



**UNICAMP**

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes

Ligia Zeid Marques Silva

**Casa da Barbie: o espaço da casa em uma narrativa visual íntima,  
entre 2020 e 2024**

*Barbie Dream House: the domestic space in an intimate visual narrative,  
from 2020 to 2024*

CAMPINAS

2024

Ligia Zeid Marques Silva

**Casa da Barbie: o espaço da casa em uma narrativa visual íntima,  
entre 2020 e 2024**

*Barbie Dream House: the domestic space in an intimate visual narrative,  
from 2020 to 2024*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas como parte dos  
requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes  
Visuais.

Dissertation presented to the Arts Arts Institute of the University of Campinas in  
partial fulfillment of the requirements for the degree of Master.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Niculitcheff

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL  
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA LIGIA  
ZEID MARQUES SILVA, E ORIENTADO PELO PROF.  
DR. SERGIO NICULITCHEFF.

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Si38c Silva, Ligia Zeid Marques, 1996-  
Casa da Barbie : o espaço da casa em uma narrativa pessoal íntima, entre 2020 e 2024 / Ligia Zeid Marques Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Sérgio Niculitcheff.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Narrativas pessoais. 2. Arte figurativa. 3. Pintura. 4. Videoarte. 5. Performance (Arte). 6. Espaço doméstico. 7. Feminismo. I. Niculitcheff, Sérgio, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Barbie Dream House : the domestic space in an intimate visual narrative, from 2020 to 2024

**Palavras-chave em inglês:**

Personal narratives

Figurative art

Painting

Video art

Performance art

Domestic space

Feminism

**Área de concentração:** Artes Visuais

**Titulação:** Mestra em Artes Visuais

**Banca examinadora:**

Sérgio Niculitcheff [Orientador]

Lygia Arcuri Eluf

Natália Fernandes Brescancini

**Data de defesa:** 27-05-2024

**Programa de Pós-Graduação:** Artes Visuais

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0003-4657-6611>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6171235290753209>

## **COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

LIGIA ZEID MARQUES SILVA

ORIENTADOR: PROF. DR. SERGIO NICULITCHEFF

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. (ORIENTADOR) SERGIO NICULITCHEFF
2. PROFA. DRA. LYGIA ARCURI ELUF
3. PROFA. DRA. NATÁLIA BRESCANCINI

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 27.05.2024

Para Thalita, Simon Salmão e Marcelline:  
minha casa. Escolheria compartilhar meus  
últimos 20 anos *blues* com vocês de novo  
e de novo.

## **Agradecimentos**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 e processo número 88887.679038/2022-00.

Não só dedico este texto, como expresso gratidão a minha irmã Thalita Zeid, sem a qual esta pesquisa não seria. É incrível ter seu apoio neste lar cheio de gatos.

Sou grata também ao meu pai, Hebert Marques e a Solange Peixoto, por carregarem minhas pinturas para cima e para baixo, de São Paulo a Campinas, de Campinas a Rio Claro e de volta de novo.

Agradeço ao meu orientador, Sergio Niculitcheff pela paciência e liberdade. À professora Lygia Eluf e a Natália Brescancini pelo olhar carinhoso e crítico durante a qualificação. Aos funcionários da secretaria de Pós-graduação, pela prontidão constante em ajudar, mas especialmente a Gisele Elisa Barbosa .

Afetuosamente, agradeço aos meus amigos Caio Paraguassu e Matheus Souza, pelas muitas conversas sobre arte e ao Felipe Castro pela ajuda técnica com os vídeos. Agradeço aos amigos que aparecem aqui e que, longe ou perto, estarão sempre encantados para mim em cadernos de desenho e pinturas, mas principalmente aos meus personagens mais recorrentes Paloma Jackson, Deivisson Dias e Chrystian Paiva.

Finalmente, agradeço a todas as artistas que me ensinaram.

## **Resumo**

Nesta pesquisa prática, abordo duas séries de trabalhos dentro da minha produção artística que transitam entre a pintura figurativa e a vídeo performance, chamadas *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip* e *Casa da Barbie*. Discorro sobre a narrativa visual íntima construída nestes trabalhos entre os anos de 2020 e 2024, partindo principalmente do espaço da casa como ponto de início. Analiso ainda meu próprio processo criativo, tendo o caderno de desenho como espaço de confluência para ideias e imagens. Finalmente, relaciono a minha produção com a de diversas artistas mulheres, pensando as identificações entre nossas produções visuais. Palavras-chave: narrativa íntima; pintura figurativa; videoperformance; espaço doméstico; feminismo

## **Abstract**

In this empirical investigation, I explore two distinct series within my artistic work spanning from figurative painting to video performance, entitled *As fotos da festa ficaram ótimas.zip* and *Casa da Barbie*. I delve into the visual and intimate narrative crafted in these works between 2020 and 2024, with the domestic sphere serving as a pivotal thematic anchor. Additionally, I undertake an examination of my personal creative methodology, showcasing the sketchbook as a locus of confluence for imagery and conceptualization. Furthermore, I draw parallels between my own artistic endeavors and those of various female artists, elucidating the interconnectedness of our visual expressions.

Keywords: intimate narrative; figurative painting; video performance; domestic space; feminism

## Sumário

Introdução .....	10
<b>CAPÍTULO 1: A casa é uma festa .....</b>	<b>12</b>
<b>1.1 Cadernos de desenho, uma questão metodológica .....</b>	<b>12</b>
<b>1.2 <i>As_fotos_da_festa_ficaram_ótimas.zip</i>.....</b>	<b>35</b>
<b>1.3 Um breve histórico, até <i>Elles</i> e <i>Mulheres Radicais</i>.....</b>	<b>59</b>
<b>CAPÍTULO 2: A Casa é da Barbie .....</b>	<b>70</b>
<b>2.1 <i>Casa da Barbie</i>, as pinturas.....</b>	<b>70</b>
<b>2.2 <i>Casa da Barbie</i>, as vídeo performances .....</b>	<b>86</b>
<b>2.3 Barbie, recatada e do lar .....</b>	<b>95</b>
Considerações finais.....	105
Referências Bibliográficas .....	106

## Introdução

Esta pesquisa prático-teórica vem tomando forma desde sua concepção original nos primeiros meses de 2020, até passar por dias e anos alvoroçados e sombrios- externa e internamente- e encontrar seus próprios caminhos e soluções hoje, em 2024.

Desenvolvida totalmente dentro do espaço restrito do apartamento, esta investigação tem tal ambiente privado, íntimo, e sua relação com o feminino como temáticas centrais, tomando de assalto um projeto inicial que de pronto não lhe dizia respeito.

Dentro desta perspectiva, organizo o atual texto em dois capítulos distintos, cada qual composto por três subdivisões, sendo as primeiras duas partes de cada capítulo sempre imprescindivelmente voltadas a uma reflexão mais profunda sobre minhas produções práticas, enquanto a última se dedica a uma breve reflexão teórica e histórica.

O Capítulo 1, *A Casa é uma festa*, traz em sua primeira fase, cujo título é *A Pandemia, uma questão metodológica*, uma reflexão sobre a pandemia da COVID-19 e sobre processo criativo, pensando a importância do caderno de desenho no desenvolvimento da minha prática artística.

Em seguida, comento minha série de onze pinturas *As fotos da festa ficaram ótimas.zip* enquanto conjunto, mas também individualmente, as relacionando com as obras de Wanda Pimentel e Karen Lamassonne.

Já no pedaço final do capítulo, na seção *Um breve histórico, até Elles e Mulheres Radicais* teço um comentário sobre o lugar das mulheres artistas na História da Arte, concluindo com um estudo das exposições *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou* e *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1980*.

O segundo e último capítulo, sob o título *A Casa é da Barbie*, traz em sua primeira parte uma discussão sobre a série de naturezas mortas *Casa da Barbie*, que dá título a este trabalho acadêmico e se apresenta como sua espinha dorsal. Em seguida, abordo também os dois trabalhos em vídeo da mesma série, conectando-os com trabalhos de Leticia Parente e Luisa Callegari.

No último trecho do capítulo, *Barbie, recatada e do lar*, realizo uma análise sobre a casa como historicamente um lugar de limitação para o feminino e apresento algumas artistas que tomaram a casa como centro de alguns trabalhos.

Finalmente, concluo com um balanço sobre as produções e vivências dos últimos quatro anos.

## **CAPÍTULO 1: A casa é uma festa**

### **1.1 Cadernos de desenho, uma questão metodológica**

O ano era 1982, o cantor e compositor argentino Charly García cantava em versos profeticamente, ainda que em total desatino, a realidade esmagadora que vivemos mundialmente quarenta anos depois com a quarentena por conta da COVID-19: “yendo de la cama al living, sientes este encierro?” ou ainda, em português “indo da cama para a sala, você sente este confinamento?”.

A pandemia do coronavírus que se instaurou em princípios do ano 2020, mesmo que estando controlada em decorrência das vacinas e medidas de contingência, causou e segue causando consequências de difícil medição, especialmente em um país como o Brasil, onde a péssima gestão desta crise nos forçou a ver milhares de vidas serem perdidas, em meio a risos e imitações macabros.

Nos foi imposto, mediante a este contexto de saúde calamitoso, buscar proteção e novas maneiras de existir, capazes de garantir nossa sobrevivência, levando milhões a uma situação de “encierro”, de fechar-se isolado em casa.

Foi um momento em que, de maneira abrupta, o espaço da casa se tornou o centro. Tradicionalmente lugar do privado, da família, o espaço doméstico se viu tomado por suas funções tradicionais e por mais, se tornando também escritório, academia, bar e muito além, trazendo para dentro da casa vivências conectadas ao mundo público, geralmente deslocado da aparente harmonia do lar.

É neste caótico contexto que esta pesquisa artístico-acadêmica teve seu início submersa e transpassada por um dos períodos mais trágicos vividos globalmente no século XXI, pois “o artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares” (SALLES, 2001, p.38). Enquanto artista, não pude deixar de me afetar pelo meu tempo e tudo vivido nestes últimos anos.

O projeto original para esta investigação foi escrito no início de 2020, em um contexto pré-pandêmico, sem poder prever o confinamento forçado que muitos vivemos e em um momento no qual outras preocupações e anseios me acometiam.

O ponto de partida para a realização desta pesquisa foi mesmo uma série de trabalhos desenvolvida por mim em 2019, de nome *Coração Peludo* (imagem 1). Esta série, centrada na realização de performances a respeito do corpo lido como feminino

e suas expressões de gênero, exigia um corpo exposto ao mundo, inserido em um contexto público, com a possibilidade de vivenciá-lo e de agir sobre ele.



**Imagem 1** - *Ação Performática III. Série Coração Peludo*, 2019.

Crédito da fotografia: Caio Paraguassu.

Quando o projeto foi aprovado, entretanto, a Pandemia recém começava, sem perspectivas da chegada de vacinas e nem previsão de arrefecimento, impedindo de maneira definitiva a realização do projeto como idealizado. Foi necessário então, buscar outros caminhos, reorganizar o processo de criação, reformular as proposições práticas e entender outras “possíveis obras” a partir do novo contexto em que me vi inserida.

Neste sentido, a abordagem da professora doutora Cecília Almeida Salles sobre o processo de criação, pensando sua gênese foi imprescindível, uma vez que fomentava a busca por “mundos possíveis” dentro de minha criação artística:

De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo (Ibid., p. 26).

Em um momento de recolhimento do corpo em que, em lugar de pôr-me no mundo, me voltei para o espaço de poucos metros quadrados do apartamento, diversos afetos percorreram meu corpo: solidão, ansiedade, perda, morte, saudade, tédio.

Por conseguinte, recolheu-se também o movimento criativo, balançado por essas vivências e voltando-se para o mais pungente dos mundos possíveis naquele momento: o espaço da casa. Vivê-lo e pensá-lo. Tratá-lo como novo protagonista desta investigação, desprendendo-se de outros “quicás”:

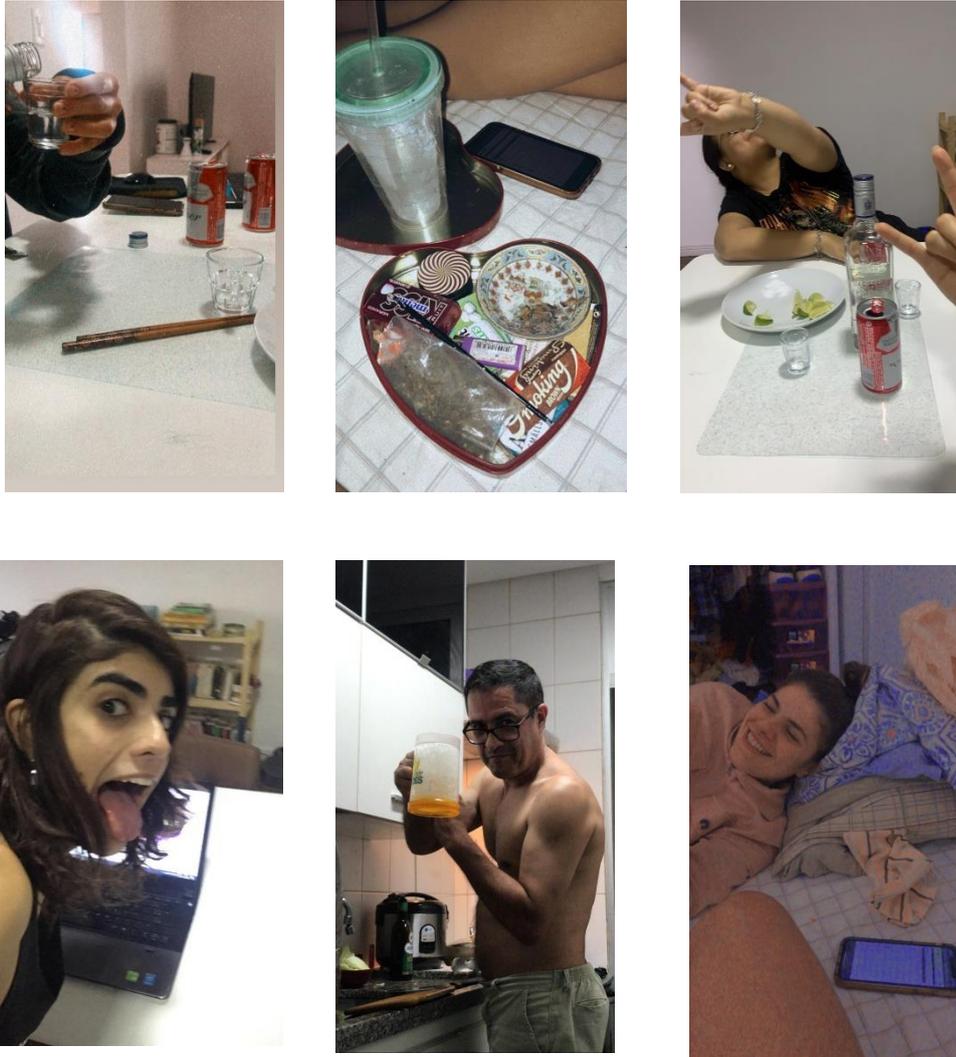
Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Aceita-se que há concretizações alternativas- admite-se que outras obras teriam sido possíveis (Ibid., p. 34).

A partir deste momento de aceitação, comecei uma busca por possibilidades para além da performance que pudessem contemplar a pesquisa e mais, que fossem capazes de aportar o espaço doméstico como central, mesmo que finalmente a performance também fosse incluída no trabalho. Este deslocamento seguiu até chegar à pintura, às séries *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip* e *Casa da Barbie*, desenvolvidas nesta investigação.

Entendendo que havia se tornado intrínseca a toda parte prática a vivência dentro do perímetro da casa, mais especificamente do apartamento, passei a realizar inúmeros registros fotográficos de situações cotidianas, através da câmera digital do celular, priorizando a espontaneidade deste tipo de imagem (Imagens 2-7).

Rapidamente estes registros e outros presentes no “rolo de câmera” do celular se acumulam, misturando-se a outros feitos até mesmo antes daquele momento de reclusão, mas todos evidenciando situações vivenciadas dentro do contexto doméstico. Ironicamente, este arquivo de imagens se dá por meio de pastas com fotografias, não havendo de fato um “rolo de câmera” físico, mas sim um trabalho a partir da catalogação de imagens digitais.

Este acervo de fotos se torna referência para diversos desenhos de formato A5 realizados em caneta hidrocor, dentro de cadernos de desenho. Desde o início de minha pesquisa poética durante a graduação em Artes Visuais, a presença de cadernos de desenho e de diários pessoais foi constante e primordial para o meu desenvolvimento poético e, por vezes também, para elaboração de ideias que posteriormente se concretizaram em outros trabalhos artísticos.



**Imagens 2-7-** Registros fotográficos cotidianos do rolo de câmera do celular, 2020- 2021.

A contar de 2014, produzi mais de vinte cadernos de desenho, livros de artista e diários, que são minha bússola. Quando não sinto o ímpeto de desenhar, pintar ou escrever, é a estes objetos que me volto. Quando me chegam os dias melancólicos ou nostálgicos, é ali que eu vou beber, ao revê-los por ainda uma outra vez. Às vezes, quando me falta motivação é para os cadernos que vou, por hábito (ou método), buscar imagens e escritos que façam com que eu me reencontre com meu desenho, minha pintura.

O caminho percorrido durante esses quase dez anos não foi constante em seu formato: tentei por vezes dividir o que era caderno de desenho do que era diário, cheguei a criar intencionalmente alguns livros de artista. Entretanto, o formato final foi um *blend* entre diário pessoal e caderno de desenho, sendo para mim imprescindível

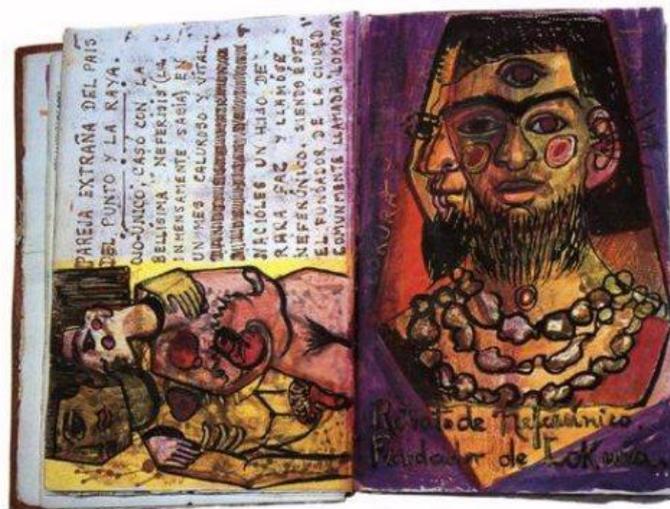
sempre saber que, constantemente, há um desses objetos com páginas para preencher. O caderno é uma constante que me faz lembrar que o criar é meu e sempre está comigo.

Pensando este espaço particular que é o caderno de desenho, Salles escreve sobre os do artista Daniel Senise:

É neste sentido que os cadernos abrigam anotações inseridas em um ambiente de incerteza, mas que tendem para pinturas. Nestes casos, as imagens encontram nos cadernos um espaço de elaboração e maturação para pertencer a obras futuras (Id., 2000, p.6).

