

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES

BIANCA HELENA SANTOS DE OLIVEIRA

Eros e Elas

O erotismo por mulheres artistas na arte contemporânea brasileira

Uberlândia

2024

BIANCA HELENA SANTOS DE OLIVEIRA

Eros e Elas

O erotismo por mulheres artistas na arte contemporânea brasileira

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Artes Visuais

Orientador: Clarissa Monteiro Borges

Uberlândia

2024

BIANCA HELENA SANTOS DE OLIVEIRA

Eros e Elas

O erotismo por mulheres artistas na arte contemporânea brasileira

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Artes Visuais

Uberlândia, 19 de novembro de 2024

Banca Examinadora:

---

Clarissa Monteiro Borges – Doutora (UFU)

---

Tatiana Sampaio Ferraz – Doutora (UFU)

---

Marcia Franco dos Santos Silva – Doutora (UFU)

## RESUMO

O presente artigo investiga o erotismo na produção artística de mulheres brasileiras, abordando suas motivações para explorar um tema historicamente alheio ao universo feminino e suas repercussões no cenário artístico e cultural. Com base nas teorias de Georges Bataille sobre o erotismo como aspecto intrínseco à condição humana e além da reprodução, a pesquisa contextualiza o erotismo na arte como uma manifestação multifacetada que se adapta às dinâmicas históricas e sociais.

São analisadas as técnicas e formas de expressão das artistas selecionadas, situando suas obras em um diálogo crítico com temas como feminismo, identidade e censura na contemporaneidade no Brasil. Abordando artistas como Teresinha Soares e Lygia Pape, a pesquisa examina o erotismo sob quatro perspectivas principais: o erotismo feminista e crítico; sua conexão com temas de morte e mortalidade; o simbolismo do comer e sua ambiguidade; e o uso de metonímias visuais e estratégias que evitam a explicitude.

Os resultados sugerem que essas produções artísticas não apenas desafiam as normas sociais e artísticas vigentes, mas também expandem o debate sobre a autonomia feminina na arte, colocando as mulheres como protagonistas em um espaço tradicionalmente reservado ao olhar masculino.

**Palavras-chave:** erotismo; feminismo; arte contemporânea.

## ABSTRACT

This article investigates eroticism in the artistic production of Brazilian women, addressing their motivations for exploring a theme historically alien to the feminine universe and its repercussions in the artistic and cultural scene. Based on Georges Bataille's theories on eroticism as an intrinsic aspect of the human condition and beyond reproduction, the research contextualizes eroticism in art as a multifaceted manifestation that adapts to historical and social dynamics.

The techniques and forms of expression of the selected artists are analyzed, situating their works in a critical dialogue with themes such as feminism, identity and censorship in contemporary Brazil. Addressing artists such as Teresinha Soares and Lygia Pape, the research examines eroticism from four main perspectives: feminist and critical eroticism; its connection with themes of death and mortality; the symbolism of eating and its ambiguity; and the use of visual metonymies and strategies that avoid explicitness.

The results suggest that these artistic productions not only challenge current social and artistic norms, but also expand the debate on female autonomy in art, placing women as protagonists in a space traditionally reserved for the male gaze.

**Keywords:** erotism; feminism; contemporary art.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>6</b>
<b>2</b>	<b>VIVÊNCIA FEMININA.....</b>	<b>9</b>
<b>3</b>	<b>MORTE .....</b>	<b>16</b>
<b>4</b>	<b>O COMER.....</b>	<b>28</b>
<b>5</b>	<b>A PARTE PELO TODO .....</b>	<b>37</b>
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>54</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>55</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A seguinte pesquisa propõe investigar artistas que abordam o erotismo, de forma implícita ou explícita, explorando suas motivações para discutir um tema frequentemente visto como alheio ao universo feminino, bem como as possíveis repercussões dessa escolha. Para isso, buscarei analisar suas técnicas e formas de expressão, a posição dessas obras no cenário artístico e a importância delas para o avanço de debates e pesquisas nas áreas de arte, feminismo e erotismo, além de relacioná-las com autores da área e ponderar seus contextos histórico-sociais.

Para Bataille (2017), o erotismo está intrinsecamente ligado às questões humanas e ao ato sexual, entendendo-o como uma busca psicológica que vai além da mera reprodução humana. O autor sugere que o erotismo faz parte da condição humana e se manifesta em diversas, se não em todas, as experiências de vida.

A partir disso, sendo um tópico presente na contemporaneidade e em outras épocas, muitos artistas o abordaram em suas obras (como forma de investigar e representar sua existência), por vezes de forma velada, por outras, explícita; conforme os valores e contextos histórico-sociais de cada período e território.

No Brasil, entre meados do século XIX e XX, há notoriedade das obras de Eliseu Visconti e suas jovens modelos (imagem 1), mas é no Modernismo que se começa a encontrar a presença de artistas mulheres abordando o eros, partindo dos nus masculinos de Anita Malfatti (imagem 2).

Imagem 1 - *As duas irmãs*, Eliseu Visconti, 1894, pintura.



Fonte: <https://eliseuvisconti.com.br/visconti-pintor-1893-1900/>

Imagem 2 - *Torso / Ritmo*, 1915 Anita Malfatti Carvão e pastel sobre papel Reprodução fotográfica: Romulo Fialdini



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1373/torso-ritmo.>

Na contemporaneidade são mais facilmente encontradas, informações sobre mulheres artistas que utilizam o erotismo como motivação para sua arte, porém pouco são conhecidas, provavelmente pelo tabu que envolve não só o tema na nossa sociedade, ainda conservadora,



mas também a voz feminina incitando o assunto. Nesse contexto, é possível inferir que houve rejeição e polêmica por parte da mídia, população e crítica sobre a imagem das mulheres artistas e de seus trabalhos eróticos, sobretudo entre o Modernismo, exemplificada pela raivosidade de Monteiro Lobato sobre as obras de Anita Malfatti, incluindo seus nus masculinos (Barros, 2016) e o fim da Ditadura Militar no país, período de grande censura a expressões artísticas e culturais no país, como ocorreu com Lygia Pape e o fechamento de sua exposição *Eat Me* na Galeria Arte Global de São Paulo e a retirada da chamada televisiva pela TV Globo com o filme homônimo ambos em 1976 (Trizoli, 2023). Dessa forma, esse trabalho propõe investigar as artistas brasileiras contemporâneas que desenvolvem trabalhos relacionados ao erotismo, suas razões para debater uma questão dita como não inerente do âmbito da mulher e as possíveis consequências dessa decisão. Além disso, pretendo apurar quais suas técnicas e formas de expressão e a posição dessas obras no meio artístico e a importância para progresso de debates e pesquisas nos campos da arte, do feminismo e do erotismo. As artistas selecionadas se reconhecem como mulheres cis ou trans na sociedade, a fim de que o recorte do trabalho se torne mais restrito, considerando as limitações presentes no formato desta pesquisa e prazo para conclusão, além de criar mais proximidade entre as artistas e minha leitura das obras. Dessa forma, deixo claro que entendo a importância das produções de pessoas trans não-binárias na temática, mas que não serão abordadas pois, requeriria mais tempo de pesquisa e os tópicos abordados a partir dessas vivências divergiriam bastante do que já foi analisado.

Ainda que algumas obras sejam denominadas como eróticas à primeira vista, o intuito desta pesquisa é tratar as diferentes formas em que o erotismo foi abordado e por isso, nem todas as obras, necessariamente terão um caráter erótico explícito ou manifestarão sensações de sensualidade como pode-se supor. Dessa maneira, a pesquisa foi separada em capítulos que englobam características relevantes e constantes nos trabalhos ou poéticas das artistas escolhidas, porém, não existem restrições para que uma obra apresente múltiplos aspectos que a associem a mais de um capítulo. O primeiro deles discorrerá sobre artistas que relacionaram o erotismo em suas obras às próprias vivências como mulher, sendo elas assim, de caráter feminista e crítico, como Teresinha Soares e Lygia Pape. O capítulo seguinte aborda a relação frequentemente analisada por artistas e autores entre o erotismo e a morte, destrinchando-a em outros assuntos mais pontuais e intensos dentro da temática citando novamente Lygia Pape, Teresinha Soares e Nazareth Pacheco. Na terceira parte o comer e seu significado ambíguo são o foco e como as artistas mulheres lidam com ele, retomando as artistas já apresentadas Pape e Soares e incluindo Anna Maria Maiolino e Márcia X. Por fim, no quarto e último capítulo serão abordadas as metonímias visuais, os simulacros e outras estratégias de evocar o erotismo

evitando a explicitude nas obras de Fernanda Preto, Clarissa Borges, Márcia X, Paula Trope e Élle de Bernardini.

## 2 VIVÊNCIA FEMININA

As décadas de 60 e 70 foram períodos em que ocorreram grandes marcos na história mundial: manifestação estudantil francesa, movimentos hippie e negro nos Estados Unidos, Guerra do Vietnã e reivindicações feministas que coincidiram com o Golpe Militar de 64 no Brasil. Tal período de repressão política e artística nacional, impediu ideias revolucionárias de gênero e sexualidade de se difundir no país nesse contexto, o termo feminista e os conceitos implicados se tornavam estereotipados (Barros, 2016). Isso contribuiu para que muitas artistas recusassem ou ocultasse a autoidentificação com o movimento apesar de trazerem à tona em seus trabalhos questões relacionadas ao papel da mulher e sua subjetividade.

Para investigarmos esta questão trazemos para este trabalho as trajetórias das artistas Lygia Pape e Teresinha Soares, pois, por terem vivido nessa época, algumas de suas obras abordam através do erotismo críticas de gênero e mídia.

Teresinha Soares, nascida em 1927, natural de Araxá iniciou sua carreira artística após se mudar para Belo Horizonte com marido e filhos aos 30 anos de idade.

