer aqui: a memória também é parte do nosso imaginário individual. Bachelard fala que, antes mesmo de aprendermos o que é memória ou lembrança, a gente aprende a imaginar. Isso muda tudo. Porque se é assim, então lembrar também é criar — e a memória passa a ser atravessada pela imaginação, pela invenção, pela poesia. Lembrar, nesse sentido, não é recuperar um dado objetivo do passado, mas sim um gesto criativo, cheio de afeto, de subjetividade, de imagem. E isso aproxima ainda mais a memória da arte.

Então, quando olho para esse conjunto de palavras, vejo como corpo, memória e identidade se entrelaçam o tempo todo. E vejo também como afeto, espírito e imaginação sustentam essas categorias de forma profunda, revelando narrativas íntimas, poéticas, políticas — que falam tanto de quem somos quanto de quem inventamos ser.

Curadoria: Kleber Cavalcante, Mari Ana, Rafavbrito e Vanessa Marques

Design e texto: Vanessa Marques

Montagem coletiva

Organização: Mari Ana, Rafavbrito e Vanessa Marques

Consultoria de design: Raíssa Vitória

Ayana Miro | Belabot | CleaS | Dandara Odara
Danilo Reymão | Gabi Berner | Gabriel Fernandes
Hadarana Amancio | Helena Sanches | J.Rubem
Jean Prado | Jéssica de Araújo | Juliany Miranda
Kleber Cavalcante | Lize Parreiras | Mari Ana
MarVz / ANTi | Rafavbrito | Regi Araújo
Salette Leite | Soso Reis | Taís Espelha
Vanessa Marques

abertura

24 de junho 2025

encerramento

27 de junho de 2025

Visitação de terça à sexta, de 9h às 18h

Hall dos elevadores, prédio JMM, EBA

Av. Pedro Calmon 550, Cidade Universitária, RJ

Programação: 24/06 às 11h50

conversa com artistas e professores

Martha Werneck, Licius Bossolan e Julio Sekiguchi



Fonte: Documentação coletiva da exposição.

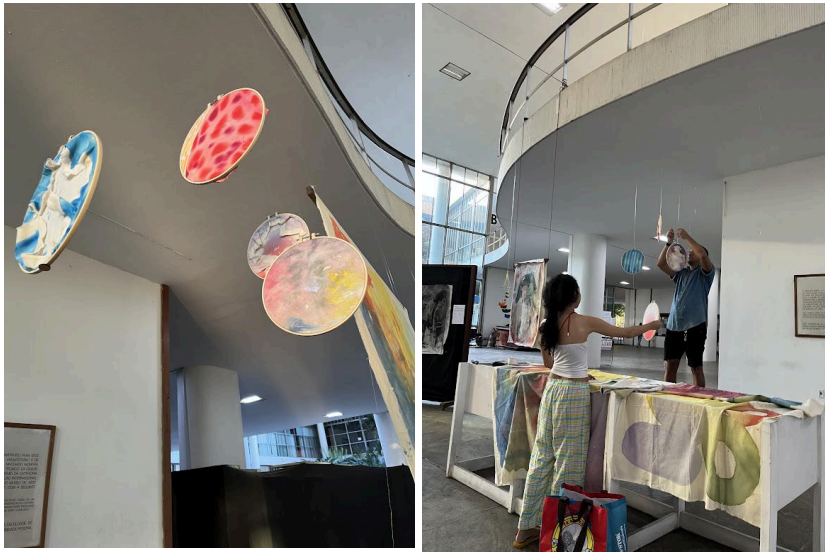
Fotos da exposição

Folder e caderno de assinaturas no dia da abertura da exposição, 24 de junho de 2025.