Vejo este “ambiente de incerteza” como um espaço de riquíssima possibilidade e liberdade criativa, onde as ideias podem transitar de maneira autônoma, sem alguns pensamentos formais que elas ganham ao chegarem a outros formatos, como a pintura.

Tomo como um exemplo imediato o famoso *Diário* da artista Frida Kahlo (imagem 8), com o qual tenho certa identificação processual, além de o haver lido inúmeras vezes nos últimos anos e que como a maior parte dos meus cadernos, funciona tanto como espaço de reflexão íntimo quanto como para elaboração de ideias.



**Imagem 8** – Página do *Diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Frida Kahlo.

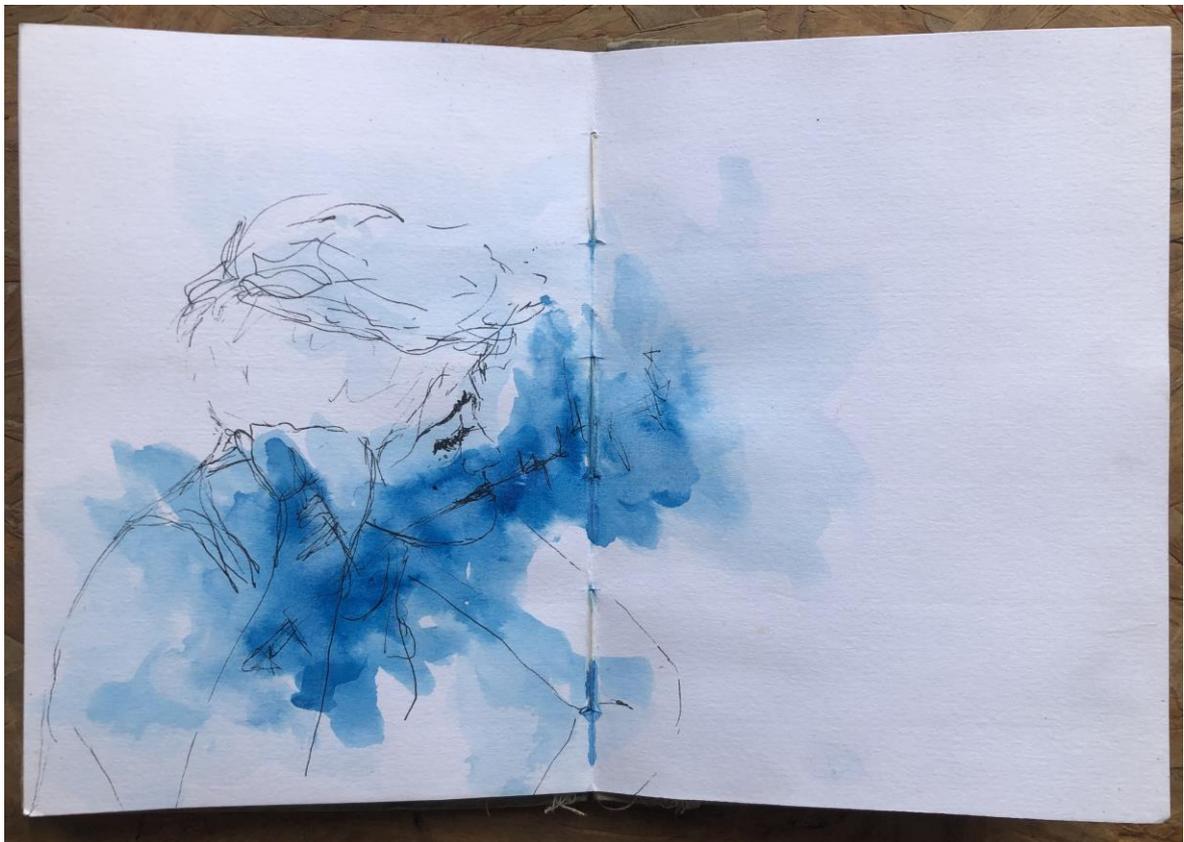
Fonte: Overstockart, 2022

Alguns destes desenhos e anotações da artista mexicana se transformam diretamente em trabalhos finalizados à medida que são transpostos para suas

pinturas, outros não, mas seguem compondo seu imaginário poético e alimentando seu processo criativo, que não é linear.

No meu caso, é possível entrever, com a passagem dos anos, temas que se repetem e, por fim, vazam para pinturas, objetos e performances. O primeiro elemento de repetição certamente é o autorretrato, o desenhar de mim mesma, ou “a quem conheço melhor” como afirmou Frida Kahlo ao dar a razão pela qual sempre se pintava.

Um bom exemplo disso foi o *Livro de Artista Azul* (imagens 9 e 10), repleto de autorretratos em finas linhas de nanquim preto e grandes manchas de azul, por vezes permeados por versos de canções de Milton Nascimento e outros compositores do Clube da Esquina. Este livro de artista é de 2015, período em que eu ainda entendia quais formatos e quais modos de trabalho mais me atraíam dentro do espaço restrito do caderno.





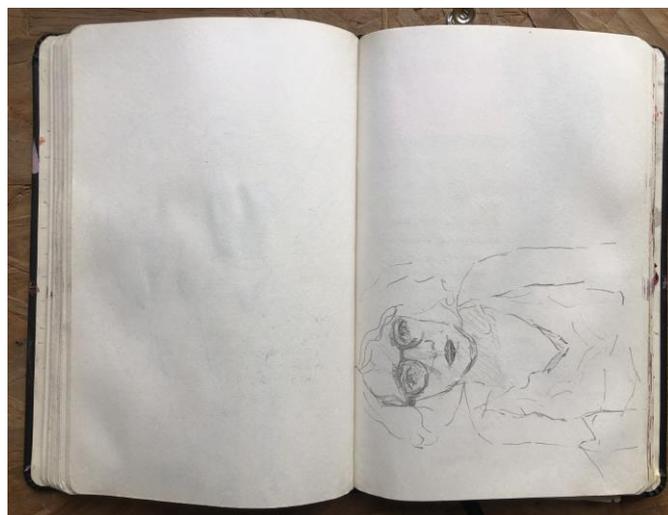
**Imagens 9 e 10** – *Livro de artista azul*, 2015. Nankin e aquarela em caderno A5.

Aparecem também diversos retratos de pessoas queridas - familiares, amigos, romances- movidos pelo afeto de através da linha e da mancha do desenho, entender traços, gestos e expressões. Pelo desejo de compactar por meio da forma, de maneira bidimensional, o rosto, a mão ou o torso de alguém estimado.

Algumas pessoas estão presentes em cadernos de anos distintos, tornando-se seus personagens e, também passando a povoar meus desenhos e pinturas fora deste espaço íntimo. Um dos casos disso, é o da minha melhor amiga, Paloma, que aparece em desenhos de vários anos e em técnicas diferentes (imagens 11-13), indo do papel saturado pela mancha de canetinha, passando por uma linha seca e dinâmica, até um desenho de linha fina e delicada.



**Imagem 11**– *Caderno de desenho verde água: retratos com Paloma, 2021. Marcadores coloridos em caderno A5.*

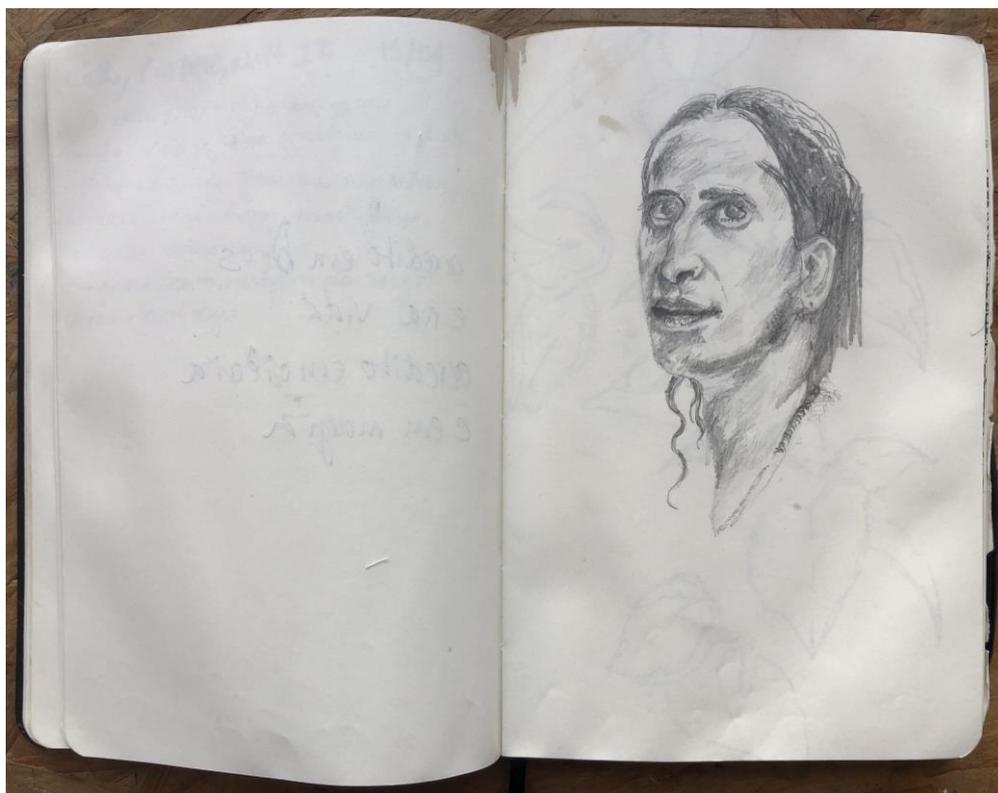


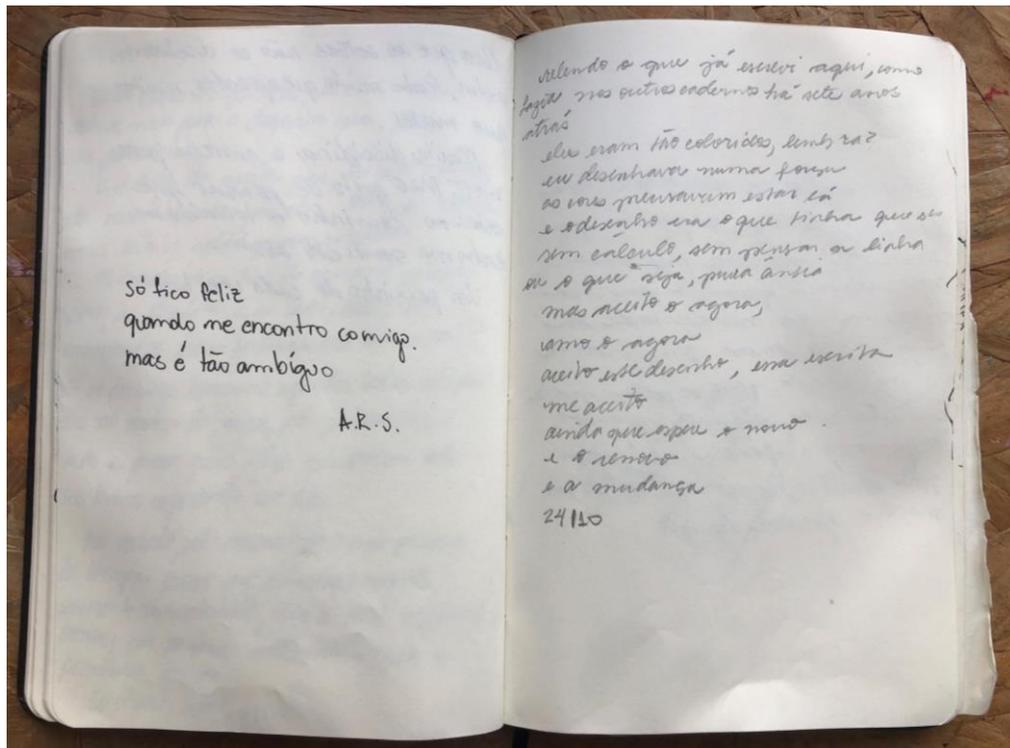
**Imagens 12 e 13** – *Caderno de desenho: retratos com Paloma, 2021-2022. Grafite em caderno A5.*

Especialmente entre os cadernos de 2020 a 2023, os diretamente conectados com esta pesquisa, transparecem algumas repetições específicas que constroem uma quase narrativa desbarrancada e pouco intencional. As repetições são: a) autorretratos; b) minha irmã Thalita; c) meu gato Simon Salmão e minha gata Marceline; d) objetos da casa e plantas; e) outras pessoas queridas, especialmente à medida em que recomeço a sair mais de casa., a partir da terceira dose da vacina.

Há ainda outros atravessamentos que são constantes (imagens 14-16), como a citação de músicos que me interessam em cada fase (mencionados nominalmente ou desenhados nestes cadernos aparecem artistas como Maria Bethânia, Jards Macalé e os argentinos Spinetta e Charly García); a transcrição de trechos de poesias ou textos em prosa sendo lidos em cada momento (como Ana Cristina César, Álvaro de Campos e George Eliot); anotações de processo de criação e claro, prolixas páginas de diário pessoal.

Tanto os cinco elementos chaves mais representados durante estes últimos anos de investigação, quanto estes outros atravessamentos, não são novos (afinal, citações musicais já estavam presentes em 2015 e foi com minha irmã mais velha comecei a desenhar quando criança), mas importantíssimos para entender como se desenvolve esta pesquisa.





**Imagens 14 a 16-** Caderno de desenho/diário pessoal: desenhos e escritos para Maria Bethânia, Alice Ruiz e Ana Cristina Cesar, 2022-2023. Grafite e acrílica em caderno A5.

Nos últimos tempos, entretanto, a presença quase onipresente da Thalita (imagem 17) e do meu companheiro felino, Simon Salmão (imagem 18)., se dá por nossa intensa convivência desde que começamos a morar todos juntos em janeiro de 2020, apenas meses antes do começo do confinamento. Há o elemento monotemático da rotina, mas também um tom afetivo de me interessar por esses companheiros de vida, por me fixar em cenas específicas e bonitas do convívio e um apreço pela forma curva, fofa e aconchegante do Salmão.



**Imagem 17**– *Caderno de desenho: Thalita, 2023. Tinta acrílica em caderno A5.*



**Imagem 18**– *Caderno de desenho verde água: Simon, 2021. Marcador em caderno A5.*

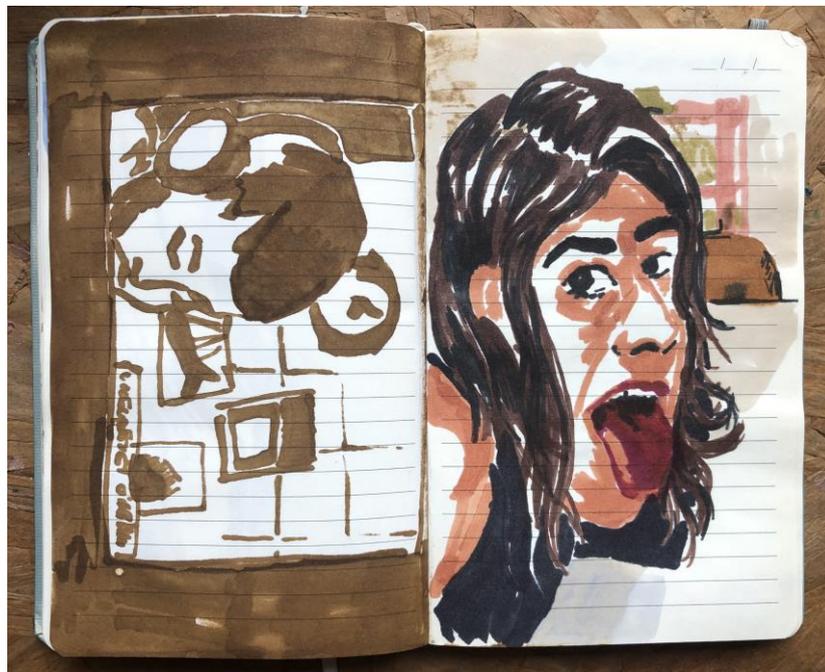
Claramente, além de um espaço para impulsos momentâneos, os cadernos são também um ambiente para a experimentação técnica e de materiais. Há cadernos povoados por desenhos em grafite e caneta, em que dou destaque para a linha. Ela, que é sempre minha primeira companheira em tudo, aparece modulada de maneiras distintas dependendo da fase, mas geralmente optando por delicadeza e algo de sintético.

A novidade destes últimos quase quatro anos, foi a explosão das canetinhas e em seguida, da tinta acrílica, provavelmente desencadeada pela primeira, dentro destes livros de imagens que construo. Comprei diversos jogos de cores sortidas de canetas hidrográficas que me permitiram testar de maneira menos engessada outras maneiras de desenhar além das que eu fazia então.

Há tempos me sentia entediada e limitada com meu desenho, pelos materiais e resultados que havia alcançado, como se haver aprendido a desenhar me tivesse feito desaprender a desenhar. Quase como se ao me tornar consciente do que eu queria com o desenho e alcançar isso, tivesse me feito perder algo no caminho. Revivi no meu desenho o que diz Álvaro de Campos de maneira infinitamente mais vasta: “quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida” (PESSOA, 2010).

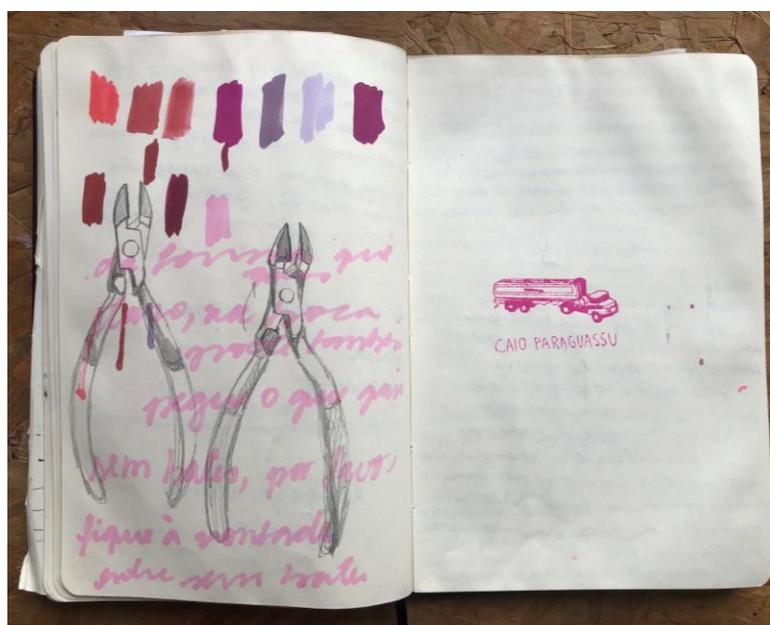
Foi justamente me jogar em um material tão desprezioso, tido como infantil, mas de tantas cores diferentes como a canetinha, o que me reconectou de maneira mais viva com o desenho e fez com que os cadernos passassem a ser novamente mais de desenho do que de diário.