Por ser mulher e mais velha que seus colegas de profissão, Teresinha já impactava o meio das artes ocupando um espaço que não necessariamente era feito para ela e dessa forma também trazia consigo questões e sua vivência para suas obras de arte. Em uma conversa com os curadores e visitantes da exposição “Quem tem medo de Teresinha Soares” de 2017 no MASP, Teresinha Soares (2017) aborda suas obras e constata que há 3 pilares no seu trabalho: o universo feminino, a política e a religião. Abordando essas temáticas que, por vezes, encontram-se, Soares evidenciou tópicos que persistem nos dias e hoje, como “opressão contra a mulher, falta de liberdade e de respeito à escolha pessoal” (Soares, 2017) no período de ditadura no país, em que era mais difícil para mulheres se expressarem, com o intuito de incentivar a liberdade e direitos da mulher sobre suas escolhas e corpo e evidenciar a mulher como sujeito.

Suas produções artísticas são diversas em termos de linguagem, como por exemplo na instalação *Um-Dois Feijão com Arroz, Três-Quatro Farinha no Prato, Cinco-Seis Sal, Sol Areia*, trabalho interativo de 1971, a artista usa amendoim, bandejas, placas, comidas e muitos outros objetos fazendo uma relação entre o trabalho doméstico e a objetificação do corpo da mulher. Em uma entrevista em 2012, Teresinha descreve suas intenções com este trabalho:

(...) Referia-me ao trabalho das mulheres em casa, aos alimentos do nosso dia a dia: arroz, feijão, café, fubá, milho, canjica, amendoim, sal e areia (nosso sonho e desejo do mar). Eram nove bandejas, grandes, com formas de mulheres em madeira recortada, em alto relevo tendo entre seus corpos, os alimentos *In Natura* já citados, frases em latim sugerindo brincadeiras e pintinhos de um dia ciscando fubá. Durante

o vernissage, o garçom oferece ao público usando a própria bandeja, amendoim, ou quem sabe, a mulher como objeto do desejo. Esse trabalho participou do III Salão Nacional de Arte do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte (1971), e recebeu o prêmio de aquisição. (Soares, 2012, p. 133)

Imagem 3 - Um-Dois Feijão com Arroz, Três-Quatro Farinha no Prato, Cinco-Seis Sal, Sol Areia, Teresinha Soares, 1971, instalação.



Fonte: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2721>

Além da “oferta” do corpo feminino pela ação dos garçons, os escritos combinavam latim e português em frases divertidas e pintinhos ciscavam as bandejas e tinham, de acordo com a artista na fala para o MASP (Soares, 2017), conotação sexual, conferindo o traço cômico de suas obras.

As instalações e obras interativas da artista são interessantes por trazer presença e ação à imagem da artista que, por si só, carrega uma trajetória de autonomia. Terezinha, além de artista, se tornou a primeira vereadora mulher de sua cidade, além de ter vencido o concurso de Miss Araxá. Dessa forma, é criada uma persona de uma artista independente que ousa falar de assuntos tidos como restritos à mulher e ainda participa presencialmente.

Apesar de ter tido uma carreira nas artes visuais que não gerou polêmicas e embates com o sistema ditatorial da época, a artista conta que suas obras não vendiam por causa do conservadorismo da época (Soares, 2017), o que traz à tona o preconceito contra a mulher que fala sobre o erótico.

Por outra perspectiva, a objetificação da mulher é abordada pela artista Lygia Pape em seu trabalho *Objetos de Sedução* (1976). Nesta obra foi proposta a venda, por um valor modesto,

de saquinhos com aparatos do meio “feminino” como cílios postiços, batom, elementos de simbologia mais implícita como maçãs, dentaduras, cabelos e textos feministas durante sua exposição *Eat me: a gula ou a luxúria* também de 1976.

Os cosméticos e acessórios são estereótipos relacionados ao universo feminino no imaginário popular, como meios de embelezamento. A proposta da obra de Pape se aproxima do que Bataille expressa em *O erotismo* (2017) dizendo que esses artefatos são tidos como de sedução; um artifício de atração de homens, fazendo entender que mulheres são, inevitavelmente objetos de desejo por conta de seus aparatos:

Seria injustificável dizer das mulheres que elas são mais belas, ou mesmo mais desejáveis que os homens. Mas, na sua atividade passiva, elas tentam obter, suscitando o desejo, a conjunção a que os homens chegam perseguindo-as, elas não são mais desejáveis, mas se propõem ao desejo. (...) Pelo cuidado que tem com seus adereços, pela preocupação com sua beleza, que seus adereços acentuam, uma mulher tem a si próprio como um objeto que incessantemente propõe à atenção dos homens (Bataille, 2017, p.154-155)

Assim, é possível inferir que os *Objetos de Sedução* sejam uma crítica a esse pensamento machista, que continua presente na sociedade atual e não considera que a feminilidade é uma construção social controladora da liberdade feminina.

Dentre os possíveis significados dos objetos escolhidos por Pape, a maçã na tradição cristã, simboliza o fruto proibido provado por Eva, que influencia Adão a consumir também, ato que resulta na expulsão de ambos do paraíso além de uma maldição sobre a mulher e toda sua descendência.

Apesar de, como outras artistas da mesma época, não se considerar abertamente feminista, Pape adicionou em alguns dos saquinhos textos de âmbito feminista. Logo, é possível notar que o trabalho carrega “críticas à constituição do feminino como objeto de deleite e consumo do masculino” (Trizoli, 2023, p.145) e ao mercado de arte.

Imagem 4 - *Objetos de Sedução*, Lygia Pape, 1976, instalação.



Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/Attte/>

Imagem 5 - *Objetos de Sedução*, Lygia Pape, 1976, instalação.



Fonte: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/52111>

Imagem 6 - *Objetos de Sedução* (dentadura e busto) Lygia Pape, 1976, instalação.



Fonte: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/52111>

Sem se desprender do construtivismo, Lygia Pape, segundo Fernanda Pequeno (2017), inicia no final da década de 60 uma jornada pelo erotismo e abjeção, interpretado pela autora como uma escapatória do regime ditatorial no país assim como fizeram outros artistas que adotaram a mesma estratégia criativa. Dessa forma, um pouco antes dos *Objetos de Sedução* (1976), mas no mesmo contexto temático da objetificação do corpo feminino, foi apresentada na exposição coletiva *Nova Objetividade Brasileira* (1967), *Caixa de Formigas*, que consistia em um caixa de acrílico com um pedaço de carne vermelha ao centro, o e a pintada a frase a gula ou a luxúria, além de formigas saúvas vivas. Por Fernanda Pequeno (2017) a utilização desses elementos em constante transformação (as formigas, por se movimentarem dentro e fora



da obra e a carne, por perder líquido e se decompor) contribuem para a fração de vida da própria obra, que muda e ‘morre’ conforme seus componentes. Ademais, os objetos selecionados também aludem à objetificação do corpo feminino:

O pedaço de carne e a formiga, cuja parte posterior é grande – em analogia, o biotipo da mulher brasileira, de membros inferiores avantajados fazendo com que vulgarmente seja apelidada de “tanajura” –, podem ser entendidos como metáforas críticas da mulher enquanto objeto de desejo, ou pedaço de carne exposto em açougue, que a artista posteriormente desenvolveria na série *Objetos da sedução* e no filme *Eat me* – nestes empenhando-se numa crítica aos papéis sociais e à estrutura patriarcal da sociedade brasileira.

Imagem 7 - *Caixa de Formigas*, Lygia Pape, 1967, instalação. Foto: Paula Pape



Fonte: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/11086>

Toda a conjuntura da exposição *Eat me: a gula ou a luxúria* e obras homônimas, incluindo o filme de 10 minutos que será abordado posteriormente, exploram a relação do eros e da morte e questionam os papéis sociais atribuídos à mulher. A primeira parte do título, *Eat me*<sup>1</sup>, que está em inglês e conjugado no imperativo, refere-se a um comando, ordem, conselho ou instrução. O comer, aqui, tem duplo sentido entre o ato de se alimentar e a relação sexual,

<sup>1</sup> ” Coma-me” em tradução direta da autora.



evidenciado pelo subtítulo: a gula ou a luxúria; dois dos setes pecados capitais descritos pela religião cristã, baseados no excesso, o primeiro sobre quando o prazer da comida é um fim em si mesmo e o segundo, no vício desmoderado ao desejo sexual. Apesar da conjunção ou que liga essas palavras remeter à exclusão, nesse título ele significa opção, há de ser escolhido um dos excessos para pecar.

Nesse contexto, a boca é um elemento comum nessa série de obras; indiretamente retratado na carne que é consumida e na característica comestível das saúvas (Pequeno, 2017) em Caixa de Formigas, como marcas de batom em Objetos de sedução e protagonizando o filme Eat me; com seu significado rearranjado, fazendo alusão ao comer, ao ato sexual por ser uma zona erógena e também à abjeção ao executar atos de excreção “(cuspe, escarro e vômito)” (Pequeno, 2017, p. 158). O erotismo nos dois trabalhos de Pape apresentados anteriormente, é mais crítico do que sensual, e mais implícito do que se espera de um trabalho erótico.

Tal abordagem revela uma visão mais ampliada sobre a sensualidade, desafiando as expectativas convencionais. A artista não apenas utiliza elementos provocativos, mas também se debruça sobre o cotidiano, evidencia a presença do erotismo nas interações e experiências diárias. Assim, podemos entender que sua pesquisa sobre o erotismo vai além do corpo, refletindo uma conexão íntima com o espaço e os sentidos que nos cercam.

A artista se interessava pelas manifestações do erotismo na vida cotidiana, e sua apreensão não se restringia à relação sexual ou genital propriamente dita, já que ela enxergava o ato de adentrar uma casa, por exemplo, como erótico. Em sua caminhada rumo ao que denominou epiderme, podemos perceber o seu interesse por estímulos sensoriais, presentes no erotismo. (Pequeno, 2017, p. 160)

### 3 MORTE

Erotismo e morte correspondem a uma antiga relação antagônica explorada por autores e artistas no decorrer da história. Na mitologia grega Eros, um menino alado munido de arco e flecha, geralmente associado ao amor e desejo, é nascido da relação entre Afrodite, deusa da beleza e do amor, e Ares, deus da guerra. Já Tântatos, filho de Nix, a noite, é a personificação da morte mas não é necessariamente visto como uma figura maligna (Serpa. 2019)

Segundo Oliveira (2010), Sigmund Freud em *Além do Princípio do Prazer* (1920) utiliza dos personagens como representações das pulsões opostas da vida e da morte. Enquanto Eros é a motivação do indivíduo pela vida e a busca pela convivência coletiva, Tântatos representa a morte simbólica, a morte social; uma pulsão que leva o indivíduo à loucura, ao suicídio, ou seja, uma morte simbólica ou material perante a sociedade. (Oliveira, 2010).