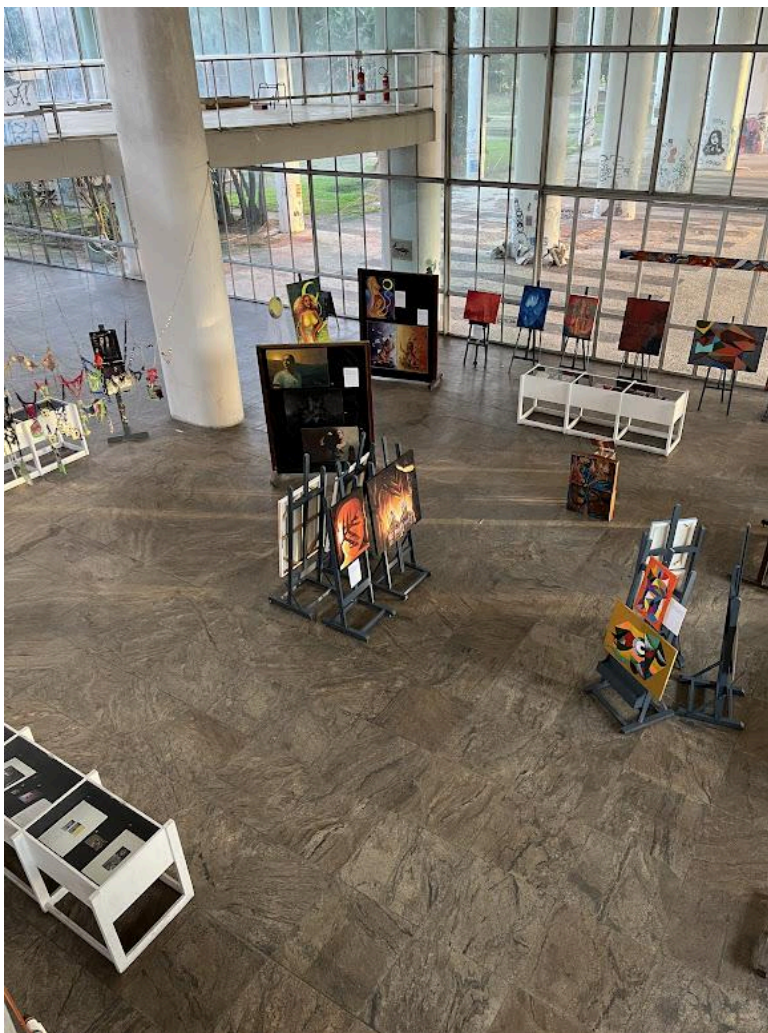
Fonte: Taís Espelha, 2025.

Montagem do trabalho de Julianny Miranda.



Fonte: Taís Espelha, 2025.

Exposição montada no Hall dos elevadores do edifício Jorge Machado Moreira, na cidade universitária.



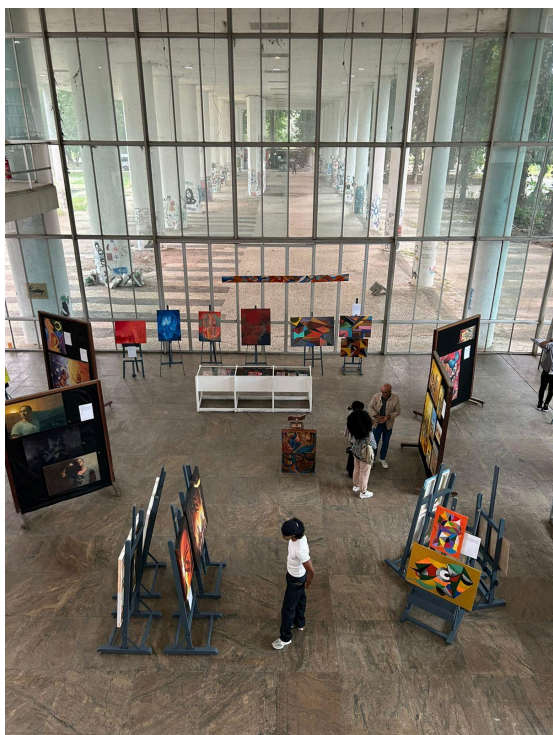
Fonte: Taís Espelha, 2025.

Azar o seu em exibição na exposição Corpo, memória e identidade.



Fonte: Taís Espelha, 2025

Abertura da exposição em 24 de junho de 2025.