Entre 2021 e 2022 cheguei inclusive a preencher completamente um caderno, o *Caderno Verde Água* (imagens 19 e 20), de maneira proposital, por desenhos em marcadores de papel. Buscando por novas resoluções visuais, encontrei neste material uma maneira rápida e concisa de criar áreas de cores que traziam um resultado bastante diferente dos meus até então habituais esforços feitos pensando a relação entre linha e o espaço branco do papel.



**Imagens 19 e 20**– *Caderno de desenho verde água, 2021*. Marcadores coloridos em caderno A5.

Em alguns momentos o uso deste material colabora inclusive para incursões que serviriam posteriormente às pinturas em tela, como alguns testes com rosa (imagens 21 e 22) que se relacionam claramente com a paleta de pinturas da série *Casa da Barbie* ou diretamente por meio de desenhos que depois decidi transformar em pinturas independentes dos cadernos.



**Imagens 21 e 22** – - Caderno de desenho/diário pessoal (com carimbo do Caio Paraguassu), 2022-2023. Marcador colorido, grafite e acrílica em caderno A5.

Entendo que a entrada da canetinha se relaciona com a entrada da tinta acrílica nos meus estudos dos últimos anos, porque na verdade do que falo é da entrada da cor como protagonista, muito mais do que antes. Pouco a pouco passo a fazer pequenas pinturas dentro do espaço do caderno, experimentando com a acrílica, pensando composições e imagens que afinal vão extrapolá-lo.

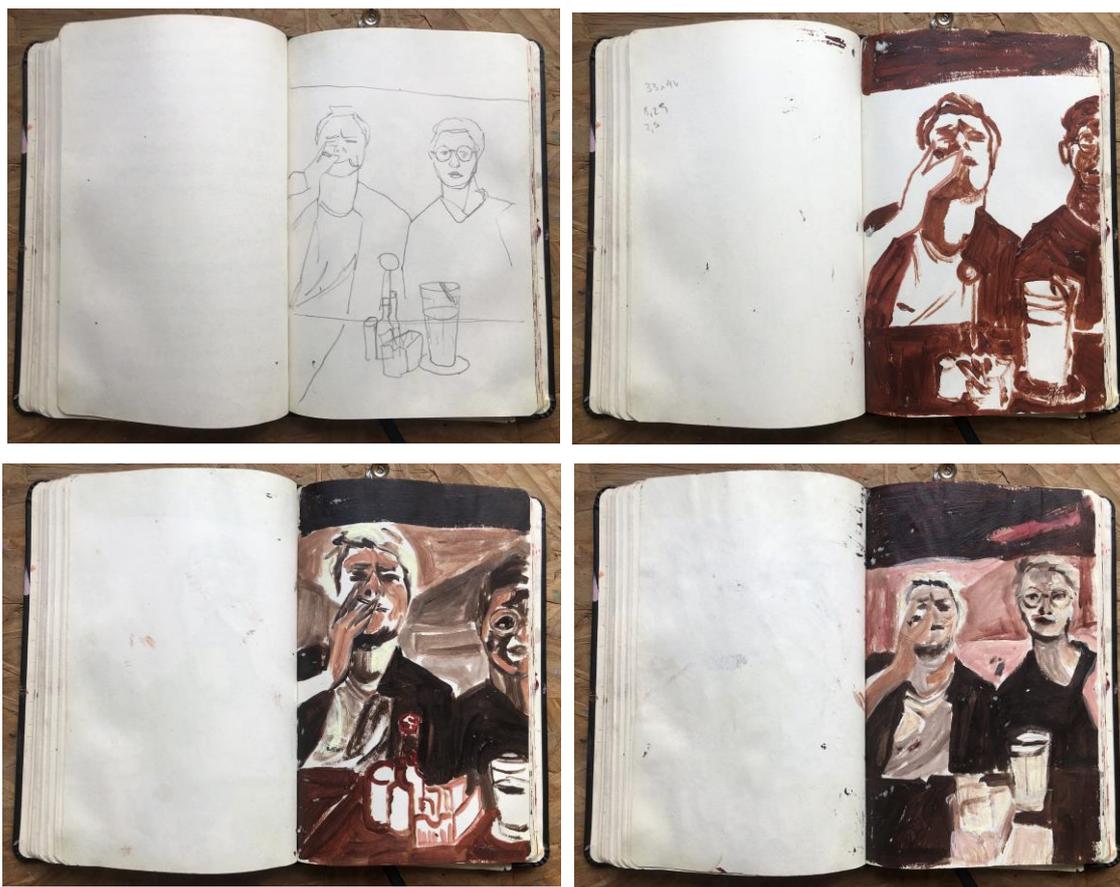
Por mais que imagens que crio e penso para este espaço muitas vezes se tornem mais tarde pinturas em tela ou em madeira, a verdade é que para mim, os

cadernos já são um fim em si mesmos. Já me sinto satisfeita em preenchê-los, olhá-los e relê-los, em tê-los como objeto. Neste sentido, não é raro que eu conclua uma pintura que partiu de um desenho de suas páginas e me sinta mais feliz com a incursão original que com a tela terminada. O caderno, ainda que meio, para mim também é um fim em si mesmo.

Dito isto, é importante destacar além das repetições de personagens, como minha irmã ou meu gato, e além dos atravessamentos como os da música e da poesia, que há ainda um outro tipo de repetição que se tornou mais pulsante desde o início desta pesquisa: a repetição de um mesmo desenho ou de uma mesma pequena pintura, diversas vezes em cadeia.

Em muitos momentos, uma foto me cativou ao ponto de eu desenhá-la ou pintá-la diversas vezes, às vezes com técnicas diferentes, às vezes apenas com uma mudança no uso das cores (imagens 23-26). Há sim um elemento afetivo nisto: são imagens que eu gosto, momentos que eu ou que algum amigo fotografou e que me fizeram feliz ou nostálgica. Algo que inclusive escrevi em um dos cadernos/diários, foi que queria desenhar o que me desse quentinho no coração, o que tivesse me feito feliz mesmo que doendo um pouco.

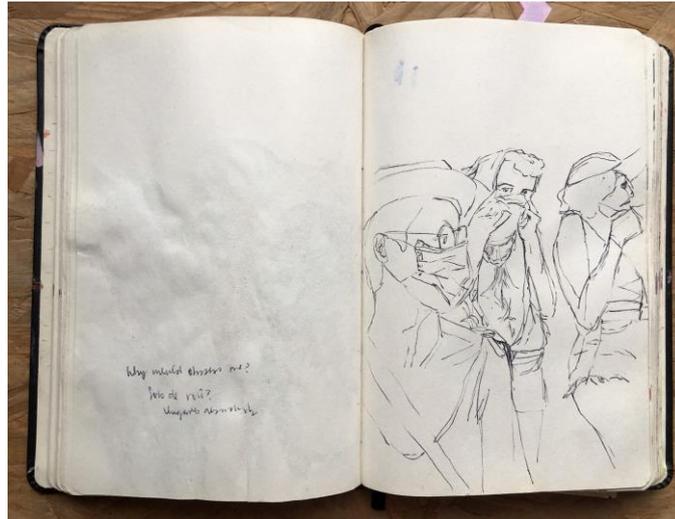
Nunca é, entretanto, algo somente emocional, é um entender das formas daquelas imagens, das sombras, da relação de cores e de qual seria a maneira mais interessante de capturá-las. Às vezes é também ver um desenho de linha pronto, gostar e não querer ir além, mas desejar também o volume da tinta, da cor, o resultado de um outro material e por isso escolher recomeçar.



**Imagens 23 a 26-** *Caderno de desenho, 2023.* Grafite e acrílica em caderno A5.

Compreendo que em um primeiro momento, este procedimento de repetição de um mesmo tema em sequência tivesse para mim um sentido de estudo para uma tela, que depois se revelou como apenas um desejo de repetir e repetir os mesmos gestos, traços e pinceladas necessários para formar uma certa imagem.

Posteriormente, este processo se dilata e de desenhos em cadernos de pequeno formato e folhas avulsas, passo a trabalhar também em desenhos maiores e, finalmente, nas pinturas que constituem a espinha dorsal desta pesquisa. Os desenhos repetidos das imagens 27 a 29, por exemplo, viriam a ser usados como referência de pinturas que estão em *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip*.



Imagens 27 a 28-- - *Caderno de desenho*, 2023. Grafite e acrílica em caderno A5.

Quanto aos desenhos um pouco maiores, no formato A3 (imagens 30-33), são feitos em canetinha e suas dimensões um pouco mais amplas permitiram aos desenhos tomar o espaço que me pareciam demandar, já que com a mudança de proporção do suporte, pude deixar as regiões de cores mais claramente chapadas, com mais amplitude e definição.



**Imagem 30**– *Pai com copo de cerveja*, 2021. Marcadores sobre papel. 29,7 x 42cm.

Nestes trabalhos, a figura humana impera, sem um tratamento especial ao fundo, que fica quase vazado em branco. O tema de cada desenho é alguém especial para mim, além de um autorretrato, aparecem então novamente minha irmã, mas também meu pai e alguns amigos, que figuram tanto nos cadernos quanto em algumas das minhas pinturas.



**Imagem 31**– *A Thalita de cabelos verdes*, 2021. Marcadores sobre papel. 29,7 x 42cm.

Para cada um destes desenhos, defino previamente uma paleta específica, seja construindo uma relação entre tons de um amarelo ocre e verde ou mesmo entre uma graduação de rosas e azuis. Foi um processo de aproximar-me da cor, ver suas interações e sobreposições, mesmo que sem abrir mão completamente da linha no desenho.

Talvez nestes desenhos, dos quais trago quatro, seja onde aparece já o tom bem-humorado que acompanham as pinturas tanto de *As fotos da festa ficaram ótimas.zip* quanto de *Casa da Barbie*, seja por uma piscadela ou um gesto ou pose.



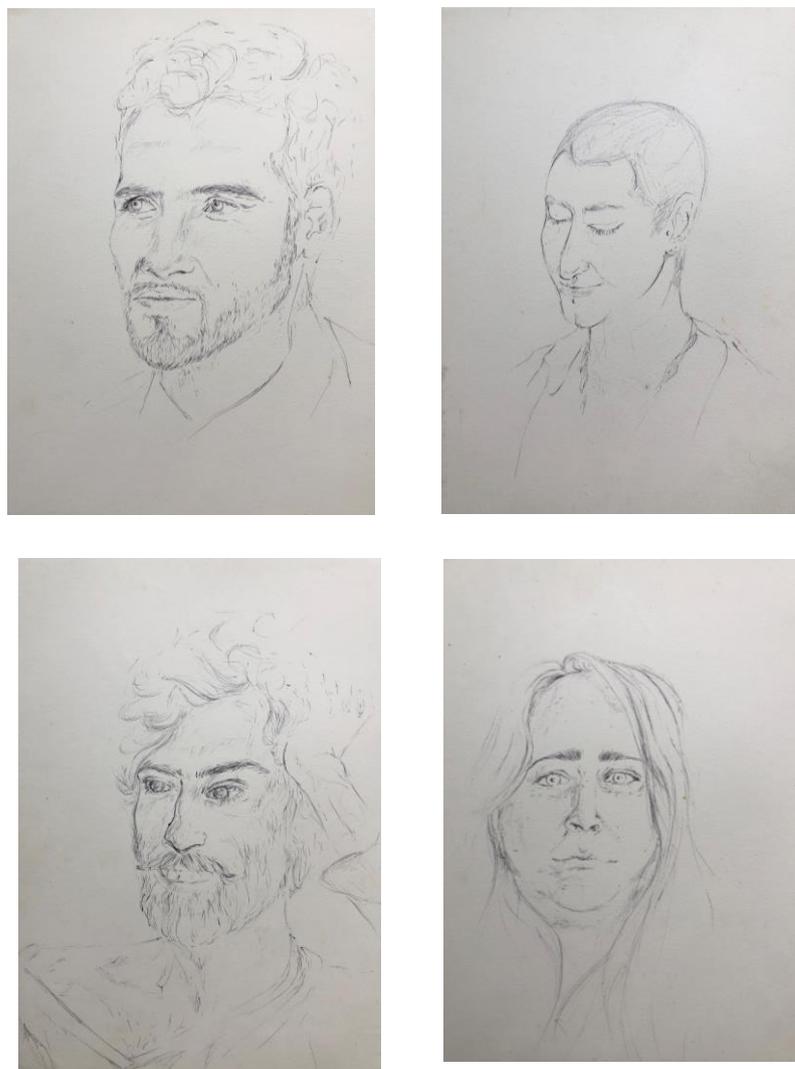
**Imagem 32**– *Deivisson com celular* 2021. Marcadores sobre papel. 29,7 x 42cm.



**Imagem 33**– *Autorretrato*, 2021. Marcadores sobre papel. 29,7 x 42cm.

Meu interesse no retrato de chegados já me acompanha há alguns anos, mas aqui aparece com a cor e com uma curiosidade experimental menos preocupada com uma resolução totalmente naturalista da imagem ou com uma fidelidade séria para

com os traços do retratado, como ocorria com os retratos em caneta *bic* preta que realizei entre 2016 e 2018, por exemplo (Imagens 34-37).



**Imagens 34 a 37**– *Retratos (Deivisson, Luara, Felipe e Luna) 2016-2018. Bic sobre papel.*

À medida que a importância da cor fica mais pronunciada na construção dos desenhos, se tornou pungente a vontade de trabalhar com tinta. A partir de então, penso nas primeiras pinturas desta pesquisa, que estão na série *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip* e têm de dimensões variadas: algumas pequenas, outras médias, denunciando este momento bastante experimental e orgânico de criação.

Trata-se de um trajeto tecido primeiro através do corpo, sua sensação de aprisionamento dentro do apartamento e depois o impacto de encontrar-se novamente em meio ao mundo, que em um segundo momento permite pensar as imagens voláteis

destas experiências, passando finalmente a uma produção prática que transita entre materiais até chegar à pintura, até chegar a uma organização específica:

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização (SALLES, 2001, p.3).

Essas combinações e organizações, incluindo as vivências geradas na casa, especialmente no confinamento e a confusão ao poder eventualmente deixá-la, concretizam-se como o ponto de partida, fio condutor da produção artística e textual desta pesquisa, conectando trabalhos diversos já que “em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo” (Id., 2001, p.33).

Dentro deste fio condutor, outras temáticas que me são caras aparecem de maneira não tão evidente, muitas delas já recorrentes em meu trabalho artístico e em minha pesquisa acadêmica, especialmente questões ligadas ao feminino, suas construções e representações pictóricas, partindo de um lugar de autorreferência que novamente vem da repetição em meu processo criativo:

O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se podem estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização (Ibid., p.21).

Entendendo o feminino, o corpo, a casa e todas as pessoas e animais envolvidos neste espaço íntimo como estas repetições significantes ao ponto de serem mesmo tidas como redundantes. É possível, portanto, chegar a reflexões teóricas que permitem a esta práxis aproximar-se da pesquisa em artes.

O artista e pesquisador Jean Lancri fala da ligação por meio de “traves” entre as produções prática e teóricas em uma pesquisa acadêmica:

Uma tese em artes plásticas tem por originalidade *entrecruzar* uma produção plástica com uma produção textual; ela não se completa senão quando consegue *ligá-la por traves*. Com efeito, desde o mestrado, nossos estudantes iniciam pesquisas que articulam- eis aí de novo a palavra- mestra pronunciada, (...), uma parte prática plásticas, experimentais ou artísticas, e uma parte de abordagens reflexivas de igual importância (LANCRI, 2002, p.19).

A partir desta proposta de articulação entre práticas experimentais e produção textual, me propus a buscar teóricos e artistas que corroborassem minha pesquisa

artística, aproximando-me majoritariamente de artistas e teóricas mulheres, uma vez que coloco a casa, o feminino e o íntimo sob uma óptica da crítica feminista.

Por meio deste levantamento de artistas e autoras que surgirá durante toda a pesquisa, há a intenção de gerar o que Lancri chama de “desvio pelo outro” ou de “um vaivém constante entre os outros e si mesmo”, em que se pode aproximar a minha produção da de outros artistas, me esforçando para realizar uma aproximação entre prática e teoria:

Com efeito, o acesso ao objeto de estudo de cada um determina-se, então pouco a pouco *no desvio pelo outro* (ou pelos outros) e, (...), no desvio pela análise precisa dos procedimentos, de obras de artistas (vivos ou mortos) que estão em correlação com o campo de investigação aberto por cada linha particular de pesquisa. Assim, opera-se um vaivém constante *entre os outros e si mesmo*, um vaivém constante *entre os outros e si mesmo*, um vaivém, afinal de contas, similar àquele que regula as relações da prática com a teoria, àquele que dirige as posições do registro plástico e do registro textual respectivamente (LANCRI, 2002, p.26).

Desta maneira, recorro a artistas e teóricas para estabelecer correlações com minha própria produção prática. Não há a intenção, entretanto, de colocar a prática artística em posição subalterna a reflexão teórica. Pelo contrário, é a práxis que abre os caminhos e suscita reflexões de outra ordem, pois “é a prática, na verdade, que dita aqui suas leis” (Ibid., p.29).

Também não há ainda a pretensão de juntar a prática e a teoria “mas, antes, de ligá-las, em outras palavras, de instalar-se na postura que consiste em relançar uma ao nível da outra” (Ibid., 2002, p.26). Por estas razões, aceita-se, então, que as reflexões teóricas presentes neste texto caminham de acordo com o desenvolvimento da pesquisa plástica, de maneira completamente enviesada a ela, sendo arbitrárias as escolhas de exposições, artistas e teóricas a serem discutidas em conjuntura com um aprofundamento sobre minha própria produção artística.

## **1.2 *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip***

A série *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip* é formado por um conjunto de onze pinturas feitas em tinta acrílica, de dimensões diversas, sendo a maioria delas em suporte de madeira, com apenas duas realizadas sobre painel telado. Cada trabalho traz fragmentos da vivência dentro do espaço da casa que ajudam a formar uma narrativa visual, funcionando como uma espécie de diário íntimo e doméstico em pinturas.

Penso esta narrativa como uma série, pela identificação de procedimentos, de técnicas e temáticas entre os trabalhos, ainda que não necessariamente os imagine sendo apresentados juntos, o que segue sendo uma possibilidade interessante de qualquer maneira. Ela foi desenvolvida inicialmente entre o final de 2020 e o ano de 2021, para ser revista e retomada em 2023.

Usei de fotografias pessoais como referência e parte do que me pareceu motivador em um primeiro momento, foi justamente o grande acúmulo de imagens desimportantes na galeria do celular, especialmente em uma fase de confinamento em que a maior parte destas fotos surgem dentro do ambiente fechado do apartamento, habitado estritamente por minha irmã Thalita, eu e nossos gatos, Simon Salmão e Marceline.

De início, alguns dos registros do rolo de câmera do celular anteriores ao período de isolamento, de quando a casa ainda gerava encontros, serviram como referência para os desenhos dentro dos cadernos, sendo que um deles se desdobrou em uma das pinturas da série.