Em *O erotismo* (2017), Georges Bataille também analisa a relação pontuando que o erotismo se liga à com a morte a partir da ideia de que somos seres descontínuos, descontinuados pela morte e a reprodução é a tentativa de continuidade de nossos seres. Ele vê o erotismo como uma forma de confrontar a mortalidade, sugerindo que a intensidade do desejo sexual pode evocar uma consciência aguda da finitude humana. Em suma, para Bataille, o erotismo é uma manifestação da luta contra a morte, uma busca pela imortalidade através da intensidade das experiências.

Assim, o presente capítulo aborda artistas que exploraram essa dualidade em suas obras, por vezes destacando questões derivadas do assunto como: a abjeção, a dor e a visceralidade.

Inicialmente, podemos retomar a obra *Caixa de Formigas* (1967) de Lygia Pape por sua conexão com a morbidez por meio da putrefação e decomposição do pedaço de carne. Um fator interessante que se relaciona com o erotismo nas obras de Pape é a abjeção:

O abjeto está psicologicamente falando, relacionado com a construção da subjetividade, porque a formação da subjetividade tem a ver com a linguagem mas também com o abjeto, que é o que foi expulso do corpo e transformado em um elemento alheio. De maneira que o abjeto estabelece os limites do corpo – que são mantidos pela regulação social e o controle –, mas também os do sujeito. (Tatay apud Pequeno, 2017, p.154)

Diferentemente ocorre no curta *Eat me* (1975), em que a abjeção aparece de maneira mais explícita, com bocas que, alternadamente, executam movimentos de sucção e expulsão com diferentes objetos. Em razão da falta de acesso à obra completa, o filme será descrito e analisado a partir do discurso de outras autoras.

A obra citada que contou com a participação de Dileny Campos, Artur Barrio e Claudio Sampaio além da própria Pape, conforme Trizoli (2023), tem como elementos principais apresentados em plano fechado, as bocas protagonistas, munidas de batom vermelho, performando movimentos ambíguos e contínuos de sucção e excreção “anatômico-pornográfica entre o comer e o coito” (Trizoli, 2023 p. 143); os lábios masculinos, identificados a partir dos notáveis pelos faciais, interagem com pedras azul e vermelha, e o feminino, com salsicha com molho, simulando um falo. Ademais, há também interação com fumaça de gelo seco, saliva e outros fluidos.

Imagem 8 - Stills de *Eat me*, Lygia Pape, 1975, curta-metragem



Fonte: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/52111>

Imagem 9 - Stills de *Eat me*, Lygia Pape, 1975, curta-metragem.



Fonte: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/52111>

O curso e edição do curta-metragem ocorre gradual e crescente, em que se inicia com cores pálidas e movimentos bucais lentos, ritmados pela trilha sonora de gemidos femininos que aceleram indicando aumento da excitação e proximidade do clímax. Durante a intercalação de bocas insere-se a fala, em português e outros idiomas da frase “A Gula ou a Luxúria?”. Entre os movimentos e objetos, a boca transforma-se à vista em olho e vulva.

No momento que os gemidos femininos indicam um clímax, um orgasmo gritante, a pedra vermelha transmuta-se em uma azul, indicando assim um trânsito do desejo latente e ameaçador, representado pelo vermelho, para uma estabilidade, uma calma dos sentidos, uma satisfação das pulsões, presentificado pela cor azul. A imagem do filme muda então para a boca feminina devoradora de masculinidade, com a salsicha maleável e rosa, coberta por molho, e que invade os lábios, abstrai-se em meio a abjeção da cena. Ela, a boca, máquina-desejante de satisfação e subjetividade, eroticamente também vermelha, obscena em ritmo de sucção e excreção, exhibe-se como cena incomoda para além do desejo ali ativado/produzido, por não se localizar nem no vocabulário visual usual da pornografia, nem como imagem anatômica dos movimentos corporais (Trizoli, 2023 p. 143-144)

Por fim, há a interrupção das imagens por uma propaganda de conchas de cozinha, e o orgasmo, tão esperado e anunciado, não se cumpre:

Após a aceleração e justaposição das imagens labiais, o filme é interceptado por um anúncio de conchas de cozinha, as “Conchas Cook” – e é pertinente relacionar aqui,

mais uma vez, a conexão constante da artista entre fome e luxúria, comer e transar, considerando que o instrumento de interrupção da narrativa visual da sugerida cópula é objeto de atividade culinária, ou seja, mais um dispositivo de obtenção e construção de outra forma de prazer. A analogia aqui criada pela artista, e que permeia todo o projeto “Eat Me”, são justamente: a elaboração visual-poética da construção capitalista do desejo, ou como afirma Ivana Bentes, “os dois pecados capitais, da boca e do desejo insaciável, o deixar-se dominar pelas paixões relacionam erotismo e consumismo” (BENTES, 2012); a objetificação do feminino; e as relações duais entre sexo e comida, num país onde a antropofagia piara como espectro latente. (Trizoli, 2023 p. 144)

Outra questão relacionada ao capítulo é a dor e sua relação em contradição com a beleza nas obras de Nazareth Pacheco, que apesar de encantadoras ao olhar, apresentam perigo ao toque. Pacheco começou, em 1997, a incluir miçangas, agulhas, bisturis, lâminas etc. em seu processo artístico que, ocasionalmente, se volta contra a artista.

Aí, furo a mão, corto o dedo. São horas e mais horas trabalhando. Cortando, tecendo, introduzindo e construindo. [...] É um processo muito lento, necessita de muita paciência, a qual eu não acreditava ter. A luz se apaga, os pássaros cantam. É hora de dormir. (Nazareth Pacheco, 2023)

A prática artística de Pacheco destaca-se pela relação direta com vivências pessoais e pela utilização de materialidades diversas com ênfase nos objetos cortantes, que dessa mesma forma são introduzidos nos *Objetos Sedutores* (1997-2013), série de vestidos e adornos feitos de miçangas e objetos cortantes ou perfurantes. As peças apresentam grande atração visual guiada pelo brilho das miçangas, cristais, lâminas e agulhas aos quais atribui-se a característica de sedutores. Há certa contraposição entre a delicadeza das contas e o peso do metal que se unem no brilho que esses materiais emitem. A questão feminina revela-se nesta série pela presença de vestidos e saias na parte do vestuário, além de outros acessórios. A série de obras, também poderia ser abordada no primeiro capítulo pelo seu teor crítico em relação às pressões estéticas e mudanças corporais impostas à mulher por meio das atraentes, mas perigosas vestimentas que marcam quem as veste nessa hipotética relação.

Imagem 10 - Sem Título, da série Objetos de Sedução, Nazareth Pacheco, 1997, cristal, miçanga e lâmina de bisturi



Fonte: <http://www.nazarethpacheco.com.br/>



Imagem 11 - Sem Título (Vestido), da série *Objetos de Sedução*, Nazareth Pacheco, 2006, cristal, miçanga e lâmina de barbear.



Fonte: <http://www.nazarethpacheco.com.br/>

Da mesma forma ocorre na série *Objetos de Aprisionamento* (1998-2013) composta por objetos de contenção como algemas, mordanças e máscara, feitas de miçangas remetendo ao

erotismo e à prática do *BDSM* (bondage e disciplina, dominação e submissão e sadomasoquismo em tradução direta). A composição dos *Objetos de Aprisionamento* possui traços de ironia pela oposição entre a delicadeza das miçangas, incluindo simbolicamente a pérola que representa pureza<sup>2</sup>, e a finalidade dos objetos criados. Com uma paleta de cores e matérias primas específicas, a artista subverte os acessórios fetichistas que se transformam em peças de vestuário possíveis de serem vistas em desfiles de moda e trazendo questões relacionadas à dor, beleza e consumo. Dentre as cores que variam entre o branco, preto, dourado, prata, e vermelho, quase sempre com acabamentos lustrosos, remetendo a jóias, o último se destaca pela semelhança nas características brilhosas e pulsantes do sangue, elemento também ocasionalmente representado na poética da artista.

Imagem 12 - Sem Título (Mordaça), da série *Objetos de Aprisionamento*, Nazareth Pacheco, 1998, acrílico e cristal.



Fonte: <http://www.nazarethpacheco.com.br/>

---

<sup>2</sup> Fonte: <https://www.bbc.com/culture/article/20230214-five-hidden-symbols-in-vermeers-paintings>



Imagem 13 - *Máscara Vermelha*, da série *Objetos de Aprisionamento*, Nazareth Pacheco, 2006, cristal.



Fonte: <http://www.nazarethpacheco.com.br/>

Imagem 14 - *Aprisionamento*, da série *Objetos de Aprisionamento*, Nazareth Pacheco, 2013, pérolas e bronze.



Fonte: <http://www.nazarethpacheco.com.br/>

Resumidamente, o conjunto de obras apresenta sinestesia conceitual em seu cerne; em razão da sedução do olhar e a negação do toque.