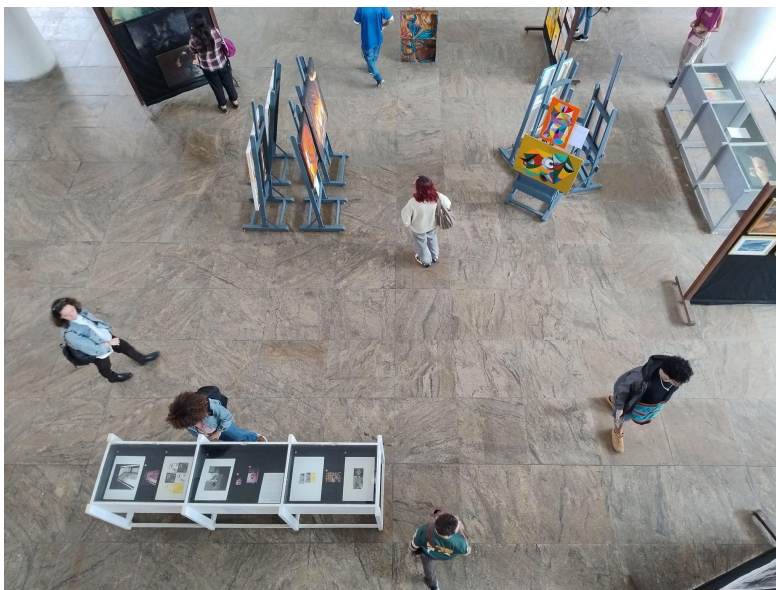
Fonte: acervo pessoal.

Roda de conversa na abertura da exposição com os artistas e professores Martha Werneck, Licius Bossolan e Julio Sekiguchi



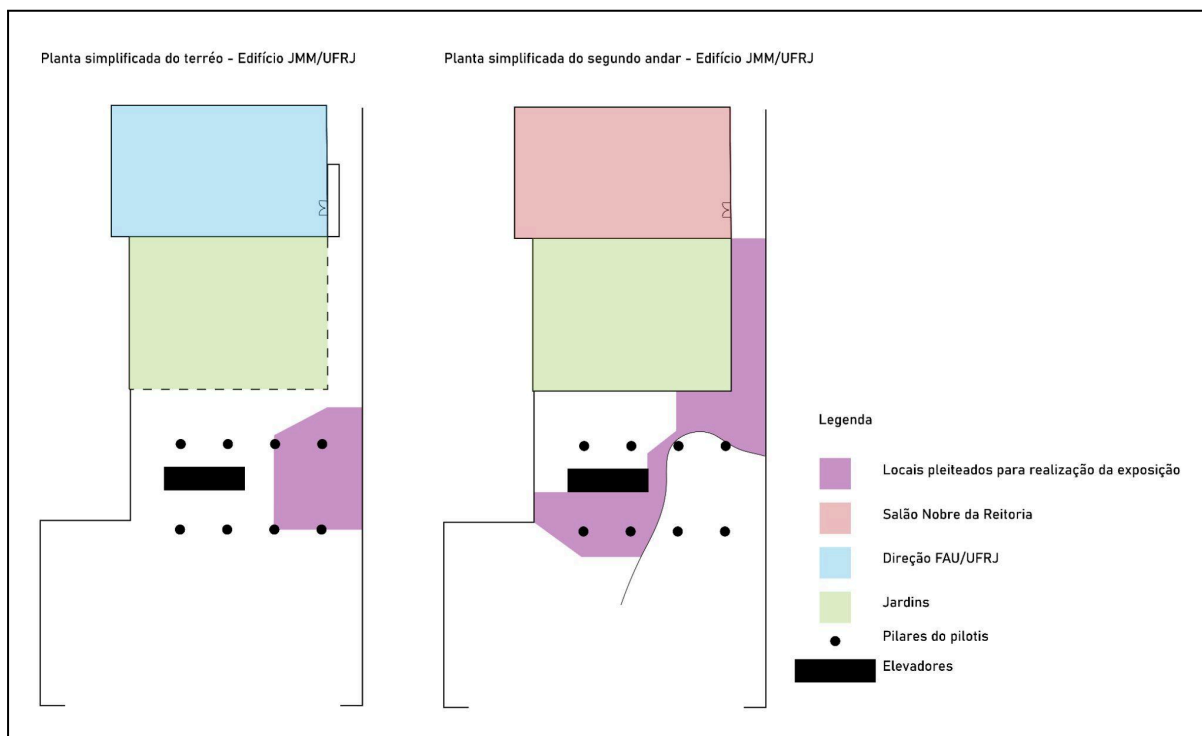
Fonte: acervo pessoal.

Abertura da exposição no dia 24 de junho de 2025, vista de cima.



Fonte: acervo pessoal.

Planta da proposta de espaços para exposição.



Fonte: documentação coletiva da exposição, 2025.

Preparação do mobiliário para exposição.



Fonte: acervo pessoal.