Entretanto, pouco a pouco optou-se por priorizar cenas dentro do espaço quarentenado, sendo que as fotos passaram a ser pensadas especialmente para a pintura, tanto tematicamente quanto em enquadramento.

Com o fim da quarentena, pensei, em um primeiro momento, a série como terminada, mas posteriormente entendi que seguia produzindo pinturas que se comunicavam com o tipo de imagem e contexto de *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip*.

Isso se deu de tal forma que elas acabaram integrando este capítulo, mesmo que terminem por fugir à temática central da casa, pois são ainda sobre encontros, sobre vivências pessoais e me parecem mostrar os caminhos pelos quais minha produção tem se enveredado nos últimos tempos, que podem se desdobrar de maneiras distintas. Estas novas pinturas são justamente sobre os encontros após o período de quarentena, sem deixar de seguir as repetições de temas e imagens que despontavam nos cadernos e já apareciam nas pinturas desde 2020.

Pensando a relação entre fotografia e pintura, não há uma tentativa de escondê-la nas telas, pelo contrário, há uma apropriação das pistas que esta conexão deixa: seja pela imagem escura de uma foto noturna, pelo borrado da baixa qualidade

do telefone portátil ou mesmo pintando o *flash* fotográfico como mais um elemento pictórico.

O nome da série, inicialmente, fazia justamente alusão a esta ligação, pois teve de pronto o nome de “rolo de câmera”, referenciando ironicamente a galeria virtual de imagens dos celulares. No entanto, à medida que fui pintando percebi um traço de comum de humor entre algumas das telas, pela escolha de objetos representados e pela composição, tal caráter acabou refletindo na escolha do nome final da série, *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip*.

Este título faz menção a um famoso vírus que circulou pela internet, especialmente pelas redes sociais, no começo dos anos 2000, em que se enviava uma mensagem automática com os dizeres “Dá uma olhada nas fotos da festa, ficaram ótimas” (imagem 38) acompanhados de um link que, caso clicado, acionava um arquivo malicioso que contaminava o computador e reproduzia a mensagem para a rede de contatos do usuário.

Naquela época, era comum enviar imagens compactadas via e-mail ou *Orkut* em formatos *zip* ou rar e, pela novidade do mundo online, muitas pessoas foram ingenuamente presas fáceis para este tipo de golpe. Há um misto de humor e de uma nostalgia pessoal anacrônica ao escolher o icônico vírus do início do século, vinte anos depois, quando sentimos de maneira generalizada um mínimo distanciamento temporal que dá alguma perspectiva sobre a enxurrada de imagens, pessoais ou não, na era digital.

Quando nomeei a série em 2020, conectei automaticamente, seu título com o momento de sua gênese: não estávamos em festa alguma, estávamos todos em um lúgubre e viral momento. Entretanto, três anos depois, ao olhar cada pintura, sinto que realmente há um tom festivo que permeia cada uma e que se torna mais evidente em algumas, sendo finalmente a pintura do carnaval talvez a mais literal de todas.



**Imagem 38-** Página de recados do *Orkut* com postagens de vírus

Fonte: Tecmundo.

A primeira pintura da série, *Grrrl*, é, juntamente com *Flash II*, das raras pinturas sobre tela nesta seção, uma vez que posteriormente passei a pintar sobre placas de MDF e madeiras diversas que originalmente havia comprado para a realização de xilogravura.

Conforme me entusiasmei pela pintura, testei em *Salmãozinho* realizar a pintura sobre uma pequena placa de MDF e a partir daquele momento, dei preferência para tal suporte, embora não tenha sido um processo linear e tenha voltado a pintar em tela em diversos dos trabalhos.

Me interessou o resultado visual mais liso que as placas de madeira proporcionavam em relação a textura da tela e quando havia veios na madeira, me pareciam bonitas estas ranhuras vazadas. Ao mesmo tempo, sentia meu traço mais livre e seguro sobre esse tipo de superfície do que sobre a trama do tecido.

É possível que, inconscientemente, tenha havido até mesmo uma influência da obra da artista campineira Vânia Mignone, que pinta sobre grandes placas de MDF (imagem 39) e que esteve presente na 33ª Bienal de São Paulo- Afinidades Afetivas, na qual trabalhei como educadora, em sua itinerância para o Sesc Campinas em 2019 e que muito me impressionou. Em 2023, ainda houve uma retrospectiva da artista no Instituto Tomie Ohtake, de título *De tudo se faz canção* e curadoria de Priscila Gomes (Mignone, 2023), que visitei múltiplas vezes de novo me dando um gosto por este suporte pouco nobre.



**Imagem 39**– *Sem Título*, 2018. Vânia Mignone.

Fonte: Daniel Malva/ Fundação Bienal de São Paulo.

Ao contrário do que ocorre muitas vezes em Mignone, não obstante, as pinturas de *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip* são de pequeno formato, correspondendo à realidade em que me inseria: todas foram realizadas dentro do confinamento de um apartamento paulistano. Meu ateliê era o quarto, a sala, a mesa de jantar e, portanto, não poderiam ser grandes, mas sim adequadas ao espaço disponível.

Além disso, formatos pequenos me atraem para além das limitações espaciais, não à toa fui por tanto tempo obcecada pelos pequenos desenhos ultra-pessoais do imbatível Leonilson (imagem 40). O caderno em A5, é o primeiro exemplo de como o espaço comedido me é afetuoso (e aqui eu poderia traçar uma relação entre os limites da casa e os limites do papel), mas em nenhuma das telas a intenção de chegar a um grande formato sequer aparece.



**Imagem 40**– *Shy*, 1990. Leonilson.

Fonte: Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini/Projeto Leonilson.

Há ainda uma outra questão, menos relevante, relativa ao material que estava ao meu alcance naquele momento: as pinturas possuem dimensões variáveis já que primeiro usei madeiras para matriz e depois passei a tomar todo e qualquer retalho de madeira que me parecia pertinente.

*Grrrl* (imagem 41) é, de fato, uma exceção na série, tanto por ter como base uma fotografia do meu amigo Caio Paraguassu, ao invés de uma tirada por mim, como por ser a única ancorada em um momento pré- pandêmico.

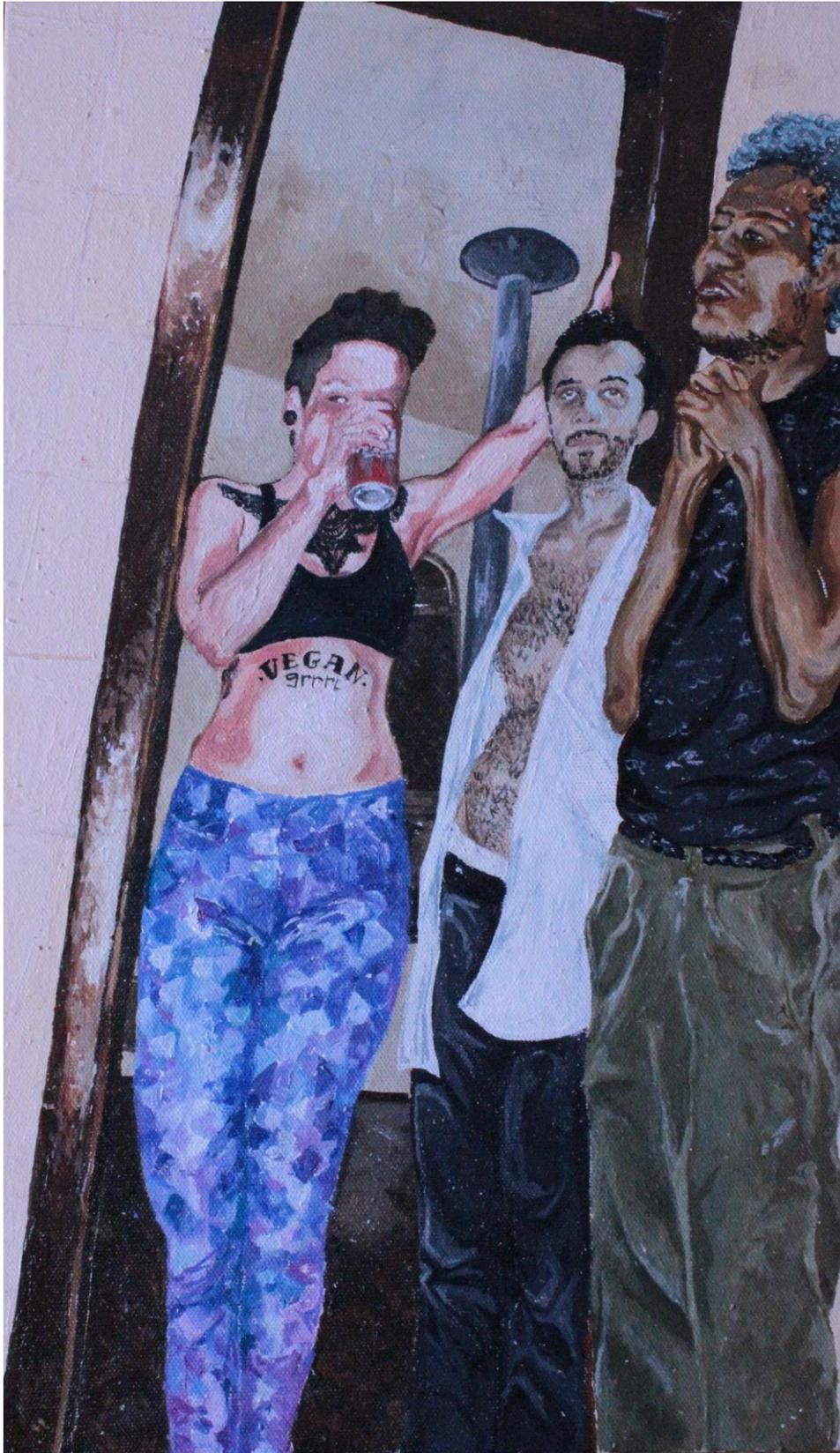
Tenho um carinho tremendo pelas fotos tiradas pelo Caio, que são sempre infinitamente sensíveis. A de referência para *Grrrl*, especificamente foi tirada durante meu último aniversário em Campinas, antes de mudar-me para São Paulo no fatídico 2020.

O afeto pela foto, pelas pessoas nela e um interesse visual pela sensação de movimento, vida e atordoamento do registro daquele dia me moveram a pintá-lo. Às vezes sinto algumas de minhas pinturas como uma tentativa pessoal de guardar imagens de momentos incríveis que vejo escorrer pelas mãos, especialmente em um mundo em que tudo está registrado virtualmente de maneira completamente imaterial. É um arriscar-me a tirar da nuvem e colocar em matéria, em tinta e cor e forma.

Em *Grrrl* há para além da cena doméstica, esta cena de encontro que volta à série com o fim da pandemia. Além disso, há o que conecta todas as pinturas da série: a captura de um instante, próprio da fotografia, mas decisivamente tratado de maneira pictórica.

O ângulo em que construí a pintura também bastante me intrigou, já que a perspectiva usada encara as três figuras de baixo para cima. Este enquadramento colabora para uma distorção, já presente na foto, mas acentuada pela pintura, a qual alonga as pernas das personagens achatando seus troncos e conferindo a impressão de que o portal que circunda o trio é maleável, móvel e se derrete.

Tal ponto de vista retorcido colabora para a sensação de sonho noturno que *Grrrl*, a meu ver, carrega, impressão exacerbada pela paleta de cores majoritariamente composta por cores fechadas e escuras, como o marrom, cinza chumbo e o azul da prússia, que transmitem um sentimento de tensão, como se algo de sinistro estivesse prestes a acontecer nesse encontro, nessa festa sonâmbula.



**Imagem 41**– *Grrrl*, 2020. Acrílica sobre painel telado. 27x46cm.

*Brilhosa* (imagem 42), é também uma cena noturna, mas sem o ar soturno que perscruta discretamente *Grrrl*, quase premonitório. Pelo contrário, esta pintura traz a

atmosfera ironicamente bem-humorada que perpassa outros trabalhos de *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip*.



**Imagem 42**– *Brilhosa*, 2021. Placa de madeira. 36x47cm.

Aqui, há uma personagem que já sabemos persistente em minhas pinturas, minha irmã mais velha, Thalita, única pessoa com quem convivi durante a Pandemia e que aparece em outras pinturas menores desta série. O ar brincalhão se dá pela combinação da cerveja, da sua boca fazendo um biquinho, além dos dedos indicador e médio para baixo, reproduzindo os gestos da pose conhecida como “trava na beleza” ou “pose de maloqueira”.

O título brincalhão *Brilhosa* faz menção às áreas brancas de luz que há no rosto, cabelos e mãos da mulher e, principalmente, aos brilhos caricatos que reluzem no vidro do copo e nos nós de seus dedos por conta do forte *flash*. Esta maneira caricata foi a que encontrei para acudir a relação da pintura com seu referencial, uma foto que tirei com filtro do *Instagram*.

Neste trabalho há uma escolha pictórica que difere de *Grrrl* e que aparece também em outras pinturas posteriores (neste texto não as apresento de maneira cronológica, mas por afinidades que mais me pareciam pertinentes para tecer esta escrita).

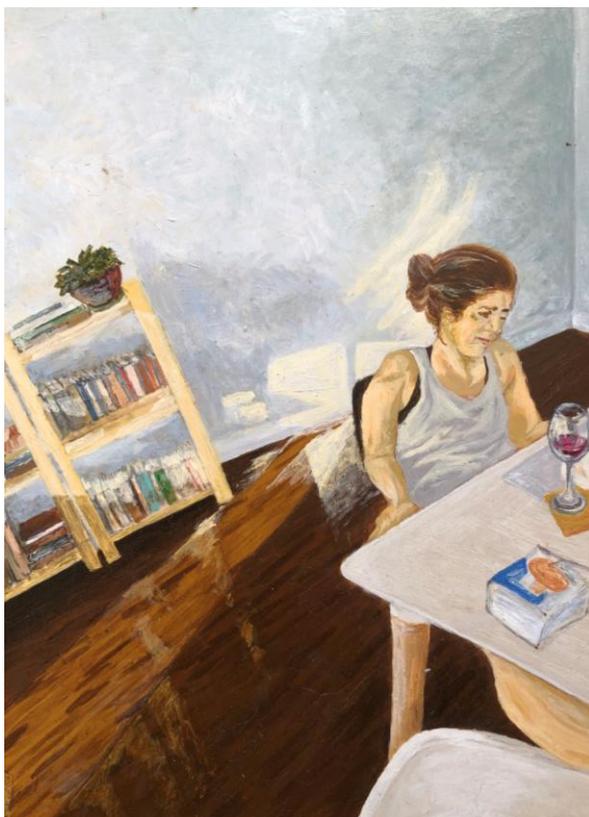
Diferentemente da minúcia um pouco mais naturalista de *Grrrl*, optei por trabalhar com áreas de cor, especialmente nas vestimentas e elementos do fundo: há partes de um são preto e chumbo chapados, em áreas lisas tão bem delimitadas que é possível ver o fundo da madeira no vão entre uma cor e outra.

A dupla *À mesa* (imagem 43) e *À mesa com o Simon* (imagem 44) é de duas pinturas de formato A4 com temas próximos, mas separadas por três anos: a primeira foi pintada no início da pandemia em 2020 e a segunda, no segundo semestre deste ano, 2023. Ambas têm minha irmã como modelo e revolvem ao redor da mesa de jantar, seguindo a temática das cenas domésticas.

Tive dúvida quanto a inclusão delas nesta pesquisa por me parecerem demasiadamente caricatas ou ilustrativas em alguns aspectos. Entretanto, este encontro temático com o charme de tal distância temporal entre os trabalhos me pareceu bastante interessante e trouxe uma outra camada narrativa para ambas.

Também é possível notar diferenças nas escolhas pictóricas deles. No primeiro dos dois, há uma preocupação maior com gradação de cores, especialmente nas áreas em que há luz e sombra, enquanto no segundo optei por áreas de cor mais bruscamente delimitadas. Esta escolha é algo que, de maneira mais ou menos

intensa, tenho feito em diversas telas e pinturas em madeira dos últimos tempos, como em *Brilhosa* mesmo, por exemplo.

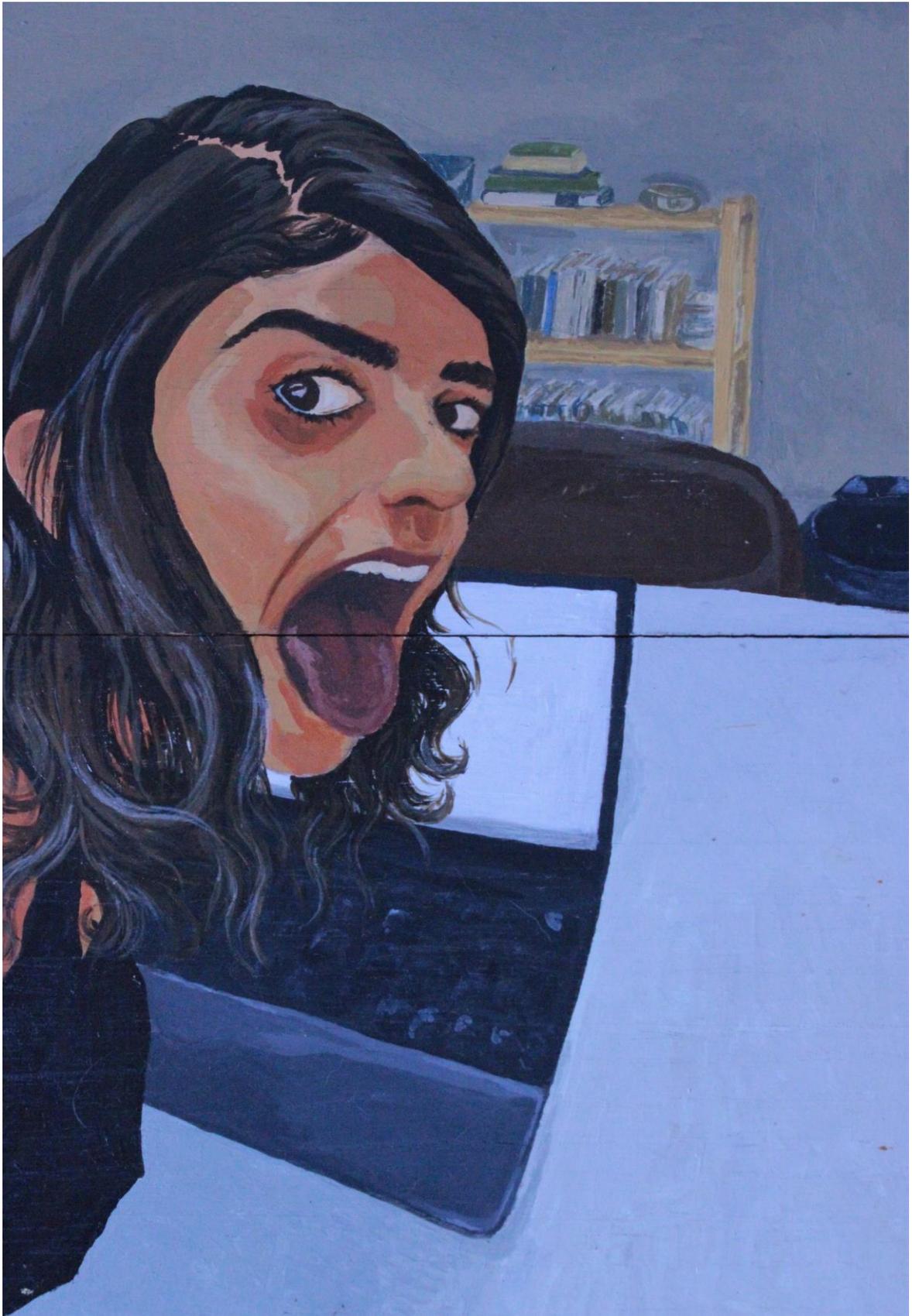


**Imagens 43 e 44**– *À mesa* e *À mesa com Simon*, respectivamente 2020 e 2023. Placa de madeira. .  
17 x 28,5cm.

*Selfie* (imagem 45) como o nome bem sugere, é um autorretrato que acaba se inserindo nesse conjunto de pinturas em que os modelos são sempre pessoas próximas, amigos e familiares, animais, frequentadores ou moradores da casa, que contribuem para a narrativa de seu cotidiano, nesse caso, eu mesma.