Já o uso de visceralidade, exploração de entranhas e metáforas que pretendem ultrapassar os limites da carne, são utilizadas pela já citada anteriormente, Teresinha Soares, que em 1971 publicou um livro misto de serigrafias e poesia intitulado *Eurótica*<sup>3</sup>. Nele a artista explora, como pode ser observado em suas pinturas e outras obras, formas ambíguas, contínuas e nesse caso, lineares, impressas sobre papéis coloridos. As cenas sexuais, frequentemente representadas por Soares, apresentam formas e personagens mescladas em formas abauladas onde percebe-se partes do corpo como mãos, cabeças, falos, vulvas e seios porém, bocas, olhos e órgãos genitais podem se confundir. Aliada às serigrafias as poesias reforçam a vitalidade das imagens e reafirmam o caráter disruptivo da artista e de suas demandas para a época:

Sou carne curtida  
seca-contorcida  
exposta-batida  
sofrida  
Sou ilha pelada  
cercada  
de gente  
calada, gelada  
Sou o que sou  
brinquedo  
joguete  
qualquer coisa  
ocupando espaço  
finita  
vazia  
perdida  
Sou sombra na noite  
claro no dia  
sou aquilo que não  
foi ainda  
para vir a ser  
aquilo  
que passou depois  
(Soares, 1970)

*Sou carne curtida*, que também acompanha a instalação *Corpo a corpo in cor-pus meus* de 1970, reflete sobre a existência da própria autora que evoca a carne, elemento constituinte de sua poética e que é retomada em outros poemas, em versão curada, já muito manipulada e consumida para representar seu desgaste de corpo e espírito, assim como a ilha é a solidão. As assimilações com objetos inanimados nos versos seguintes demonstram indiferença dada a ela mesma, assim como ser “sombra na noite” e “claro no dia”, mostrando uma identidade que se adapta e não se destaca do seu redor.

---

<sup>3</sup> A obra pode ser vista no catálogo “Quem tem medo de Teresinha Soares” (2017) do MASP ou no vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=BahNUPh9yNc>

Não seja medíocre  
 nem seja modesto  
 penetra no meu ventre  
 aprofunde-se no meu mistério  
 Busque recusem as tripas  
 o que sobrou ao coração  
 quero ver suas mãos sujas  
 e na boca todo gosto do meu sangue  
 envolva-me num mar de raiva  
 trague-me como a noite  
 Fustigue-me com seu falo  
 seja senhor e seja macho  
 carnívoro, faminto, insaciável  
 da minha carne  
 por favor, não seja medíocre  
 nem acomodado  
 (Soares, 1970)

Já o poema anterior, não intitulado, é, em oposição a *Sou carne curtida*, excitante e instiga o tesão. Nele, a carne e as vísceras são novamente convocadas, ressaltando a dimensão corporal, enquanto o eu-lírico expressa o desejo por sentimentos intensos e significativos. A conformidade é constantemente repudiada e a autora busca, de maneira provocativa, por dominação.

De forma semelhante, Soares incluiu as vísceras eroticamente em sua obra tridimensional *Caixa de fazer amor* de 1967 (imagem 15), na qual a estrutura é ornada por dois rostos sem gênero que próximas criam uma forma análoga a um coração. O trabalho multicolorido é composto por uma caixa cúbica com uma das faces removida, dando visibilidade para seu interior feito de fios e funil alimentados por lubrificantes revelando o “mecanismo” do sexo. A manivela acoplada ao lado, quando girada, produz sons parecidos com gemidos e o coração de tecido pode ser manuseado, remetendo a vísceras que podem ser exploradas na obra interativa. Conforme o que disse em sua palestra no MASP “o sexo não está só na genitália, o sexo está o coração, o sexo está no desejo, na cabeça, na psique da pessoa.” (Soares 2017, 39:10 - 39:20)

Imagem 15 - *Caixa de fazer amor*, Teresinha Soares, 1967, madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido.



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/caixa-de-fazer-amor-lovemaking-box-teresinha-soares/YgFNXA-coHPcnA?hl=pt>

Desse modo, as obras discutidas revelam um questionamento das normas sociais que estavam presentes no Brasil entre as décadas de 60 e 90. O erotismo, emerge nas obras apresentadas como uma manifestação da condição humana, uma busca por sentido e intensidade percorrida entre os limites da fisicalidade e características desprezadas pela sociedade, como abjeção, visceralidade e dor.

### 3 O COMER

A comida é, portanto, algo “que define um domínio” ao estabelecer uma identidade de grupo, de classe, de pessoa. Em contraposição, o alimento, algo universal e geral, diz respeito a todos os seres humanos. (Barros, 2016, p. 39)

O comer é, para além de um ato de mastigação e deglutição tendo como finalidade a sobrevivência, construção simbólica de desejo e apropriação. Como o metafórico comer-antropofágico de Oswald de Andrade às práticas culturais de apropriação que “demandam uma relação de “tomada”, “devoramento” e “posse” de uma cultura dominante e institucionalizada, a fim de elaborar uma narrativa e imagética própria.” (Trizoli, 2023 p. 141). Ademais, conforme Trizoli (2023), Freud em *Totem e Tabu* (2012) analisa os movimentos de permissão e proibição nos quais a sociedade se estrutura, em que o “Totem manifestação física, para a institucionalização do Tabu, manifestação conceitual – e a destruição ou ruptura do material, no âmbito físico dos significados, levaria ao pó o âmbito conceitual.” (p. 142) Nesse contexto deve-se converter Tabu em Totem para considerar o comer como dispositivo desejante.

Na construção léxica brasileira, segundo Barros (2016, p. 40), “o ato sexual pode ser traduzido no Brasil como um ato de comer”, em que, mais comumente, “a mulher cozinha e dá de comer, enquanto o homem é quem come” revelando uma relação de hierarquia e dominação, onde:

A comida, bem como a mulher, é engolida pelo comedor até desaparecer e silenciar. Assim, percebe-se que a concepção brasileira da relação sexual “coloca a diferença e a Radical heterogeneidade, para logo em seguida e hierarquiza-las no englobamento de um comedor e um comido”. (Damatta apud Barros, 2016, p. 40)

A ambiguidade do comer na língua portuguesa já foi apresentada a partir da série de obras *Eat me: a gula ou a luxúria* de Lygia Pape, e pode ser notado também em *Um-Dois Feijão com Arroz, Três-Quatro Farinha no Prato, Cinco-Seis Sal, Sol Areia* de Teresinha Soares, porém, outras, obras, autores e artistas também trazem reflexões sobre essa relação.

Na trajetória de Pape, a obra *Roda dos Prazeres* (1968) convida a boca do público a degustar as cores primárias dispostas em tigelas formando um círculo. Nesta obra, além de abordar a coletividade artista brinca com a sinestesia entre o olhar e o paladar; o líquido que parece atrativo à visão pode não ser tão agradável à língua. Assim, na obra e relacionando com os outros trabalhos de Pape, os sentidos se tornam fornecedores e recebedores de prazer. Além do mais, é um trabalho que democratiza o prazer e os sentidos, trazendo a experiência à coletividade e colocando os espectadores consumidores em posições de igual para igual.

Imagem 16 - Reprodução de Roda dos Prazeres, Lygia Pape, 1968, instalação



Fonte: <https://mariaraci.blogspot.com/2017/05/lygia-pape-em-new-york.html>

Por outra perspectiva, Anna Maria Maiolino tem notoriedade pelo seu trabalho, incluindo aqueles críticos à questões ligadas à fome e à comida. Semelhante ao filme *Eat me*, a videoarte *In-Out (Antropofagia)* de 1973 é filmada em plano fechado em bocas enfeitadas por batons. O título, traduzido diretamente, significa “dentro - fora” aludindo às ações de sucção e excreção como aparecem na obra de Pape, ao comer, refletindo sobre o ato de deglutir e defecar, ou até mesmo ao movimento da atividade sexual. A segunda parte do nome, Antropofagia, é o ato de comer a carne humana de forma ritualística, presente na tradição de alguns povos tupi-guarani e faz menção ao movimento modernista que se apropriou do termo para simbolizar a assimilação de influências culturais externas para a criação de uma cultura brasileira plural.

O mundo das comidas que é trazido por Anna Maria Maiolino para o espaço da arte permite mais assuntosamente a negociação simultânea de vários códigos sensoriais e, dessa maneira, cria um momento de reequilíbrio dos Sentidos, com a conseqüente dessacralização do olhar (e, portanto, em paralelo, do intelecto). Odores e Sabores despertam a sensualidade, enquanto que texturas acariciam no caminho do corpo, ao integrarem sua parte de cima com suas partes mais baixas. Mais que alimentá-lo, ativa um certo erotismo. (Barros, 2016, p. 40)

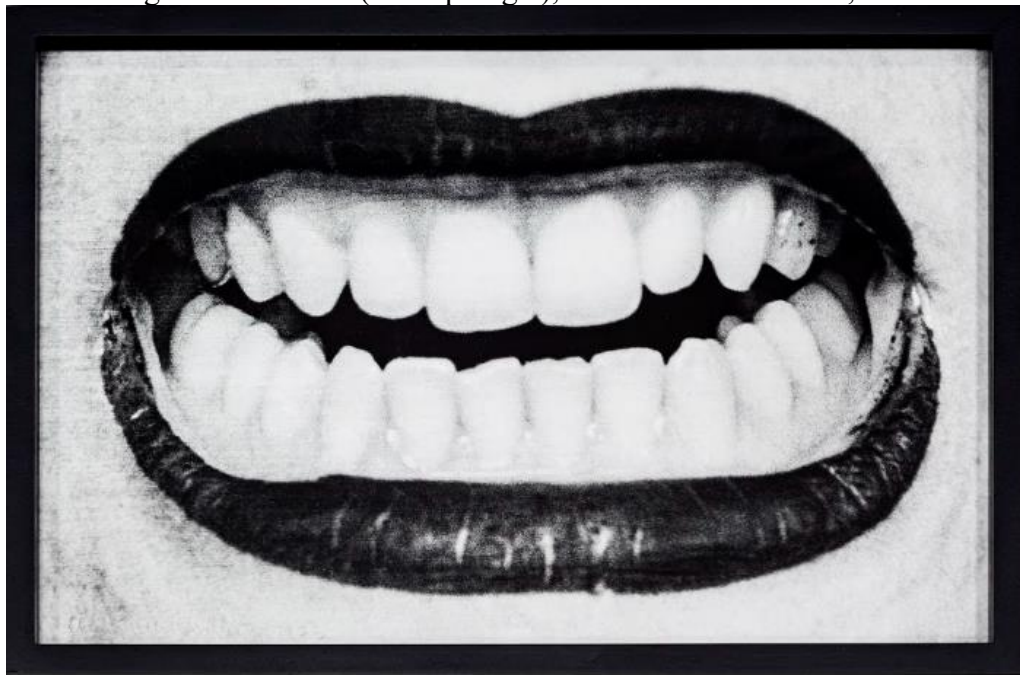


Imagem 17 - In-Out (Antropofagia), Anna Maria Maiolino, 1973.