O título vem do termo homônimo em inglês que se usa para fotografias tiradas de si próprio, termo que inclusive denota a ideia de indivíduo, de reflexão sobre o ser. Este tipo de foto se popularizou após os anos 2000 com a disseminação das câmeras digitais e depois, mais aceleradamente, pela difusão dos celulares com câmera.

Neste autorretrato claramente doméstico, sente-se a espontaneidade efêmera do momento e do registro virtual. É uma das muitas fotos que se tira para enviar para amigos e que se sabem pouco perenes, especialmente com os recursos de fotografias de visualização temporária dos aplicativos de comunicação atuais.



**Imagem 45-Selfie**, 2020. Díptico. Acrílica sobre placa de madeira. 30 x 40cm.

Ironicamente, esta imagem se transforma e ganha novo sentido, a partir do momento em que é trabalhada e transmutada na aparente permanência da pintura, técnica tão antiga e tão arraigada na tradição histórica.

*Selfie* se trata de um díptico em que, olhando diretamente para o espectador, me viro do computador escancarando a boca aberta. Por ser feito em duas partes independentes, justamente a parte da minha língua fica repartida entre as duas tábuas de madeira, permitindo uma montagem alternativa para o trabalho que colabore para seu efeito cômico.

Outro aspecto que colabora para sua característica chistosa é a escolha não naturalista da cor para a pele, pintada em gritantes tons de laranja. Como em *Brilhosa*, há a presença de áreas de cor mais demarcadas, podendo-se identificar onde termina um laranja, onde começa outro e deixando à mostra as marcas da madeira.

*Salmãozinho* (imagem 46) traz em primeiro plano meu amigo felino, Simon Salmão, que é de novo tema em *Flash II*. O enquadramento deixa claro que a pintura se baseou em uma fotografia, principalmente ao nos darmos conta justamente que o gatinho dorme no colo da fotógrafa, o meu próprio colo, a quem a perna “avulsa” pertence.

Esta pintura vem quando conscientemente passei a fotografar momentos caseiros com o objetivo claro de pintar depois. Escolhi os que não só me eram reconfortantes, mas que me vinham como visualmente interessantes, pensando enquadramento, cor e relações de luz e sombra. As cores aqui colaboram para uma atmosfera silenciosa, calma e familiar, já que não há cores gritantes, mas roxos e rosas de baixa tensão, mesclando-se a tons de marrom e cinzas azulados.

Lentamente, em *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip* um fascínio pelas coisas se prenuncia nos detalhes: cabos, computador, vasos, meias, copos e latas de cerveja, taças de vinho- estes últimos denunciando despreziosamente o convívio das drogas dentro do espaço idealizado do lar, algo que se torna muito mais pungente em pinturas posteriores.



**Imagem 46-** *Salmãozinho*, 2020. Acrílica sobre placa de madeira. 17 x 28,5cm.

Sinto que já se tratava de um prelúdio que abria as portas para o desaparecimento da figura humana que reinou durante um tempo em minhas pinturas,

para acompanhar os vestígios humanos, sobretudo femininos, por meio de naturezas mortas como ocorre na série presente no próximo capítulo, *Casa da Barbie*, em que os objetos de fato imperam.

*As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip* não perde, entretanto, sua sensação intimista, de vislumbre de um cotidiano pessoal pelo qual se tem apreço a medida que perde estes personagens identificáveis, com rosto e nome. Pelo contrário, mantém-se o lugar de intimidade de maneira mais sutil, deixando pistas daquela narrativa.

A partir de *Salmãozinho* e, posteriormente a *Flash*, é possível tecer conexões entre minhas pinturas e duas séries de outras artistas, uma de Wanda Pimentel e Karen Lamassonne, artistas cujo corpo de trabalho pude conhecer mais intensamente a partir da investigação sobre a exposição *Mulheres Radicais*, que comentarei na parte final deste capítulo.

A série da brasileira Wanda Pimentel (imagem 47) que particularmente se conecta com *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip* é a chamada *Envolvimentos*, produzida entre os anos 1967 e 1984. As pinturas deste conjunto mostram diversas cenas domésticas nas quais o corpo feminino aparece em relação a objetos de uso do lar, em tal relação de simbiose, de igualdade que, por vezes, corpo e objetos se confundem.

De maneira distinta a minha, que opto pela praticidade doméstica da tinta acrílica e por uma poética mais naturalista, Pimentel usa em suas pinturas tinta vinílica, com formas retas e cores fortes, completamente chapadas, tal qual seria uma serigrafia. Desta forma, a artista acaba se aproximando intencionalmente da estética Pop, expoente da década de 60, discutindo especialmente a sociedade de consumo em um recorte sobre a casa, seus novos eletrodomésticos e o impacto deles sobre a vida das mulheres:

Após cinquenta anos, as obras de Pimentel ainda capturam as nuances do mundo contemporâneo “mecanizado”, em que o ser humano deixa-se levar pelo fascínio da comunicação fácil e instantânea que a internet oferece, da mesma forma que os eletrodomésticos presentes em suas telas nos dão a sensação de “facilitar a vida” e de plenitude. Os momentos fugazes, de imagens que parecem de felicidade, postados em redes sociais eletrônicas, como Facebook e Instagram são muito parecidos com os “momentos” pintados por Pimentel na série *Envolvimento* (CORNISH, 2018, p.18).

Esta comparação feita por Cornish entre o mundo mecanizado que Pimentel busca captar e nossa vivência contemporânea com o mundo virtual elucida pontos não tão visíveis da conexão do trabalho da artista com minha própria.



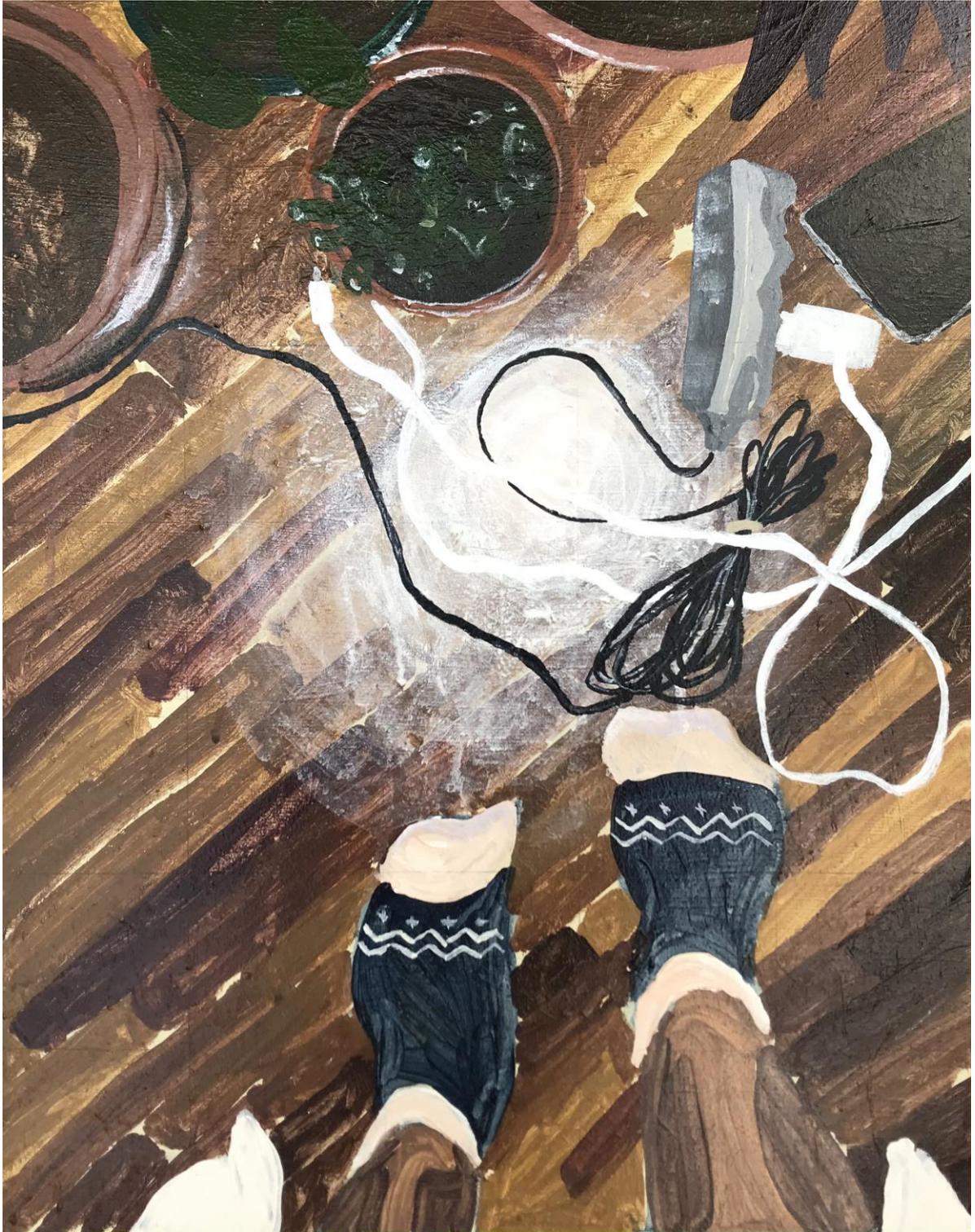
**Imagem 47-** *Sem Título*, série *Envolvimentos*, 1968. Wanda Pimentel. Vinílica. 115,2 x 88,8 cm.

Fonte: MASP.

De forma menos direta que a de Pimentel, discuto estas mesmas relações entre casa, corpo e tecnologia. Entretanto, em *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip* a discussão das imagens produzidas para redes sociais vem implícita primeiro pelo tipo de imagem, pela temática, composição e em seguida pelo próprio título da série,

Intriga-me seu uso de cores chapadas e os objetos que ela escolhe representar em alguns dos trabalhos, como no exemplo trazido aqui: uma bolsa feminina aberta mostrando seu conteúdo composto por maquiagens e utensílios de cuidado pessoal como pente e grampos para cabelo, tudo em uma paleta de cores simples de vermelho, preto, amarelo e branco. Este entusiasmo pessoal por tal tipo de objetos conectados aos estereótipos da feminilidade vai crescendo em mim e alcança seu auge em *Casa da Barbie*, como veremos ainda neste texto.

Vejo em *Envolvimentos* uma identificação com a composição de *Salmãozinho* e de *Flash* (imagem 48), pela coincidência dos corpos fragmentados, pouco identificáveis, pelos objetos que surgem com personalidade própria e também por se tratarem de pinturas que dão um vislumbre de um momento privado do dia a dia como indica Moraes (1969, p.2) ao comentar a obra de Wanda dizendo que “a composição não oferece ilusão de profundidade ou jogos de luz e sombra, mas apenas a vontade da artista de transmitir ‘o diário de uma vida’” (apud CORNISH, 2018, p.44).



**Imagem 48-** *Flash*, 2021. Acrílica sobre madeira 39 x 50 cm.

Embora *Envolvimentos* discuta diretamente a questão dos objetos de consumo, colocando este tema lado a lado com o da objetificação da mulher, que é sempre

apresentada em partes, imersa em objetos voltados para o controle do corpo feminino, uma discussão mais profunda sobre os objetos dentro do microcosmo do lar só aparece em meus trabalhos em minha série seguinte, *Casa da Barbie*.

É interessante, no entanto, como na série de pinturas discutida agora, estas temáticas começam a surgir, mostrando os caminhos pelos quais o processo criativo vai levando a produção artística. Neste sentido, encontro ainda mais um ponto de identificação com Pimentel, ao inteirar-me de seu processo criativo:

Pimentel pintava em seu quarto, por isso, não seria difícil supor que ela permanecia no ambiente doméstico por longos períodos de tempo o que lhe permitiu construir esse microcosmo em suas pinturas. O ambiente interno pode ser pensado como um microcosmo de Pimentel, porque ela pintava dentro de seu quarto de dormir, que era também o seu atelier (MORAIS, 1969 apud CORNISH, 2018, p.45).

Me parece inevitável tanto para meu percurso quanto para o tão bem consolidado percurso de Wanda que chegáramos a pensar o corpo feminino, o ambiente de clausura da casa e todo o microcosmo de cozinhas que facilitam e prendem o corpo dentro deste espaço.

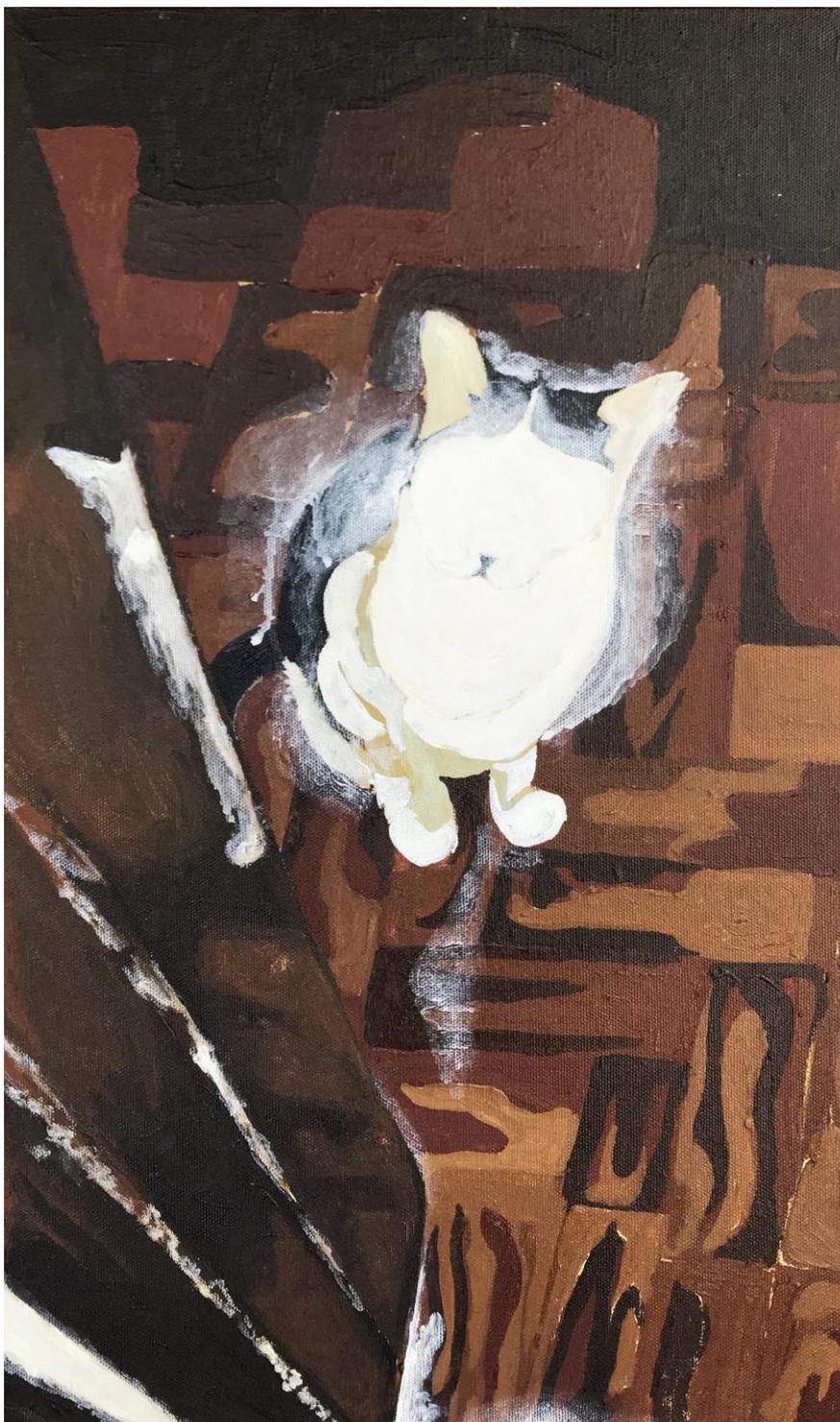
Vivendo uma realidade de pandemia, não só a casa se tornou o espaço para toda minha vida pessoal, profissional e artística, mas tornou-se também a fonte de imagens que alimentavam meu imaginário pessoal e meu espaço para questionamentos. Mesmo com o término do período pandêmico, trabalho em casa de maneira online, com o ensino de idiomas estrangeiros, permanecendo longas horas e dias sozinha em casa, experienciando para o bem e para o mal tal espaço.

*Flash* traz um recorte “aéreo”, visto de cima sugerindo a visão do chão por minha parte, já que é um autorretrato. Há, quase de maneira central e dando nome ao trabalho, uma grande mancha branca que se reflete no piso de tacos e nos objetos ao redor, sugerindo o flash da câmera.

É, entretanto, claramente tinta na madeira, sem a pretensão de mimetizar fielmente esse feixe de luz, mas com a tinta aguada deixando suas marcas e caminhos. É uma pintura mais ágil, as pinceladas se evidenciam como mais rápidas formando áreas de cor que deixam transparecer a marca do pincel e, por vezes, o suporte em madeira.

Esse raio de luz intensa que nos avisa do instante de clique fotográfico me gerou certa fascinação, aparecendo novamente em *Flash II* (imagem 49) pintura que

tem como figura central de novo meu gatinho Simon, que é branco ao ponto de refletir o flash da foto em explosão de luz, deixando apenas reconhecível seu formato.



**Imagem 49-** *Flash II*, 2022. Acrílica sobre tela. 30 x 50 cm.

Tal qual em *Flash*, as áreas alvas de luz têm um aspecto mais aquoso, chegando a escorrer em alguns momentos, mas também tanto a sensação trêmula de

um clarão que brilha por apenas um momento. Embora haja uma diferença de textura entre as duas pinturas, já que *Flash* é feita sobre uma placa de madeira e *Flash II* sobre um painel telado, aqui novamente aparecem áreas de cor lisas que vão formando os padrões do piso amadeirado, ficando mais difusos à medida que alcançam profundidade, chegando aonde o lampejo não alcançou.

Vejo entre a série *La Casita* (1976-1980) da artista Karen Lamassonne uma grande proximidade destes últimos trabalhos, especialmente em questão de composição e atmosfera.

Lamassonne, embora nascida nos Estados Unidos, cresceu e passou grande parte da juventude na Colômbia. Foi mesmo em Bogotá que ela desenvolveu essa série de pinturas nas quais mostra fragmentos de sua própria casa:

As pinturas têm como denominador comum serem aquarelas feitas em espaços cotidianos de uma casa; o quintal, o quarto, a sala, o banheiro, a cozinha e que a maioria tem a presença humana. Em geral apresentam figuras femininas em fragmentos e em algumas obras, partes destes corpos se veem refletidas em um espelho (SÁNCHEZ, 2017, p.30-31, tradução nossa).<sup>1</sup>

A correspondência temática com meu próprio trabalho é evidente, há esta construção de um diário visual sobre a vida na casa em que objetos significativos aparecem e o corpo feminino vai se fragmentando, deixando apenas rastros de sua vivência.

Em *La visita* (imagem 50) de 1977 vemos um enquadramento que indica um olhar que foca de cima para baixo, como em *Flash II*, fazendo que o chão e seus padrões de madeira ocupem quase dois terços da tela.

Entendo que tanto em minha investigação prática como em ambas as obras de Wanda Pimentel e Karen Lamassonne, ocorrem incursões no imaginário sobre domesticidade e feminilidade que colaboram para novas iconografias sobre estas questões, já que há olhar e intenções muito diversas da tradicional visão do sujeito masculino:

Do mesmo modo, se abre a fronteira entre o que merece ser representado em uma obra de arte e o que não. A exploração do sujeito feminino só teve valor na história na medida em que se equipara a narrativas mitológicas, que se idealizam ou se retratam sob o olhar e paradigmas patriarcais. (...) A

---

<sup>1</sup> Las pinturas tienen como común denominador que son acuarelas hechas en espacios cotidianos de una casa; el patio, la habitación, la sala, el baño, la cocina y que la mayoría tienen la presencia humana. Por lo general presenta figuras femeninas en fragmentos y en algunas obras, parte de su cuerpo se ve reflejada en un espejo.

mulher em seu cotidiano não figura e só o faz quando é observada, em geral, desde o olhar masculino (Ibid., p.36, tradução nossa).<sup>2</sup>

É até certo ponto motivador deparar-se com temáticas tradicionalmente desprezadas na pintura, especialmente por sua conexão com o feminino, ganhando outras dimensões capazes de gerar narrativas outras. Entretanto, ainda se trata de algo de certa maneira incipiente, pensando que Pimentel e Lamassonne, por exemplo, ainda que tenham alcançado algum sucesso, são pouco reconhecidas, reforçando a necessidade de seguir trabalhando dentro deste campo.



**Imagem 50-** *La Visita, série La Casita, 1977. Aquarela sobre papel. 56 x 76 cm.*

Fonte: Site da artista Karen Lamassonne

Enquanto desenvolvia as pinturas até agora surgiu a primeira natureza morta que viria compor *Casa da Barbie*, a série tema da segunda parte desta dissertação. Inicialmente, entendi essa pintura como parte de

<sup>2</sup> Del mismo modo, se franquea la frontera entre lo que merece ser plasmado en una obra de arte y lo que no. La exploración del sujeto femenino sólo ha valido en la historia en la medida en que se equipara a narraciones mitológicas, que se idealizan o se retratan bajo la mirada y paradigmas patriarcales. Entonces, la mujer se visibiliza únicamente en tanto que sacada del espacio que le ha sido otorgado, impuesto y sometido históricamente, que es, a la vez, su espacio. La mujer en su cotidianidad no figura y sólo lo hace cuando es observada, por lo general, desde la mirada masculina

*As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip*, até me dar conta de que já se tratava de uma outra coisa, de um novo desdobramento que demandava espaço e reflexões próprias.

Outras três pinturas, mais recentes, se mostraram interessantes e de certa forma pertinentes a esta pesquisa, por indicar outros possíveis desdobramentos para a minha produção. Não são, entretanto, conectadas com a temática da casa, como se deu até agora e como veremos em *Casa da Barbie*.

Escolhi incorporá-las à esta sessão do texto pois ainda são pinturas em que está em destaque a presença de pessoas queridas, de cenas afetuosas que, ironicamente, estão finalmente em um contexto de festa, de vida na rua após meses de encarceramento. As escolhas técnicas e de composição também estão bastante próximas das feitas anteriormente nas pinturas de *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip*.

A primeira das três, *Prontos pro Carnaval* (imagem 51), é novamente feita sobre uma placa de MDF em formato A4 e conta até mesmo com a presença das infames máscaras que cobriam nossos rostos durante parte dos anos passados.

Ironicamente, se pensamos no nome da série trabalhada sobre o espaço doméstico até então, *Prontos pro Carnaval* é, sem jogo nenhum, realmente uma pintura que fala sobre festejar. Novamente há um autorretrato aqui, em que me represento junto a amigos, que se tornam imagens já conhecidas dos meus trabalhos.

*Prontos pro Carnaval II* (imagem 52) de novo traz uma cena de folia em formato A4, formato que gosto bastante de trabalhar, já que me permite resoluções mais precisas de composição e é uma dimensão bastante intimista que condiz com o caráter sempre pessoal do que pinto.

Nas duas pinturas há uma paleta condizente com o tema da celebração: as cores são claras ou vibrantes, azuis, rosas e amarelos saltam aos olhos. É um contraste em relação às paletas das telas de *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip* geralmente mais noturnas, com a predominância de tons terrosos, amagentados ou de azuis escuros, definitivamente mais sóbrios.



**Imagem 51** - *Prontos pro carnaval*, 2032. Acrílica sobre madeira. 17 x 28,5cm



Imagem 52- *Prontos pro carnaval II*, 2032. Acrílica sobre cartão. 17 x 28,5cm.

Finalmente, em *Caipirinha e cigarro* (imagem 53) volto aos tons escuros e austeros que haviam sido predominantes nas pinturas anteriores. Entretanto esta, novamente foge ao espaço doméstico, ainda que se mantenha fiel a representação de cenas fotografadas por mim ou por amigos, sempre com personagens que de fato são parte de minha vida e que se repetem.



**Imagem 53-** *Caipirinha e cigarro*, 2023. Acrílica sobre painel telado. 33 x 45,5cm

Como *Prontos pro Carnaval*, esta é uma pintura que tem sua raiz nos cadernos de desenho, na repetição em desenhar e pintar uma imagem que me instigava e enternecia. Em sua penumbra, tem muito menos definição das formas que as duas *Prontos pro Carnaval* e, portanto, um resultado que me interessa um pouco menos. De novo, suportes como a madeira e o cartão parecem ser mais acertados para os resultados lisos que me aprazem, ao contrário do painel telado, suporte desta pintura.

Apesar desta preferência, *Casa da Barbie*, série que dá nome a este trabalho e que será a próxima porção de minha *práxis* a ser tratada, tem em sua produção pictórica trabalhos feitos completamente sobre tela, o que não deixa de funcionar.

### 1.3 Um breve histórico, até *Elles e Mulheres Radicais*

Pretende-se, a seguir, estabelecer um pequeno histórico sobre a relação das mulheres com o campo das Artes Visuais e sua historiografia, culminando na discussão de duas exposições: *Elles, mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou (2013)* e *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1980 (2018)*.

Ambas me trouxeram diversas referências de artistas, como Wanda Pimentel e Karen Lammasonne, que conversam diretamente com *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip* mas também me permitiram visualizar um repertório imagético composto só por mulheres que me pareceu bastante interessante, a tal ponto que me vi instigada a entender a produção das mulheres e seus caminhos pelas Artes Visuais, confluindo da minha própria produção artística.

São exposições com as quais tive contato de distintas maneiras, sendo a primeira estritamente por meio do catálogo e a segunda, de forma mais íntima, por meio de uma visita presencial bem como pela leitura completa do material publicado. Foram mostras sobre as quais escrevi durante a realização das disciplinas do programa de mestrado e que, discuto aqui de maneira reduzida, pensando os acertos e limitações de cada proposta.

Me permito aqui, algumas páginas dedicadas a uma análise mais teórica, sem as pretensões de uma historiadora, mas com a perspectiva de uma artista que se fascina tanto pelas imagens como pela história e discurso pelo qual elas me chegam.

Para tanto, é necessário entender a história da arte que conhecemos, canonizada por grandes teóricos modernos como Ernst Gombrich e Giulio Carlo Argan, não como um puro relato dos fatos, completamente objetivo, mas tendo um ponto de vista intrinsecamente masculino:

No campo da História da Arte, o ponto de vista masculino, branco e ocidental, inconscientemente aceitado como o ponto de vista do historiador da arte, pode provar-se (e se prova) inadequado não somente em um âmbito moral e

ético, ou porque é elitista, mas puramente por ser inadequado em âmbitos intelectuais (NOCHLIN, 1971, p.5, tradução nossa).<sup>3</sup>

Há de se levar em conta também os diversos percalços que, historicamente, impediram as mulheres de alcançar posições mais elevadas dentro do jogo das artes, como a falta de acesso à instrução ou ainda a socialização exclusivamente feminina voltada para uma vida doméstica.

As construções que, simultaneamente, sagraram o ponto de vista masculino como legítimo e que, se responsabilizaram por garantir seu triunfo solitário, são as mesmas que impediram a ascensão de mulheres artistas as quais, sistematicamente foram impedidas de alcançar não só um lugar de destaque na História da Arte, como simplesmente de artista profissional.

Um fator chave para tanto foi a falta de acesso à instrução adequada, uma vez que esta lhes foi negada, já que até o final do século XIX a entrada de mulheres nas academias oficiais não era permitida. Estas foram imprescindíveis para a formação dos artistas durante séculos até sua decadência com o início do Modernismo, pois permitiram tanto uma instrumentalização técnica dos artistas como sua inserção no meio artístico.

Uma grande questão, consequência deste impedimento, é especificamente a impossibilidade de trabalhar a partir de modelos nus, cruciais para a produção artística desde a Renascença:

Bem mais crível, infelizmente, foi a completa indisponibilidade de quaisquer modelos nus, masculinos ou femininos, para as jovens aspirantes a artista. Até o ano 1883, "damas" não eram admitidas nas aulas de desenho vivo da Real Academia de Londres, e mesmo quando começaram a ser aceitas, após essa data, o modelo tinha que estar "parcialmente coberto" (NOCHLIN, op. cit., p.12, tradução nossa).<sup>4</sup>

A observação do corpo humano, especialmente masculino, era parte importantíssima do treinamento dos jovens artistas em formação, especialmente pelo papel da anatomia humana dentro da Pintura Histórica, gênero da pintura mais

---

<sup>3</sup> In the field of art history, the white Western male viewpoint, unconsciously accepted as the viewpoint of the art historian, may--and does--prove to be inadequate not merely on moral and ethical grounds, or because it is elitist, but on purely intellectual ones.

<sup>4</sup> Far more believable, unfortunately, was the complete unavailability to the aspiring woman artist of any nude models at all, male or female. As late as 1893, "lady" students were not admitted to life drawing at the Royal Academy in London, and even when they were, after that date, the model had to be "partially draped."

importante da época, considerado o mais elevado e que, mais credibilidade e glória dava aos artistas:

Vamos examinar primeiro, um problema simples, mas crítico: a disponibilidade do modelo nu para as aspirantes a artistas, no período que se estendeu da Renascença até o final do século XIX, período no qual um cuidadoso e prolongado estudo do modelo vivo nu era essencial para a formação de todo jovem artista, para a produção de qualquer trabalho de arte com pretensões de grandeza e para a essência da Pintura Histórica, amplamente aceita como a mais alta categoria de arte. De fato, os defensores da pintura tradicional no século XIX argumentavam que não poderiam existir grandes pinturas com figuras vestidas, já que a vestimenta destruiria tanto a universalidade temporal quanto a idealização clássica necessárias para a grande arte (Ibid., p.12, tradução nossa).<sup>5</sup>

As artistas mulheres da época, portanto, perdiam nesta instância a possibilidade de se especializar na Pintura Histórica e, ficavam sujeitas aos gêneros menores da pintura, como a Pintura de Gênero e a Natureza Morta, muitas vezes considerados mais adequados às mulheres (SIMIONI, op. cit., p.44), mas que descartavam a possibilidade e elevar essas artistas a um outro patamar:

Ser privada deste estágio final de treinamento significava, na realidade, ser privada da possibilidade de criar trabalhos de arte maiores, (...) a maior parte das mulheres artistas finalmente, se restringiam aos campos "menores" como as do campo do retrato, da pintura de gênero, da paisagem, ou da natureza morta (NOCHLIN, op. cit., p.13, tradução nossa).<sup>6</sup>

Foi interessante para mim, entretanto, passar a observar estes trabalhos dos gêneros "menores" da pintura, já que apesar de historicamente preteridos, são justamente temáticas conectadas a eles que me interessam.

Toda esta minha pesquisa prática se revolve de maneira consciente quase que completamente em torno de retratos, autorretratos e naturezas mortas, o que tornou olhar para outras artistas trabalhando dentro destes gêneros algo bastante pertinente para mim.

---

<sup>5</sup> Let us first examine such a simple, but critical, issue as availability of the nude model to aspiring women artists, in the period extending from the Renaissance until near the end of the 19th century, a period in which careful and prolonged study of the nude model was essential to the training of every young artist, to the production of any work with pretensions to grandeur, and to the very essence of History Painting, generally accepted as the highest category of art. art. Indeed, it was argued by defenders of traditional painting in the 19th century that there could be no great painting with clothed figures, since costume inevitably destroyed both the temporal universality and the classical idealization required by great art.

<sup>6</sup> To be deprived of this ultimate stage of training meant, in effect, to be deprived of the possibility of creating major art works, unless one were a very ingenious indeed, or simply, as most of the women aspiring to be painters ultimately did, restricting oneself to the "minor" fields of portraiture, genre, landscape, or still life.

Infelizmente, a grande maioria de artistas ativas profissionalmente até o século XIX, foram finalmente apagadas no século XX, o que fica claro ao consultarmos os livros que formaram o cânon artístico no século passado, como História da Arte (1961) de Gombrich que não cita ao menos uma mulher (PARKER; POLLOCK, op. cit., p.6).

Apenas a partir da década de 1970, com o emblemático artigo de Linda Nochlin sobre a inexistência de grandes mulheres artistas, já anteriormente citado neste texto, é que estes pressupostos passaram a ser mais intensa e diretamente refutados também por outras mulheres (HEARTNEY, 2002, p.52). Esta ebulição foi responsável por um fluxo de pesquisadoras que se responsabilizaram por analisar os mecanismos de segregação da História da Arte, como Pollock e Parker desde os anos 1980 e também outras, que trabalhavam justamente na recuperação de artistas esquecidas.

Por vezes, há a impressão, equivocada, de que após tamanhos esforços por parte de pesquisadoras, ativistas, coletivos e artistas feministas dos últimos cinquenta anos, os percalços enfrentados pelas mulheres no universo artístico diminuíram irrevogavelmente. Realmente, as mudanças foram perceptíveis, mas ainda não suficientes, como demonstra Simioni em seu artigo:

(...) o que uma perspectiva temporal um pouco mais alargada indica é que a participação das mulheres no ranking global [do Artprice], embora venha crescendo, está ainda muito longe de ser equânime. A incidência de 24 nomes em um total de 500 artistas, em pleno ano de 2018, é um atestado disso; trata-se de um índice inferior a 5% dos artistas mais bem cotados (SIMIONI, op. cit., p.79).

Reconhecendo a existência de enormes disparidades- em que homens cisgênero brancos seguem sendo os artistas de maior destaque- e, também tomando um olhar retrospectivo aos acontecimentos do século XX, diversas instituições começaram, ainda que tardiamente, a realizar desde o final da década de 1990, exposições de grande porte com foco na produção artística de mulheres:

Foi necessário chegar até a primeira década do novo século para que o mundo dos museus despertasse, um pouco, para a crítica feminista. Somente após 2006, na França, Estados Unidos, Espanha, Países Baixos, Escandinávia e Leste Europeu, grandes exposições recuperaram o feminismo, a arte feminista e questões do feminismo após um período de lançar ativamente o feminismo na lixeira da história. Por exemplo, em 2009, pela primeira vez na história, um museu importante, o Centro Pompidou de Paris finalmente dedicou parte de sua coleção permanente para uma revisão de produções artísticas do século XX representada somente por mulheres. A

mostra que durou dezoito meses se chamava *elles@pompidou*. (PARKER; POLLOCK, op. cit., p. XXVI, tradução nossa).<sup>7</sup>

Essa movimentação internacional chegou também ao Brasil, desencadeando exposições dentro desta temática em diversos museus nacionais, incluindo ainda itinerâncias vindas do exterior, como foi o caso de *elles@pompidou*, que veio ao Brasil sob o nome de *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou* em 2013 e, posteriormente, de *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1980*, que itinerou ao Brasil em 2018.

As duas tiveram lugar em importantes espaços expositivos brasileiros: *Elles* esteve em itinerância no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte por meio do Centro Cultural do Banco do Brasil, já *Mulheres Radicais* chegou ao Brasil em itinerância pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, as duas ganhando um amplo alcance de público.

Também foi um fator motivador que *Elles* traga, entre as artistas mulheres do Centro Pompidou, artistas brasileiras e da América Latina, as quais darei destaque, enquanto *Mulheres Radicais* se dedica exclusivamente ao mapeamento de artistas latino-americanas “esquecidas”.

A diferença temporal entre as duas propostas também é importante para sinalizar como os projetos curatoriais revisionistas, especialmente focalizados nas mulheres, têm se colocado nos últimos quinze anos.

Para entender as propostas e saídas de cada uma das exposições, bem como analisar o quão bem-sucedidas foram, os catálogos publicados em conjunto a elas foram essenciais e fontes importantes de informação para esta investigação. Logo de início a publicação impressa relacionada a *Elles* coloca a exposição em um lugar de pioneirismo, alegando que uma mostra de acervo permanente em que se tenha exibido apenas mulheres seja algo inédito já que “nunca um museu havia tentado fazê-lo antes e pode-se acrescentar que muitos deles não poderiam conceber o projeto” (DEBRAY; LAVIGNE, 2013).