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/in-out-antropofagia-maiolino-anna-maria/3QE8vyFSVaPHEQ>

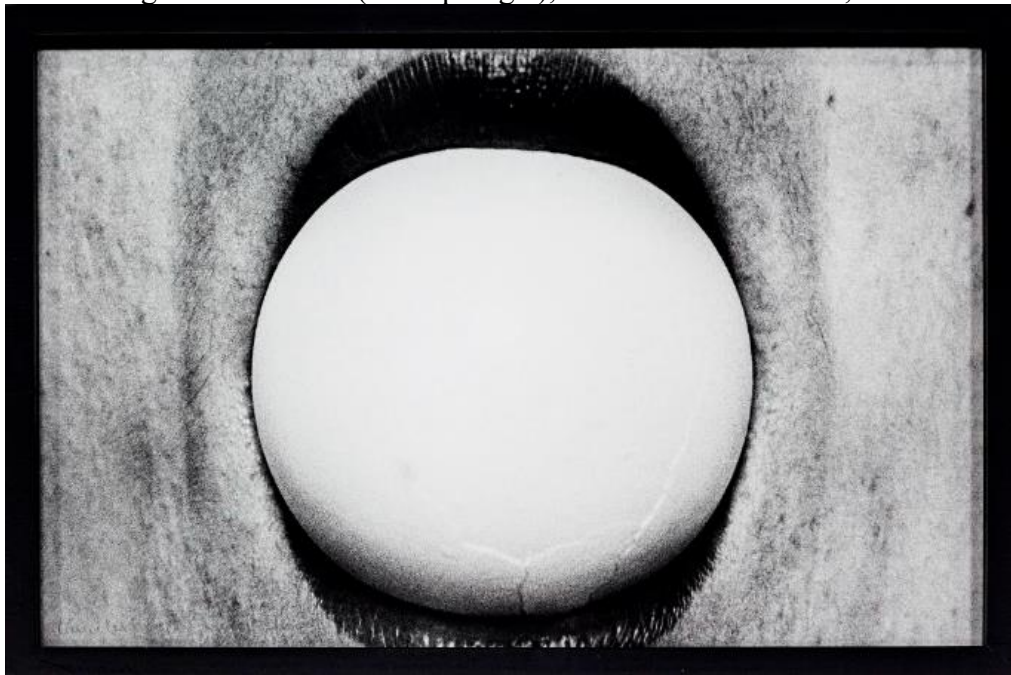
Imagem 18 - In-Out (Antropofagia), Anna Maria Maiolino, 1973.



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/3QE8vyFSVaPHEQ?childAssetId=nAE8g-EAeB6XjA>

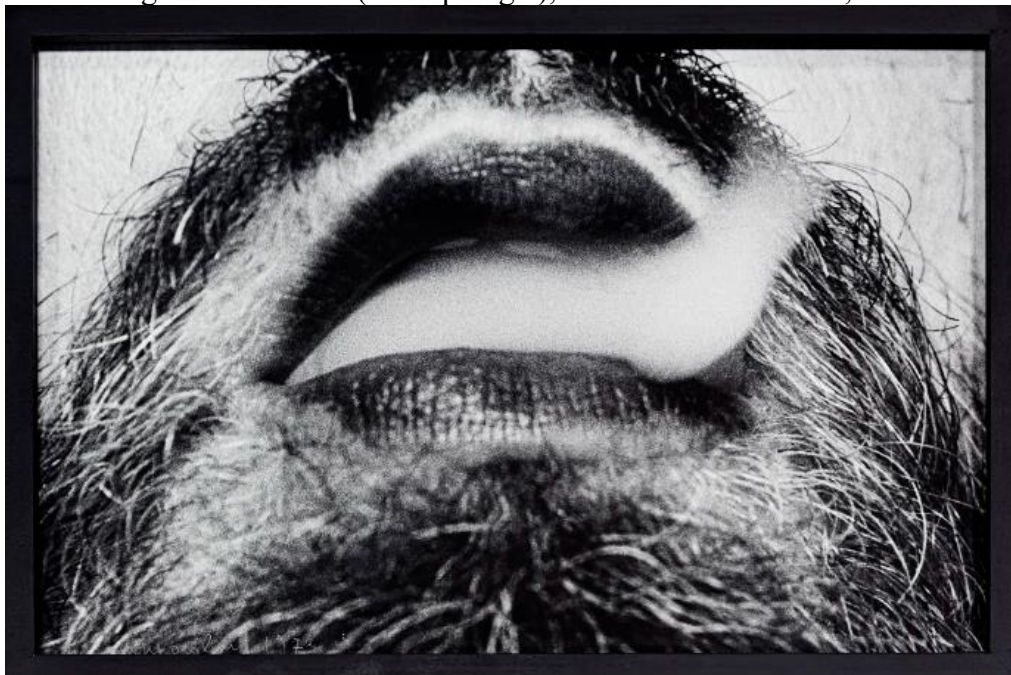


Imagem 19 - In-Out (Antropofagia), Anna Maria Maiolino, 1973.



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/3QE8vyFSVaPHEQ?childAssetId=ngGK6llKldRvWg>

Imagem 20 - In-Out (Antropofagia), Anna Maria Maiolino, 1973.



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/3QE8vyFSVaPHEQ?childAssetId=zwGFCT4-LdvnHw>

Na película, as bocas mostram os dentes que guardam, falam frases que não podem ser ouvidas, são tapadas por fita, referindo-se à censura imposta pela ditadura, mexem e remexem, interagem com saliva, fumaça, ovos, momento em que é possível observar uma cloaca, e barbante, próxima ao que acontece em *Baba Antropofágica*, 1973, de Lygia Clark. A

sonoridade do fundo se parece com falas, porém editadas para que não possam ser decifradas com adição de ruídos eletrônicos.

A câmara focaliza sucessivamente duas bocas alternadas: a de um homem e de uma mulher. O filme não possui uma história linear, lógica. Muda a mensagem, muda a cor dos lábios. A boca ocupa a tela inteira. O filme inicia com a boca tapada com esparadrapo, a impossibilidade da fala, a censura. A boca destampada tenta articular um discurso. Sucedem-se as bocas em um diálogo/não diálogo. Aparecem signos do dentro: a boca devolve. O fora está presente: come-se um longo fio. A Boca/faux mostra-nos os dentes agressivos: devora, discorre, ironiza, não diz, diz, briga, dramatizando poeticamente até o último suspiro.

O filme é um desenrolar de acontecimentos. Cada acontecimento é finito no seu sentido, enquanto aponta para o próximo em direção à infinitude da diversidade do processo desde o seu início até o fim. Querendo poderíamos montar o filme de trás para diante, sem perder o sentido, entre o “incorporal e o corpo”, dos instantes que o totalizam. (Maiolino, 2020)

De outra maneira, a obra de Márcia X reúne o comer às questões femininas de uma forma mais agressiva abordando os rituais de embelezamento feminino.

A performance/instalação *Pancake* (2001), apresentada na exposição Orlândia, envolveu a artista em pé dentro de uma bacia de 80 centímetros de diâmetro. Utilizando uma marreta pequena e um ponteiro, ela abria latas de leite condensado, que escorriam sobre sua cabeça e corpo. Em seguida, abria pacotes de confeitos coloridos, despejando-os em uma peneira, que também eram peneirados sobre ela. Os vestígios dessa performance, que consumiu de 10 a 12 latas de Leite Moça de 2,5kg e 7 a 10 pacotes de confeitos miçanga de 1kg, permaneceram em exibição após a performance.

O título deste trabalho se refere tanto ao prato de café da manhã americano, que não é literalmente reproduzido, mas é apresentado de forma abrigada com o leite condensado, material muito viscoso, como ingrediente principal adicionado em camadas que se tornam cada vez mais grossas. A receita vai tornando a artista “comestível” e é finalizada com confeitos coloridos, que não agregam ao sabor, mas sim à visualidade.

Imagem 21- Pancake, Márcia X, 2001, performance/instalação.



.Fonte: [https://mam.rio/wp-content/uploads/2024/03/livro\\_marciaX\\_livro\\_pagdupla.pdf](https://mam.rio/wp-content/uploads/2024/03/livro_marciaX_livro_pagdupla.pdf)

Por outro lado, aprofundando a interpretação sobre o título, "pancake" refere-se a uma maquiagem de alta cobertura, aplicada na pele e comumente utilizada por palhaços. Nesse caso, o ato de Márcia X, evidenciado também pelos separadores de dedos usados para pedicure, pode ser lido com uma representação do hábito de se arrumar, por muitas vezes imposto pela sociedade às mulheres para que estejam sempre “apresentáveis”. A obra é intensificada pelo caráter obsessivo dos movimentos e do volume criado no decorrer da obra, pensados para serem impactantes.

A eroticidade já é carregada pela escolha do leite condensado, tipicamente usado em brincadeiras sensuais sendo despejado o ingrediente sobre o corpo, mas Márcia X a utiliza de uma forma que chega a ser repulsiva, como uma entrega hesitante com tom de provocação aos papéis sociais objetificação do corpo feminino. Já as roupas, limpas, claras e bem portadas, não se alinham com o processo que se segue de sujeira e deturpação, os separadores de dedo, usados para que as unhas esmaltadas não se encostem, criando borrões tem sua funcionalidade zombada. A utilização de ferramentas industriais, como a marreta pequena e o ponteiro, corrobora para a visão irônica da performance em que os procedimentos delicados se transformam em processos árduos por conta do peso dos estereótipos impostos a partir deles.