---

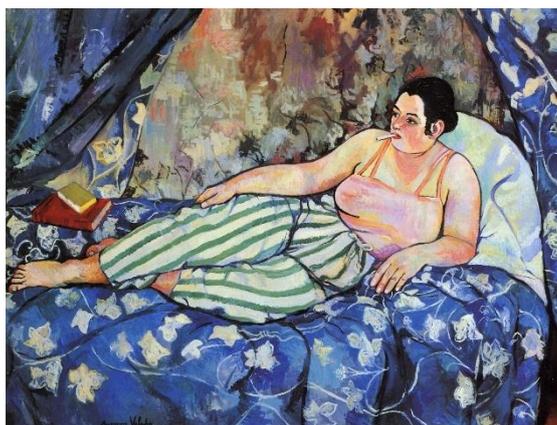
<sup>7</sup> Only after 2006, in France, the United States, Spain, Netherlands, Scandinavia and Eastern Europe, have major exhibitions reinstated feminism, feminist art and feminist questions after a period of active casting feminism into the dustbin of history. For instance, in 2009, for the first time ever, a major museum, the Centre Pompidou in Paris, finally dedicated part of its permanent collection space to a review of later twentieth-century art represented exclusively by women. The eighteen-month display was called *elles@pompidou*.

Entretanto, a proposta do Centro não surge de maneira casual e isolada. Como bem vimos, há toda uma movimentação nas últimas três décadas que finalmente entende o espaço conquistado pela produção artística e teórica feminista.

No artigo, *A difícil arte de expor mulheres* (2011), Simioni evidencia o surgimento destas propostas curatoriais como um “consistente indício do impacto que os estudos sobre as relações entre arte e gênero realizados no ambiente acadêmico foram finalmente capazes de gerar no campo das instituições artísticas” (SIMIONI, 2011).

Originalmente *Elles* foi pensada como uma “expo-coleção”, teve curadoria de Cécile Debray e Emma Lavigne e esteve em cartaz entre 2009 e 2010, no Centro Pompidou, na França. Dois anos durante os quais o acervo permanente da instituição exibiu somente obras de artistas mulheres. A proposta, de acordo com o catálogo, era de “exibir um recorte da arte moderna e contemporânea segundo o ponto de vista feminino” (DEBRAY; LAVIGNE, op. cit., p.7).

Diversas artistas presentes na exposição me interessam e, direta ou indiretamente compõem meu imaginário e repertório imagético pessoais. Um exemplo bastante tradicional é Suzanne Valadon, artista francesa impressionista, que aparece em *Elles* através da pintura *O quarto Azul*, de 1923 (imagem 54).



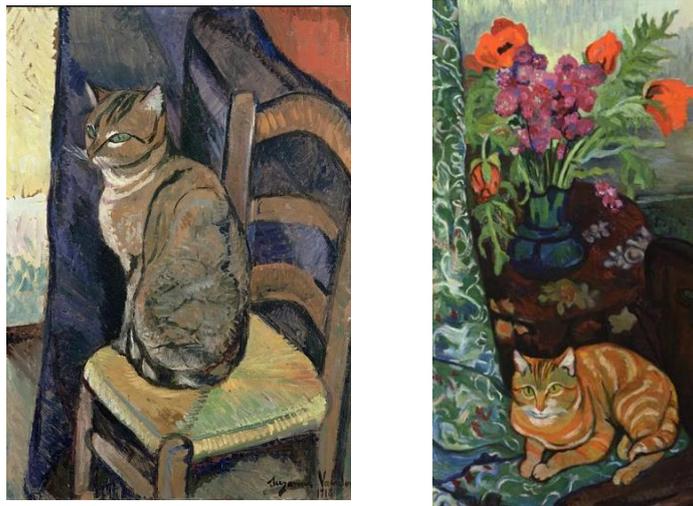
**Imagem 54-** *O Quarto Azul*, 1923. Óleo sobre painel telado. 90 cm x 116 cm. Suzanne Valadon.

Valadon já era uma artista com quem eu estava familiarizada e cujos autorretratos (imagens 55 e 56) me intrigaram, pela crueza com a qual a pintora se representava, pela sua constância em pintar-se que nos permite acompanhar seu envelhecimento e também pelo contraste dos registros que ela fazia de si própria em contraponto às obras idealizadas para as quais posou para Renoir, em que aparece sempre plácida e feminina.



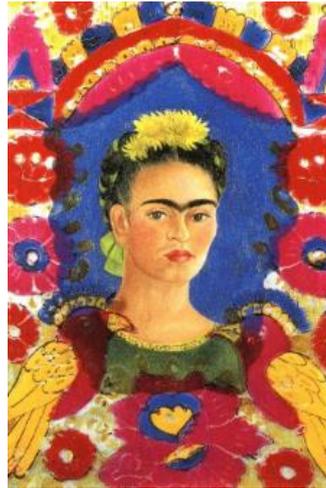
**Imagens 55 e 56**- *Autorretratos*, respectivamente 1898 e 1927. Óleo sobre tela. Suzanne Valadon.

Entretanto, o que mais me fascina de sua obra neste momento, são as muitas pinturas que Valadon realizou de seus gatos (imagens 57 e 58), se tornando para mim na pintura, o que Colette representa na literatura francesa. Me conecto à Valadon primeiro pelos autorretratos e, posteriormente, me reconecto a ela ao vê-la representando seus felinos, como eu com os meus.



**Imagens 57 e 58**- *Estudo de um gato* e *Buquê e um gato*, respectivamente 1918 e 1919. Óleo sobre tela. Suzanne Valadon.

Outras artistas também se destacam de maneira pessoal para mim, como Frida Kahlo, que aparece por meio da autorrepresentação (imagem 59) e a, até então pouco familiar para mim, Dorothea Tanning, artista americana do início do século XX.



**Imagem 59-** *O marco*, 1938. Óleo sobre vidro. Frida Kahlo.

*Retrato de família* (imagem 60) de Tanning é particularmente intrigante pela representação da hierarquia familiar por meio da escala e proporção das figuras representadas, desde o homem gigantesco, passando pela esposa de expressão temerosa até a empregada, não branca, em pé de igualdade com o cachorro. É um trabalho que dá as mãos uma vez mais ao meu interesse espaço doméstico, seu funcionamento e moldes tradicionais, especialmente quando chego à série *Casa da Barbie* nos próximos capítulos.



**Imagem 60-** *Retrato de família*, 1954. Óleo sobre tela. 91x 76,5cm. Dorothea Tanning.

Não se pode deixar de destacar que as duas exposições chegaram ao Brasil como novas versões de exposições originais já apresentadas, ou seja, por “importação”, com narrativas e olhares próprios de seus lugares de origem.

O texto da itinerância de *Elles*, por exemplo, afirma ter a intenção de “ao trazer obras selecionadas entre a maior coleção de arte contemporânea da Europa” convidar “o público a repensar o espaço ocupado pelas mulheres na cultura universal” (Ibid. p.7); o que supõe por si só a existência de uma “cultura universal”, cujo centro seria evidentemente europeu.

Inclusive, para possibilitar a mostra original, o Centro Pompidou realizou diversas aquisições para seu acervo, já que este possuía inúmeras lacunas em relação à produção por parte de mulheres, especialmente não- europeias. Dentre as novas compras, figuram grande parte das artistas brasileiras e hispano-falantes que fizeram parte da versão brasileira e que foram adquiridas, em sua maioria, entre 2008 e 2009, entre elas Lygia Pape, Lygia Clark até Anna Bella Geiger, Ana Maria Maiolino, Rosangela Rennó e Leticia Parente.

Parente, especificamente, tem exibido seu trabalho *Preparação I (1975)*, instigante trabalho em vídeo que viria ser importante para minha própria vídeoperformance *Brincadeira de boneca*, discutido no próximo capítulo. Este movimento de artistas mulheres da década de 70 que se colocaram frente a câmera, usando os próprios rostos em um enquadramento de retrato se vê refletido no enquadramento que eu mesma uso agora. *Elles* traz outros trabalhos que funcionam de maneira parecida, como de Sônia Andrade (imagem 61) e de Marina Abramovic.



**Imagem 61** - *Sem título (fios)*, 1974-77. Videoperformance. Sônia Andrade.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pe9o3xaVLeI>. Acesso em 01 de março de 2024.

A exibição do Centro Pompidou vem de um dos maiores centros de arte moderna e contemporânea da Europa e traz consigo características tradicionalistas,

já *Mulheres Radicais* foi promovida pela *Getty Foundation*, uma instituição privada norte-americana, para o *Hammer Museum* em Los Angeles.

Mulheres Radicais teve curadoria da historiadora da arte venezuelana- britânica Cecilia Fajardo- Hill com co-curadoria da também historiadora da arte e docente argentina Andrea Giunta, que realizaram uma ampla pesquisa por países da América do Sul e Central catalogando e investigando a produção local feita por mulheres entre as décadas de sessenta e oitenta.

A ideia de criar um compilado era justamente o entendimento da existência de uma lacuna na História da Arte e o desejo em preenchê-la, partindo do apagamento de artistas latino-americanas, especialmente a partir de meados do século XX, como mostra a introdução do catálogo da exposição:

Mulheres Radicais cresceu de nossa convicção conjunta de que o vasto corpo de obras produzidas por mulheres latino-americanas havia sido marginalizado e omitido pela história da arte dominante, canônica e patriarcal. Nossos esforços estavam focados em fazer o trabalho feito pelas mulheres artistas visível, provendo a ele também um merecido quadro teórico e crítico complexo [FAJARDO- HILL; GIUNTA, 2017, p. 17, tradução nossa]<sup>8</sup>.

Apesar disso, o mapeamento foi totalmente voltado para o público estadunidense, para o qual se havia concebido a princípio a mostra. Mesmo que as curadoras usem a voz legítima que têm enquanto intelectuais latino-americanas, aparecem em um lugar de deslocamento ao curarem uma exposição que em sua essência se dirige a um público não latino, cumprindo senão um papel revisionista ao pretender preencher lacunas em uma história intrinsecamente conectada à Modernidade.

Nesta busca por preencher brechas por parte das duas mostras, é importante entender também a quem lhe é permitida a entrada desta “revisão histórica”, especialmente pela quase completa ausência de artistas negras, à exceção de Victoria Santa Cruz em *Mulheres Radicais*, o que é no mínimo desconcertante dentro do contexto brasileiro.

Além disso, nenhuma das exposições aqui tratadas se arrisca mais diretamente a questionar a binaridade de gênero, atendo- se a uma espinha dorsal de artistas cisgêneros, sem discutir de modo mais ousado a construções sobre o ser mulher.

---

<sup>8</sup> *Radical Women* grew out of our shared conviction that the vast body of work produced by Latin American women and Latina artists has been marginalized and hidden by dominant, canonical, and patriarchal art history. Our efforts were focused on making works by women visible and providing it complex theoretical and critical framework that it deserves

Apesar das incongruências, tanto *Elles* quanto *Mulheres Radicais* foram amplamente divulgadas e publicadas nas mídias alcançando um público leigo atraído pela ideia de ter acesso a essas grandes exposições *blockbusters*, permitindo o contato de muitas pessoas, especialmente mulheres, às produções e artistas genuinamente poderosas, cumprindo certa função educativa.

Especificamente para esta pesquisa, as exposições formaram novo repertório de artistas para meu imaginário pessoal, uma vez que muitas das apresentadas, especialmente em *Mulheres Radicais*, se mostraram desconhecidas para mim, pessoalmente confirmando a importância deste tipo de iniciativa.

## CAPÍTULO 2: A Casa é da Barbie

### 2.1 Casa da Barbie, as pinturas

Nesta primeira subparte do segundo capítulo tratarei das quatro pinturas que compõem o lado pictórico de *Casa da Barbie*, produzidas entre 2021 e 2023, todas dentro da perspectiva da natureza-morta, relacionando-se com temas que já despontavam em *As fotos da festa ficaram ótimas.zip*, como o espaço doméstico e os estereótipos de feminilidade.

Trago também três obras que se relacionam diretamente com as minhas, escolhidas por uma relação temática ou pictórica com elas e que serão juntamente comentadas, enriquecendo sua análise e ampliando sua relação com a História da Arte. São elas *Femme Maison* (1946-47) de Louise Bourgeois, *Pink Tax, Natureza Morta Rosa* (2021) de Ana Elisa Egreja e *Casinha, cadeira, menina* (2021) de Luisa Callegari.

Foi intencional a escolha de trazer três artistas de perfis distintos, transitando entre a arte moderna e contemporânea, entre arte internacional e brasileira, também pensando as lacunas geracionais entre cada uma das artistas.

Apesar da escolha por referências dentro da área da figuração, apenas *Pink Tax* da paulistana Egreja é, assim como as pinturas de *Casa da Barbie*, uma natureza morta, dentro dos moldes tradicionais deste gênero. A também paulista Callegari e a francesa Bourgeois tratam das questões do feminino em suas produções dentro de outras escolhas pictóricas, menos ortodoxas.

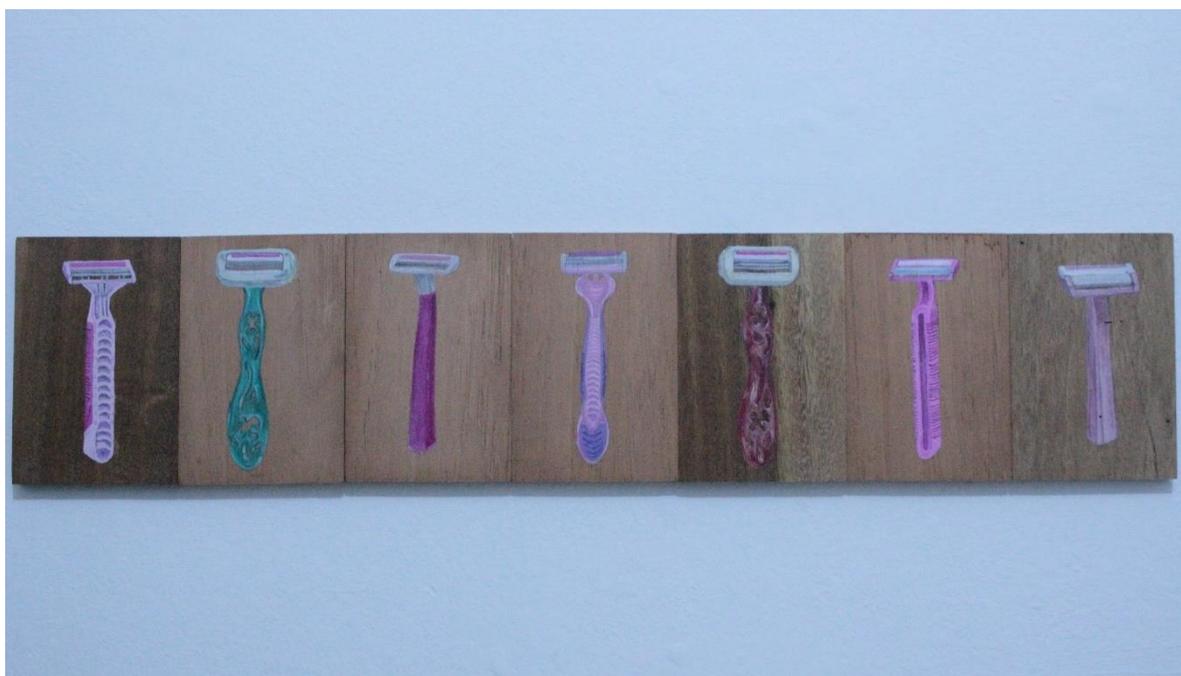
De minha parte, a escolha da natureza morta como fio condutor para a série surge por um fascínio pessoal pelos objetos cotidianos de uso doméstico, por retratá-los em suas formas, texturas, ângulos diversos bem como em seus significados intrínsecos e, muitas vezes, implícitos.

Há seguramente um deslumbramento pela repetição dos objetos industrializados, plásticos e metálicos, que se repetem dia após dia, produzidos em quantidades monstruosas e, por vezes, tão midiaticizados que forma, cor e marca se misturam dentro do imaginário coletivo, como é o caso do isqueiro *Bic*, objeto que aparece em diversas telas da série.

O interesse pela representação do objeto de uso corriqueiro, sobre o qual mal colocamos atenção, não me é recente, já que já havia aparecido em experimentações nas quais os objetos foram as figuras centrais, como toda uma série realizada em

2019, dedicada à *Gillette*. Nesta ocasião realizei *Girfgang* (*Maju Gabi Lu Carol Aninha Rafa Isa*) (imagem 62), um conjunto de pinturas com tinta acrílica em pequenas madeiras de quinze centímetros de altura e dez de largura, sobre as quais foi feito um modelo feminino distinto de lâmina de barbear.

Nesta ocasião, era importante apresentar cada um dos objetos de maneira individualizada, criando uma persona quase humana e feminina para cada um deles, com um ar de retrato. Houve um destaque da forma particular de cada uma das giletes, diferente em cada madeira, pensando justamente a diversidade de modelos femininos deste objeto, bem como seu papel de controle dos corpos das mulheres, por meio da retirada dos pelos.



**Imagem 62-** *Girfgang* (*Maju Gabi Lu Carol Aninha Rafa Isa*), *Coração Peludo*, 2019. Lígia Zeid. Instalação.

Não obstante, em *Casa da Barbie*, essa escolha por pintar de maneira individualizada do objeto, quase plana, chapada contra o fundo do suporte já não abarcava as demandas e questionamentos deste momento. Aqui, a natureza morta mostrou-se necessária, trazendo objetos diversos, em conjunto e em relação uns com os outros, sendo importante esta ambientação quase cênica que transparecesse de maneira tênue a sensação de casa, de um lugar privado onde se encontram e vivem objetos corriqueiros.

A decisão de ater-me a esse gênero clássico da pintura, surge também como resultado do movimento iniciado com o confinamento durante a pandemia, que levou a uma dedicação aos registros de cenas interessantes do interior doméstico, inicialmente com um foco nas personagens deste ambiente para um posterior deslocamento para o espaço em si, como apresentado em mais detalhes no primeiro capítulo deste texto.

Esta decisão conecta-se também com uma aproximação intencional com a história da arte, já que mulheres artistas eram tradicionalmente limitadas aos gêneros menores da pintura como, pintura de gênero e natureza morta.

A série foi produzida em um período de três anos, sendo visíveis as tomadas de decisões distintas em cada trabalho, a mudança nas escolhas de objetos representados e na composição, bem como uma alteração de estilo nas pinceladas, ainda que haja entre todos uma coerência.

Para introduzir a primeira tela das quatro, tomo primeiramente como referência a obra de Bourgeois, *Femme Maison* (imagem 63), cujo nome escancara seu tema, já que relaciona as palavras mulher e casa em francês:

Nessas obras, a artista explora a ideia de uma identidade feminina, evocando a mulher como um ser estruturado pela esfera privada, e os efeitos disso na produção da subjetividade. Em uma das imagens, ela cria uma figura cor-de-rosa sobre um fundo dividido em três partes. Na parte superior, a cabeça apresenta-se em forma de casa, sugerindo uma domesticidade que define ao mesmo tempo em que nega voz às mulheres (CHADWICK, 1999, p.321 apud LAURENTIIS, 2017, p. 40).