De qualquer maneira, ambas leituras destacam questões da objetificação feminina e refletem sobre os rituais associados à feminilidade. Quando correlacionadas é possível notar

uma conexão entre o ato de se maquiar com o preparo de uma receita, processos que caminham para que no final o resultado seja “saboreado” por olhares ou bocas alheias. O processo percorrido da cabeça aos pés resulta em camadas espessas e sufocantes aderidas à pele, roupa e cabelos, tornando-as difíceis de serem removidas. A finalização irônica com confeitos alegres e coloridos, não ameniza a imagem angustiante, e até nojenta, que foi produzida. E que sobra para ser exposto são os vestígios desse ato, a receita ou a maquiagem, que apesar de produzirem resultados agradáveis à visão e ao paladar, dependem de um processo sujo que também precisa ser limpo.

Em suma, as obras apresentadas procuram mostrar a complexidade das representações do ato de comer e da comida e suas relações com a construção do feminino.

Imagem 22 - *Pancake*, Márcia X, 2001, performance/instalação.



Fonte: [https://mam.rio/wp-content/uploads/2024/03/livro\\_marciaX\\_livro\\_pagdupla.pdf](https://mam.rio/wp-content/uploads/2024/03/livro_marciaX_livro_pagdupla.pdf)



Imagem 23 - *Pancake*, Márcia X, 2001, performance/instalação.



Fonte: [https://mam.rio/wp-content/uploads/2024/03/livro\\_marciaX\\_livro\\_pagdupla.pdf](https://mam.rio/wp-content/uploads/2024/03/livro_marciaX_livro_pagdupla.pdf)

Imagem 24 - *Pancake*, Márcia X, 2001, performance/instalação.



Fonte: [https://mam.rio/wp-content/uploads/2024/03/livro\\_marciaX\\_livro\\_pagdupla.pdf](https://mam.rio/wp-content/uploads/2024/03/livro_marciaX_livro_pagdupla.pdf)

## 5 A PARTE PELO TODO

Neste capítulo, serão abordados os simulacros e as metonímias visuais; características frequentes nas obras de mulheres artistas que abordam o erotismo. Em minha leitura, por conta dos preconceitos sobre a temática erótica a partir de uma concepção feminina e a complexidade que o assunto atinge quando assimilada às particularidades dessa perspectiva, as artistas procuram por uma representação mais velada e elementos polissêmicos a fim de criar obras heterogêneas ou driblar a censura. Apesar de também executarem trabalhos explícitos e diretos, a sutileza é um fator interessante que agrega nas potencialidades das obras e é bem utilizado pelas artistas mulheres. A característica é, sobretudo, utilizada na representação de genitálias e suas significações e emprego de uma parte para representar algo maior.

Como exemplo, a série de dípticos fotográficos *Corpo Água Voz* (2003) de Fernanda Preto retrata de forma sutil nus masculinos em associação com formas da natureza, invertendo a comum situação dos nus femininos representados por artistas masculinos, criticada por movimentos feministas atuais. A proposta, que assemelha ser progressista e contemporânea, encontra início no século XIX, quando Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis se matricularam em uma disciplina de modelo vivo na Academia Nacional de Belas Artes (Barros, 2016). No Modernismo brasileiro encontramos alguns exemplos assim nos estudos de nus masculinos de Anita Malfatti (imagem 2) carregados de erotismo “em seus traços grossos e anguloso” que atiçaram o nervosismo de Monteiro Lobato, crítico da artista (Barros, 2016).

O conjunto de Fernanda Preto, exibido na exposição *Erótica: os sentidos na arte* (2006), expressa paralelos simbólicos entre natureza e cultura, como pontua Tadeu Chiarelli (2010), os quais também se manifestam visualmente por linhas, formas e texturas. Nesta obra, de maneira geral, a artista e o espectador tomam o posto de *voyeur*, e testemunham um banho de rio quase ritualístico, evocando a limpeza e a fusão do corpo com o ambiente. A personagem que se banha, figura masculina, é mostrada em sua vulnerabilidade, majoritariamente de costas e com a face ocultada, dissolvendo estereótipos de uma masculinidade bronca.



Imagem 25 - Díptico da série *Corpo Água Voz*, Fernanda Preto, 2003, fotografia.



Fonte <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa365263/fernanda-preto/obras>

Imagem 26 - Díptico da série *Corpo Água Voz*, Fernanda Preto, 2003, fotografia.



Fonte <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa365263/fernanda-preto/obras>



Imagem 27 - Díptico da série *Corpo Água Voz*, Fernanda Preto, 2003, fotografia.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa365263/fernanda-preto/obras>

Imagem 28 - Díptico da série *Corpo Água Voz*, Fernanda Preto, 2003, fotografia.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa365263/fernanda-preto/obras>

A sensualidade corpórea retratada por linhas e texturas está de forma equivalente nas séries *Fetiches* (2001) e *Simulacro do Corpo* (2002) de Clarissa Borges, sendo esses sobre, respectivamente, o próprio corpo da artista e o corpo de um homem. Em ambas as séries, o enquadramento fechado exclui a identidade dos corpos, resultando na abstração que as superfícies produzem, e ainda que seja possível reconhecer a pele e os pelos, as partes em específico continuam incógnitas, obrigando o espectador a usar a imaginação para completar a imagem. Segundo Vladimir Safatle, “o fetiche acontece quando sem a possibilidade de experimentar o todo se apreende a parte, essas fotografias são fetiches na medida em que a parte do corpo tem a importância do todo.” (Safatle apud Borges, 2002, p. 49)

No caso do *Simulacro do Corpo*, a questão do outro é aparente, levantando novamente as questões da antropofagia e o corpo do próximo é capturado por meio da fotografia e alterado pela perspectiva da artista. Como muitos comentários sobre a série pontuaram, o corpo torna-se paisagem de relevos proeminentes, sustentados pela forte iluminação e pelo brilho acentuado, que por vezes elimina detalhes essenciais para a humanização da figura como pelos e texturas.

Assim, ambas séries aspiram uma metonímia visual onde a parte é tão relevante quanto o todo e a imaginação é priorizada em desfavor da explicitude.

Imagem 29 - Obra da série *Fetiches*, Clarissa Borges, 2001, fotografia.



Fonte:<https://clarissaborges.blogspot.com/p/2001-fetiches.html>

Imagem 30 - Obra da série *Fetiches*, Clarissa Borges, 2001, fotografia.



Fonte:<https://clarissaborges.blogspot.com/p/2001-fetiches.html>

Imagem 31 - Obra da série *Fetiches*, Clarissa Borges, 2001, fotografia.



Fonte:<https://clarissaborges.blogspot.com/p/2001-fetiches.html>

Imagem 32 - Obra da série *Fetiches*, Clarissa Borges, 2001, fotografia.



Fonte:<https://clarissaborges.blogspot.com/p/2001-fetiches.html>

Imagem 33 - Obra da série *Simulacros do Corpo*, Clarissa Borges, 2002, fotografia.



Fonte: <https://clarissaborges.blogspot.com/p/2002-simulacro-do-corpo.html>

Imagem 34 - Obra da série *Simulacros do Corpo*, Clarissa Borges, 2002, fotografia.



Fonte:<https://clarissaborges.blogspot.com/p/2002-simulacro-do-corpo.html>

Imagem 35 - Obra da série *Simulacros do Corpo*, Clarissa Borges, 2002, fotografia.



Fonte:<https://clarissaborges.blogspot.com/p/2002-simulacro-do-corpo.html>

Para finalização do capítulo, abordo agora a representação dos órgãos sexuais; outra metonímia visual muito frequente no trabalho das artistas. A escolha da utilização das genitálias, em minha perspectiva, se justifica, em alguns casos, como alegorias de papéis

sociais, simbolizando uma construção de gênero baseada em genitálias que afeta toda a estrutura de uma sociedade, como ocorre no Brasil. Nesse contexto, a decisão de muitas artistas é utilizar criticamente desses elementos para questionar os padrões de sexualidade impostos.

A já comentada Márcia X. intervém em consolos sexuais, vibradores e outros objetos fállicos na sua extensa série *Fábrica Fallus* (1992-1997), com a pretensão de discutir os papéis sociais relacionados à masculinidade e outros padrões de comportamento instituídos também pela religião, de forma cômica.

Dentre títulos como *Be My Be My Baby*<sup>4</sup>, *Fru-Fru*, *Pastor e Palhacinho*, a artista interfere nos falos aderindo brilhos, pompons, fitas, plumas, laços, miniaturas de animais etc.; materiais baratos adquiridos no polo de compras Saara, no Rio de Janeiro (Saldanha, 2006) que quebram a expectativa da figura imponente do pênis ereto, transformando-o em um objeto cômico. Alguns dos dildos se movimentavam ou eram interativos quando expostos. Uma obra integrante da série, *Touch Me*<sup>5</sup>(imagem 37), conta com um falo que, quando apertado emite um som como de uma boneca que diz ‘I love you’<sup>6</sup>, escrachando a relevância sexual da figura e adicionando afeto a ela. Outra questão muito discutida na obra de Márcia X é a da religiosidade castradora e proibidora das pulsões representada pela adição de terços, coroas e medalhas (imagem 38), que transformam as formas fállicas em imagens santas e vice-versa.

---

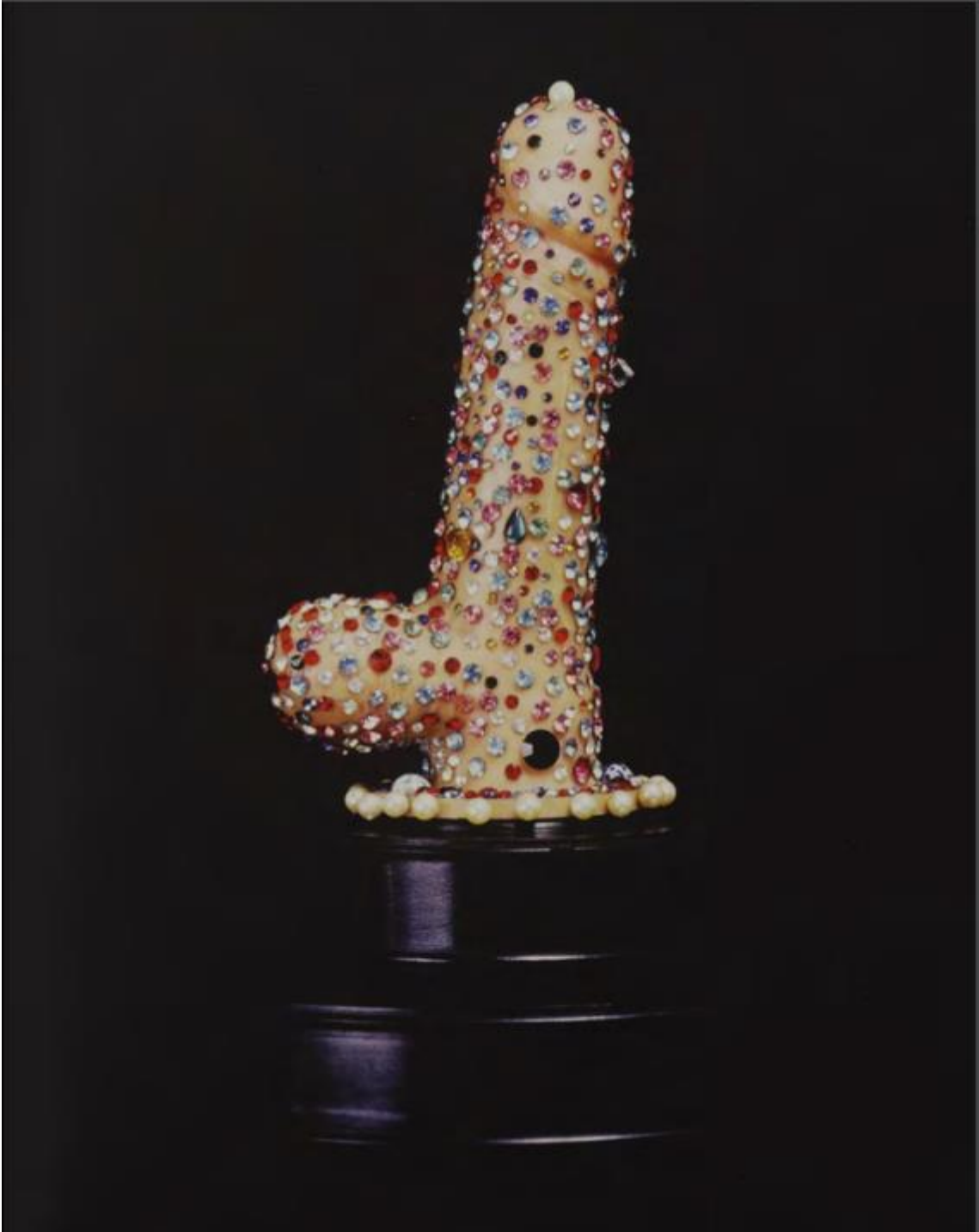
<sup>4</sup> “Seja Meu Bebê” em tradução direta da autora.

<sup>5</sup> “Me toque” em tradução direta da autora.

<sup>6</sup> “Eu te amo” em tradução direta da autora.



Imagem 36 - *Penis Lane* (Brilhantinho), da série *Fábrica Fallus*, Márcia X, 1992-1997, assemblagem.



Fonte: <https://mam.rio/publicacoes/marcia-x-2/>

Imagem 37 - *Touch Me*, da série *Fábrica Fallus*, Márcia X, 1992-1997, assemblagem.



Fonte: <https://mam.rio/publicacoes/marcia-x-2/>

Imagem 38 - *Medalhinha*, da série *Fábrica Fallus*, Márcia X, 1992-1997, assemblagem.



Fonte: <https://mam.rio/publicacoes/marcia-x-2/>

Assim, o trabalho da artista, regularmente qualificada como iconoclasta, mantém-se na categoria com *Fábrica Fallus*, ao provocar a imponência social e sexual masculina simbolizada pelo pênis interferindo comicamente na figura.

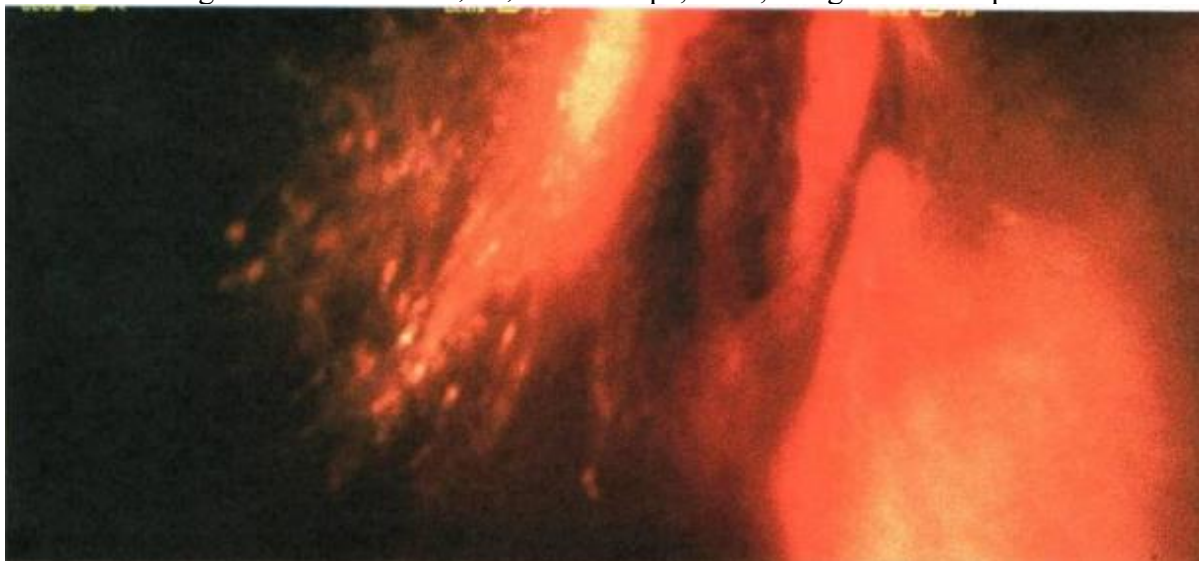
No mesmo âmbito, da genitália apresentada explicitamente na arte, *Pandora X 1# e 2#* de Paula Trope retrata vulvas por fotografia de pinhole que são expostas em grandes dimensões, para uma fotografia. O fato das obras terem 157 centímetros de altura por 284 de largura, induz que as imagens expressam uma explicitude que chega a ser incomodante, mas o efeito é contrário. As fotografias carregam tonalidades quentes que geram uma sensação de que o organismo está vivo e pulsante; o close evidencia texturas e sombras, mas o reconhecimento da primeira imagem não é imediato por conta da imprevisibilidade do tamanho, pois há muita ousadia não esperada em apontar tão desveladamente para uma vulva. Na segunda já é possível identificar contornos corpóreos e o assunto é abordado de forma franca e segundo a própria

artista em um memorial descritivo de sua obra, “uma revela o que a outra não mostra, e vice-versa”.

São imagens de natureza emblemática e simbólica, sobre o mistério da criação, ou seja, sobre a erupção do imaginário, do “desejante”, em direção ao lugar onde se processam as coisas, onde elas ainda não têm forma, obscuras, desconhecidas. Desejo de mergulhar novamente ao encontro da mãe, de ser criador. (Trope, 1998)

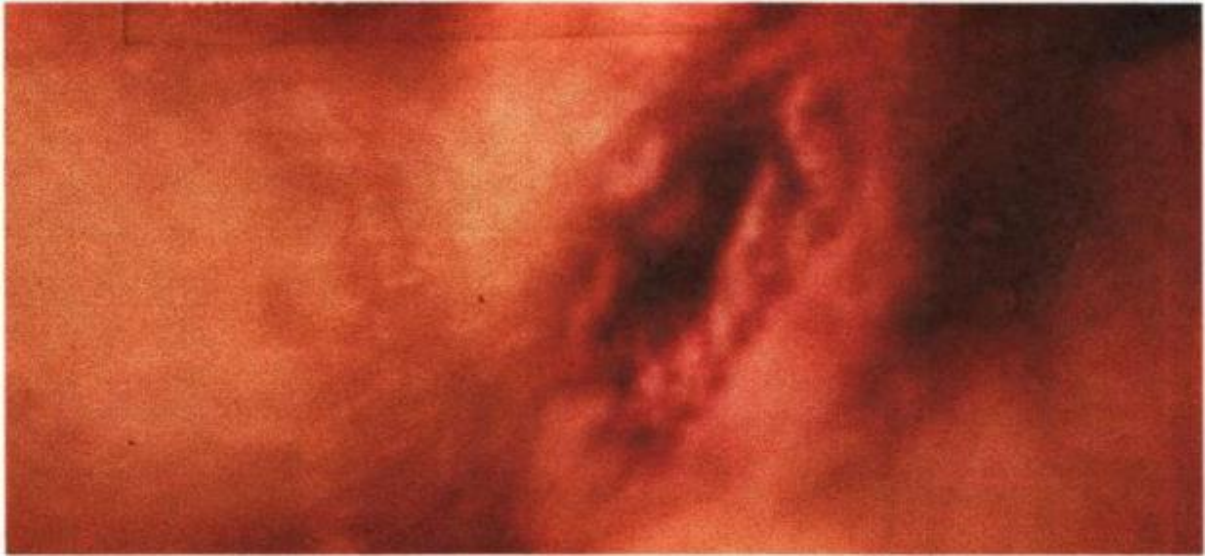
A escolha do nome é em referência ao mito de Pandora, primeira mulher criada pelos deuses no Olimpo, dotada de todas as virtudes, conhecida por abrir a caixa que guardava todos os males do mundo. Dessa forma, o título se refere a esse e outros contos e lendas que justificariam as injustiças sofridas pelas mulheres no decorrer da história, assim como Eva e a maçã na bíblia. A vulva então, é parte do que, por muito tempo, foi designador do ser mulher, e por consequência, das penalidades que esse destino envolveria e a atitude da artista é provocativa às determinações de gênero.

Imagem 39 - *Pandora X, #1*, Paula Trope, 1998, fotografia estenopecica.



Fonte: Memorial Lage

Imagem 40 - *Pandora X*, #2, Paula Trope, 1998, fotografia estenopecica.



Fonte: Memorial Lage

Por fim, agora questionando as binaridades biológicas e de gênero, a *série Formas Contrassexuais* (2019), de Élle de Bernardini, foi inspirada, segundo Nahima Maciel, pelo livro *Manifesto Contrassexual* (2000) do filósofo Paul Preciado que defende a pluralização de corpos na sociedade. Utilizando de majoritariamente couro sintético como metáfora da pele humana, a artista criou colagens de tecido que dão tridimensionalidade à tela, aproximando fisicamente a obra do público, característica que contribui para o teor educativo de sua proposta assim como a interatividade pelo toque:

Essas questões de gênero e sexualidade são muito delicadas, as pessoas não reagem muito bem, então, no meu trabalho, sempre procuro ser suave no tratamento do tema, nunca sou explícita porque minha intenção é atrair as pessoas para a discussão que tem por trás dos trabalhos. (Bernardini, 2019)

A escolha de materiais interessantes ao toque e próximas às texturas do corpo vivifica a obra e essa corporeidade implicada a ela transcende a classificação de “coisa” do trabalho para se aproximar de uma personificação, assim como o caráter participativo que coloca público e arte como iguais.

Assim, refletindo sobre os padrões heteronormativos de corpo e sexualidade, obras da série são formadas por figuras geometrizadas que simbolizam os órgãos genitais como vulva e pênis além de zonas erógenas como seios, testículos e ânus. A escolha de representação por formatos mais “neutros” abre possibilidade para interpretações mais amplas das imagens, que mostram a criação de novas possibilidades materiais de ser de uma forma lúdica. Ademais, a repetição, sobreposição e recomposição desses elementos formam figuras híbridas e coloridas de várias camadas, transformando-se em novas composições corporais abstratas.

Imagem 41 - Obra da série *Formas Contrassexuais*, Élle de Bernardini, 2019, linguagem mista.



Fonte: Correio Braziliense



Imagem 42 - Obra da série *Formas Contrassexuais*, Élle de Bernardini, 2019, linguagem mista.



Fonte: <https://artequeacontece.com.br/mostra-de-elle-de-bernardini-e-aula-sobre-identidade-de-genero-e-sexualidade-que-todos-deviam-ver/>

Imagem 43 - Obra da série *Formas Contrassexuais*, Élle de Bernardini, 2019, linguagem mista.



Fonte: <https://artequeacontece.com.br/mostra-de-elle-de-bernardini-e-aula-sobre-identidade-de-genero-e-sexualidade-que-todos-deviam-ver/>

Imagem 44 - Obra da série *Formas Contrassexuais*, Élle de Bernardini, 2019, linguagem mista.



Fonte: <https://artequeacontece.com.br/mostra-de-elle-de-bernardini-e-aula-sobre-identidade-de-genero-e-sexualidade-que-todos-deviam-ver/>

## 6 CONCLUSÃO

O presente trabalho teve como objetivo investigar as artistas brasileiras que abordam o erotismo em suas obras, com o intuito de identificar e explorar a interpretação dessas mulheres sobre a temática, e por consequência, difundir o nome e trabalho dessas mulheres, contribuindo para uma perspectiva mais feminista da arte contemporânea brasileira.

Ao longo da pesquisa, foi possível observar elementos e conceitos que convergem em obras de diferentes artistas, revelando uma propensão comum em discutir o tema a partir de diversas perspectivas sobre ser mulher e questões derivadas desta.

De forma não prevista, as artistas evocam o erotismo de uma forma não óbvia, abrangendo conceitos como a morte e o simulacro. Além disso, a variedade de poéticas e materialidades revelam também a importância técnica dos trabalhos e diversificação de linguagens, evitando a previsibilidade do sensual ou de uma representação rasa sobre a sexualidade. As possibilidades materiais e de leitura demonstram o erotismo como um campo que permite diferentes oportunidades de criação e interpretação que podem variar de acordo com questões de gênero, região, contexto histórico, e outros fatores.

Apesar das contribuições, este estudo identifica algumas limitações para a pesquisa sobre este assunto, como a dificuldade de encontrar informação sobre a produção artística de outras artistas e exposições que se relacionam à temática, sendo necessário realizar pesquisas futuras para que o tema possa ser aprofundado e discutido em máxima amplitude possível.

De qualquer forma, os achados indicam a necessidade que as artistas apresentadas tenham em reinterpretar o erotismo a partir de vivências das mulheres na sociedade, o que inclui suas experiências de âmbito pessoal. Suas produções que refletem e criticam autores, artistas, obras e circunstâncias passadas, colaboram para uma visão mais desconstruída do assunto na esfera de gênero, o que contribui para uma compreensão mais profunda e diversificada do erotismo. Ao mesmo tempo, novas possibilidades de estudo são apontadas, como uma pesquisa mais aprofundada e ampla, abrangendo mais artistas de todas as regiões do Brasil, ou também a saída do contexto contemporâneo para explorar o tema em outros períodos da História da Arte, além de investigar a abordagem de artistas estrangeiras.

Portanto, pode-se concluir que pesquisas sobre o erotismo, as mulheres artistas e o feminismo na arte têm grande relevância para a reflexão da construção da História da Arte e o trabalho aqui apresentado pôde apresentar um novo caminho para este debate.

## REFERÊNCIAS

Anna Maria Maiolino, In-Out (Antropofagia), 1973/74. Vimeo, 14 de julho de 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/showcase/7346946/video/438306054> Acesso em: 13 out. 2024

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Relacionarte Marketing e Produções Culturais, 2016. 280 p., il. Inclui bibliografia. ISBN 9788559330007. Acesso em: 21 fev. 2024

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. 339 p., il. (Filô. Bataille. Bataille). Inclui bibliografia. ISBN 9788582170502. Acesso em: 01 fev. 2024

CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. 61 p., il, 15 cm. (Temas da arte contemporânea). Inclui bibliografia. ISBN 9788578272265. Acesso em: 08 fev. 2024

Clarissa Borges. Clarissa Borges, 2024. Disponível em: <https://clarissaborges.blogspot.com/> Acesso em 24 out. de 2024

CORNISH, Patricia Branco. **Artistas mulheres na ditadura brasileira: os casos de Wanda Pimentel e Teresinha Soares**. 2018. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, University of São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.93.2018.tde-12122018-120942. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-12122018-120942/en.php> Acesso em: 26 set. 2024

DE OLIVEIRA, Luana Garcia. Eros e Thanatos: A pulsão de vida no conceito Freudiano e o Homo Consumericus. **Revista Labirinto (UNIR)**, v. 14, p. 62-92, 2010. Acesso em: 26 set. 2024

Issuu. Issu, 2010. Possibilidades da Fotografia Contemporânea. Disponível em: [https://issuu.com/itaucultural/docs/possibilidades\\_da\\_fotografia/114](https://issuu.com/itaucultural/docs/possibilidades_da_fotografia/114) . Acesso em 23 set. 2024

MACIEL, Nahima. **Élle de Bernardini aposta no poder transformador da arte na sociedade**. Correio Braziliense, 2019. Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/12/17/interna\\_diversao\\_arte,814519/elle-de-bernardini-aposta-no-poder-transformador-da-arte-na-sociedade.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/12/17/interna_diversao_arte,814519/elle-de-bernardini-aposta-no-poder-transformador-da-arte-na-sociedade.shtml) Acesso em: 24 out. 2024

MÁRCIA X. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. 2 v, il. Inclui bibliografia. ISBN 9788598121130 (V.1). Acesso em: 01 fev. 2024

MAUS, Lilian (Ed.). **A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais**. Editora Panorama Crítico, 2014. Disponível em: <https://panoramacritico.com/revista/livros/a-palavra-esta-com-elas-dialogos-sobre-a-insercao-da-mulher-nas-artes-visuais/> Acesso em: 22 de jan. de 2024.

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP Conversas | Teresinha Soares, 22.07. Youtube, 1 de agosto de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zTPjYQMG95Y> Acesso em: 08 out. 2024

NAZARETH Pacheco. Nazareth Pacheco, 2023. Disponível em:<http://www.nazarethpacheco.com.br/>. Acesso em 08 out. de 2024

OLIVEIRA, Paola Lins de. A iconoclastia sagrada de Márcia X.: arte contemporânea, performance e religião. **Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP**, n. 15, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.2245> Acesso em: 22 jan. 2024.

SALDANHA, Claudia. Márcia em Berlim. In: MÁRCIA X. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. 2 v, il. Inclui bibliografia. ISBN 9788598121130 (V.1). Acesso em: 01 fev. 2024

SERPA, F. V. S. Entre Eros e Thanatos: ressábios de morte do ser melancólico em Psicologia de um vencido, de Augusto dos Anjos. **Letras et Ideias**, João Pessoa, PB, v. 3, n. 2, p. 141–152, 2019. DOI: 10.22478/ufpb.2595-7295.2019v3n2.48875. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/letraseideias/article/view/48875>. Acesso em: 26 set. 2024.

SOARES, T. "Fiz do meu corpo minha própria arte". **Revista da UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1 e 2, p. 130–139, 2012. DOI: 10.35699/2316-770X.2012.2721. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2721>. Acesso em: 27 fev. 2024.

TRIZOLI, Talita. "EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA" DE LYGIA PAPE – PRODUÇÃO E CENSURA DO DESEJO, FEMINISMO E CONSUMO. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 140–152, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/52111>. Acesso em: 22 fev. 2024.

TROPE, Paula, Memorial Lage-Coleção Luiz Ernesto (1998-2002), item LE-0118. Rio de Janeiro:,Centro de documentação histórica da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1998. Disponível em: <https://www.memorialage.com.br/luiz-ernesto/le-0118/> Acesso em: 25 out. 2024

VIEIRA FILIPPINI CURI, C. Teresinha Soares, Marta Minujín e Teresa Burga: conexões transnacionais sul-americanas sob a perspectiva de gênero. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, [S. l.], v. 21, n. 31, p. 395–419, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.46752/anphlac.31.2021.4027>. Acesso em: 27 fev. 2024.