Esta dualidade entre definir a subjetividade da mulher e negar voz a ela aparece de maneira muito literal por esta substituição cabeça- casa e assume um tom cortante tanto pela escolha da arquitetura da casa, que parece acolhedora, com um ar de “casa dos sonhos” francesa quanto pela escolha das cores, já que Bourgeois opta predominantemente por tons que transitam entre o rosado e o avermelhado, cores tipicamente associadas ao universo docilizado da mulher.

A ausência dos braços reforça ainda a falta de autonomia, a condição quase que de refém à substituição intelecto- casa, já que não há a possibilidade de erguê-los e retirar com as mãos a casa de tal lugar privilegiado. Desta figura cinzenta da casa saem ainda um conjunto de linhas em cor carvão, finas e irregulares, que se curvam em formas fantasmagóricas, como fumaça que sairia de uma chaminé

dissipando-se, tal como pensamentos perdidos ou ainda como um pedido de socorro que se desvanece.



**Imagem 63** - *Femme Maison*, 1946-1947, Louise Bourgeois, óleo sobre tela.

Fonte: MoMA.

Tematicamente, *Femme Maison* se aproxima das pinturas de *Casa da Barbie* ao ter a casa e a mulher como centro, em sua mescla de restrição e afetividades. Já pictoricamente, os trabalhos se aproximam também por ter a cor como fio condutor, uma vez que nesta série o uso de cores claras, as cores chamadas “bebê”, são privilegiadas justamente pensando a construção de uma ambientação que remeta a esta figuração tradicional do feminino na da mídia, por meio de tons rosês e pastéis. O corpo é colorido em um tom rebaixado de rosa, quase acinzentado, enquanto quase três quartos do fundo são de um irregular rosa queimado.

Ao contrário de Bourgeois que opta por uma representação menos naturalista, na qual há quase uma colagem entre elementos de carga muito simbólica, em *Casa da Barbie* há um privilégio, por meio da natureza morta, da representação dos objetos que compõem a paisagem interna do lar, sejam eles os que se supõem inerentes a uma casa, sejam eles desviantes da imagem puritana doméstica.

Esta escolha consciente, faz um diálogo acidamente bem-humorado com a maneira pela qual às mulheres, opostamente aos homens, tiveram a permissão de construir sua própria narrativa, sua memória, através do acúmulo de pequenas preciosidades:

Às mulheres se dedicam a matérias mais humildes: à roupa e aos objetos, bugigangas, presentes recebidos por ocasião de um aniversário ou uma festa, bibelôs trazidos de uma viagem ou de uma excursão, “mil nadas” povoam as cristaleiras, pequenos museus da lembrança feminina. As mulheres têm paixão pelos porta-joias, caixas e medalhões onde encerram seus tesouros: mechas de cabelo, jóias de família, miniaturas que, antes da fotografia, permitem aprisionar o rosto amado (PERROT, 1989, p.13).

Aqui, me volto à oposição entre espaço público e espaço privado, o primeiro reservado aos homens- responsáveis por construir a grande História- e o segundo reservado às mulheres, voltadas a conservar a memória da família, os artefatos do lar.

É pensando nestas caixas onde se encerram os “mil nadas” os mais vazios “tesouros” que surge *Casa da Barbie I* (Imagem 64), natureza morta que traz centralizada uma caixa em formato de coração, destas em que se recebem presentes ou chocolates e em que tradicionalmente se guardam cartinhas de amigas e namorados, fotos, cartões postais ou folhas secas recolhidas em viagens.

Esta primeira incursão de *Casa*, surge em conjunto com as pinturas de *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip* e compartilha com elas a proximidade da paleta de cor semelhante.

Vinda do mesmo procedimento de observar e registrar momentos espontâneos e rituais dentro do espaço do lar, aqui é flagrado um momento antagônico, como alguns outros daquela série. Apesar disso, este não se encaixa no conjunto, pela primazia do objeto em detrimento da figura humana, pelo ensaiado da composição, pelas dimensões e pelo caminho que abriria para uma nova série.

A caixa está destampada, revelando ironicamente, que ao invés dos segredos mais íntimos da vida privada feminina, os mimos são um *zip-lock* com maconha e outros utensílios que geralmente a acompanham.

A pintura apresenta as distorções de uma visão aérea que denuncia a fotografia como referência. Em algumas áreas, como no saco plástico, há um trabalho para criar o efeito translúcido do material sobre seu conteúdo verde, ou ainda, um esforço para criar o efeito metálico da caixa e de algumas embalagens por meio de uma velatura semitransparente branca.

Entretanto, apesar deste zelo, algumas áreas, como na embalagem de seda, já aparecem zonas mais chapadas de cor, com os dois tons de marrom distintos delimitando o vinco da embalagem. Será por este caminho que as outras pinturas

progressivamente caminharão, com áreas mais delimitadas de cores e com áreas de branco concretas e não diáfanas para indicar luz e *flash* fotográfico.



**Imagem 61-***Casa da Barbie I*, 2020. Ligia Zeid. Acrílica sobre tela, 50 x 60 cm.

Outro elemento que conecta com o universo da Barbie são as bordas da tela, pintadas em rosa choque, cor chave para este brinquedo que constrói todo um

vocabulário ao redor de um mundo cor- de- rosa e que aparece em todas as pinturas da série, colaborando para seu funcionamento enquanto conjunto.

Há uma contraposição entre os elementos tipicamente femininos, como o próprio formato icônico do coração, o tecido de fundo claro e o pratinho de cerâmica com detalhes delicados que faz as vezes de cinzeiro, dialogando com as imagens associadas ao feminino e as referências ao vício, ao uso de drogas ilegais, que rompem com o que se esperaria de uma casa da Barbie real.

A representação da caixinha de bombons, na verdade aqui, uma caixinha de entorpecentes aparece dicotomicamente como um destes “acessórios” da qual fala Perrot (1989), surgindo na casa da mulher adulta, condicionada ao cuidar desde pequena ao “brincar de casinha”, como um elemento que destoa, um elemento como forasteiro.

De maneira distinta à Louise Bourgeois, mas com intenções parecidas, se discute as representações feminina e sua associação com o mundo doméstico, da mulher como ser angelical:

Uma leitura feminista permite sugerir que, ao criar imagens literais da mulher pertencente à esfera do privado, a artista joga com a ironia para criticar o modelo de feminilidade construído a partir do ideal da mãe- esposa- dona- de- casa, abnegada, assexuada e feliz (LAURENTIIS, 2017., p.42).

Na série, escolhe-se pintar diretamente imagens que poderiam passar-se por essencialistas, que confirmariam a relação de pertencimento entre mulher e casa. Não obstante, ao adicionar às imagens elementos inusitados, *aliens*, critica-se esta relação e tal modelo de feminilidade.

Seguindo com esta sátira, pinto ainda *Casa da Barbie II* (imagem 65) na qual a relação das cores com a do mundo supostamente feminino ou infantilizado está cada vez mais óbvia: o tecido sobre o qual os objetos representados estão dispostos é rosa claro, com estampa de estrelinhas, com a borda da tela novamente em cor pink.

Mesmo os objetos compõem dentro desta paleta de cores: a pasta de dente e a tampa do batom são bordô e inclusive os intrusos, o vibrador e o isqueiro são rosa choque.



**Imagem 65-** *Casa da Barbie II*, 2021. Ligia Zeid. Acrílica sobre tela, 50 x 60 cm.

Aqui, os produtos pintados fazem referência aos tradicionais objetos do “ritual de toilette” feminina, especialmente aos do começo do século XX, que são “pequenos itens de cuidado pessoal que podiam, por exemplo, ser levados em bolsas (...) ou mantidos sobre prateleiras” (MUSEU DA IMIGRAÇÃO, 2017).

O isqueiro e o vibrador aparecem camuflados entre os bisnagas de creme e uma embalagem de fio-dental, sendo inseridos entre estes objetos de cuidado pessoal da mulher em mesmo nível de importância que os outros itens, confrontando as ideias de pureza asséptica e castidade ligadas aos momentos íntimos de autocuidado feminino.

Partindo da primeira tela da série, em que a composição se deu de maneira quase espontânea, pela brincadeira real de usar uma caixa de bombons para armazenar insumos para uso da *cannabis*, esta pintura se dá de maneira distinta, com uma composição de certa maneira mais elaborada.

Os objetos, como um todo, deixam uma pista noturna, anterior ao momento do sono, pistas estas dadas literalmente pela pasta de dente e fio dental, que podem indicar vestígios de um ritual para dormir. A própria panagem em tons suaves, estampada de motivos de céu e a ponta de uma fronha no canto superior apontam para tanto.

Globalmente, há uma parcialidade por cores de baixa tensão, com fundos acinzentados, como o do rosa bebê e do lilás, mas também aparecendo nos objetos brancos, como em algumas embalagens. Essa inclinação colabora tanto para cobrar do espectador o entendimento caricatural da cena como feminina como para introduzi-la no universo jocoso de *Barbie*, coincidindo com o rosa choque do isqueiro, do vibrador e da lateral do quadro.

A partir desta segunda pintura, há a compreensão lúcida desta sequência como uma investigação com objetivos e intenções outros dos tratados pela investigação poética do primeiro capítulo desta pesquisa. Desde então, diversos elementos, cores e composições são incorporados às pinturas, todos com o intuito comum de, através das naturezas mortas, jogar com o ambiente doméstico feminino.

Finalmente, a pintura de Ana Elisa Egreja com a qual relaciono esta série é *Pink Tax, Natureza Morta Rosa* (Imagem 66) de 2021, na qual a artista traz uma natureza morta monocromática, toda em tons de rosa que porta o acúmulo de elementos característicos à artista: na borda de uma banheira de azulejos e água morbidamente rosas, se encontram toda sorte de produtos voltados ao público feminino, todos igualmente em tons rosados.



**Imagem 66-** *Pink Tax/ Natureza Morta Rosa*, 2021. Ana Elisa Egreja. Óleo sobre tela, 40 x 50 cm.

Fonte: Galeria Leme.

Pelo título, a artista faz referência a chamada *taxa rosa*, que consiste em uma prática de mercado na qual se cobra mais por produtos específicos para mulheres [GONÇALVES, 2021], mesmo que se trate de itens idênticos aos masculinos, salvo pela estética delicada, como a do barbeador em tons claros e mais curvilíneo, por exemplo. A própria artista comenta a obra em um *post* em seu *Instagram*:

Nessa, os produtos “cor de rosa” e a referência ao “feminino” me pareceram indissociáveis. Encontrei milhares de produtos inacreditáveis de cafonas, piores e mais caros que os masculinos, ok, a tal taxa rosa. Mas o pior é a mensagem descarada: são produtos controladores (EGREJA, 2021).

Egreja faz a mesma associação sarcástica entre o feminino e a cor rosa, bem como traz produtos que escondem atrás de embalagens bregas um perigoso potencial domesticador do corpo feminino. A artista, em um trabalho impecavelmente naturalista e monocromático, opta pelo exagero, por um acúmulo absurdo de objetos *pinks* em uma mesma composição, que funciona com um ar de colagem e colabora para a compreensão que é o disparate tanto da necessidade do mercado e da sociedade de criar produtos generificados, tanto quanto da própria *Pink Tax* e suas implicações de consumo.

*Casa da Barbie III* (imagem 67), por sua vez, é uma das mais literais ao mostrar sua coleção de objetos de mulher, mas mais sutil ao trazer uma atmosfera perigosa que se nota pelos detalhes.

Em um enfeite de chaleira, as áreas de cores mais amplas vão aparecendo, com quatro tons de roxo claramente distintos e coroados por raros pontos de luz branco dando forma às curvas e laterais da cerâmica.

Do recipiente caído descendem, sobre um tecido salmão, diversos objetos de uso pessoal feminino, novamente conectados à ideia da toalete. Sabe-se que se trata de um cenário conectado ao feminino uma vez mais pelo uso das cores e pela especificidade dos itens: há tesourinhas, pinças, giletes rosas, lâminas lilases, lixas e pincéis, deixando claro ser um grupo de equipamentos para maquiagem, manutenção das unhas e de depilação.

O inusitado do agrupamento recai novamente em um isqueiro e sobre uma cartela de remédio, caídos despreocupadamente com o *kit* esparramado. Embora os objetos tenham cândidas cores claras, que passam pelo rosa, branco e roxo, suas funções, uma a uma, se anunciam ameaçadoras, desde as cortantes até as medicamentosas.

Esta terceira incursão em *Casa da Barbie* tem um resultado pictórico irregular, demasiadamente concentrado no canto superior esquerdo, espalhando-se para o inferior direito, com grandes áreas vazias de tecido, seguindo um padrão pictórico semelhante ao de suas antecessoras.

O último trabalho de referência que contribui para esta discussão é *Casinha, cadeira, menina* (Imagem 68) de Luisa Callegari e, assim como o de Egreja, foi produzido em 2021. Feita em óleo, a pintura possui um fundo escuro, de um vermelho sangrento na parte superior que parece ter sido recoberto por um azul profundamente arroxeadado em seus dois terços inferiores, com pinceladas marcadas e intensas.

Sobre este cenário vemos as três entidades que nomeiam a tela, sendo que ao fundo está uma casa desenhada de maneira quase infantil, quadrada, com um telhado e janelinhas que, por sua coloração rosa e suas janelinhas de ar europeu, fazem juz ao uso do diminutivo do título, já que é difícil compreender se aquela casa seria de brinquedo ou uma casa real, sendo talvez mais importante a figura como símbolo do que chegar a uma resposta final.



são de fato uma casa e uma garota? Ou são objetos inanimados, brinquedos, uma casinha de boneca e a boneca que a habita?



**Imagem 68-** *Casinha, cadeira, menina*, 2021. Luisa Callegari. Óleo sobre tela, 100x60 cm.

Fonte: Site da artista.

A própria vestimenta e o ar rígido da figura poderiam colaborar para esta conclusão, se não fosse o título contradizendo esta ideia ao chamá-la de *menina*. Pode ser que seja justamente este o jogo que Callegari pretende criar ao não deixar claro a natureza dos seres ali presentes, criando a ideia de que a própria existência dessa aspirante a mulher esteja condicionada, enrijecida e limitada pela casa, como se fosse uma mulher-boneca.

Como um todo, há um ar sombrio na composição, já que as cores dos objetos principais, que são claras e alegres- rosa, lilás, branco- geralmente associadas à feminilidade, contrastam com o clima *gore*, de sangue e trevas que as envolve. Neste cenário, tanto a moradia, quanto cadeira e moça tomam uma personalidade bizarra, de filme de terror.

Este trabalho se conecta com a relação de Callegari com a maternidade, encontrando-se no *site* da artista na sessão sob o nome de “mãe” (CALLEGARI, 2021). Há, evidentemente, uma relação histórica profunda entre o lugar de prisão da mulher no espaço doméstico com a maternidade e que converge para que a artista

traga estes símbolos relacionados à infância e uma possível perda de autonomia ao ganhar um filho.

Nos interessa aqui, além do diálogo direto à *Casa da Barbie* pela temática da feminilidade, do lar e do brincar, esta relação com o contraste entre elementos que parecem dóceis, apaziguadores e outros que causam uma ruptura com a lógica tradicional, esperada de uma narrativa que se refira à mulher e no caso específico de Callegari, à mulher na posição de mãe.

Essa fratura anedótica se dá também em *Casa da Barbie*, mesmo que de maneira distinta à feita pela artista de *Casinha, cadeira, menina*. Enquanto naquele trabalho há uma opção pelo grotesco, pelo contraste de cores e subversão de elementos, em minha série há uma quebra por meio da soma de elementos tradicionais e outros aparentemente alienígenas.

Na primeira pintura da coleção, há o estranhamento pelo *kit* canábico dentro da caixa de coração, nas seguintes vemos isqueiros, remédios, vibradores, todos inseridos em contextos claros, suaves e misturando-se com outros objetos aparentemente inofensivos do uso pessoal.

No último trabalho dos meus quatro, *Casa da Barbie IV* (imagem 69), o contraste se dá pela naturalidade com a qual três microtubos plásticos aparecem inseridos em uma composição em que os demais objetos se relacionam à manicure. Estes microtubos, originalmente produzidos para o uso em laboratório, são frequentemente utilizados para um armazenamento mais fácil de cocaína e se conhecem popularmente sob o nome de “pinos”.

Estes objetos estrangeiros aparecem completamente camuflados e como parte integrante da cena: as cores dos pinos se harmonizam com facilidade às cores dos demais objetos. Perto de quatro esmaltes tombados, um púrpura, outro lavanda, um violeta metalizado e mais um rosa fluorescente, estão também tombados os microtubos, em cores igualmente vivas de amarelo, rosa e roxo.



cores consideradas também femininas, como os tons que tendem ao malva, por exemplo.

Do quarteto de trabalhos, este é um dos que mais estereotipadamente se agarra à monocromia rosê e o que considero ter maior coerência técnica no uso da tinta acrílica. Fica claro que em poucas regiões houve o uso de camadas múltiplas de tinta, sendo as sombras e luzes delimitadas por áreas de cor bastante definidas, dando uma impressão de solidez à pintura.

Cada esmalte é composto por áreas distintas de uma graduação de cor que auxiliam a ideia de liquidez e de um material transparente e, em maior ou menor grau, dependendo do objeto, este processo é repetido como nos próprios pinos, que aparecem com grande capacidade para refletir luz.

Pensando tanto *Casa da Barbie* como as obras de Louise Bourgeois, Ana Elisa Egreja e Luisa Callegari vejo nas poéticas sobre a mulher vinda de artistas mulheres a capacidade de reconfigurar as representações do corpo e do suposto universo feminino:

Ao construir narrativas públicas de suas vivências, ela [Bourgeois] toma sua experiência como mulher para a produção de obras que questionam os próprios valores de feminilidade vigentes na contemporaneidade, fazendo do pessoal uma dimensão política, numa crítica e potente atitude feminista (LAURENTIIS, 2017, p.70-71).

Esta prática de tomar a própria experiência como mulher para a construção de narrativas poéticas ganha força a partir do século XX e permanece ainda hoje como uma tática válida e necessária.

Em *Casa da Barbie* há ainda a relação com o papel doméstico da mulher em catalogar a memória doméstica. Sendo notório o costume pelas próprias mulheres, de destruir seu arquivo de cartas ao chegar à velhice (PERROT, 1989) dentre outras práticas de apagamento:

Elas se inscrevem num século XIX que faz do privado um lugar de felicidade imóvel, cujo palco é a casa, os atores, os membros da família, e as mulheres, as testemunhas e cronistas. Mas essa missão de memorialista deve respeitar limites implícitos. O pessoal e o muito íntimo são banidos como indecentes. Se a jovem se obstina até o ponto de apropriar, timidamente, do diário íntimo, a mulher casada deve renunciar a ele. Não há lugar para tal forma de escrita no quarto conjugal. A memória feminina, assim como a escrita feminina, é uma memória familiar, semioficial (Ibidem, p.14).

Se às mulheres foi negada a preservação da memória, pela efemeridade de seus diários, cartas e caixinhas de *souvenirs*, *Casa da Barbie* caminha justamente na

direção oposta, ao colocar em pintura, um meio tradicional e mais duradouro, cenas e objetos desimportantes do cotidiano da casa.

Assim, *Casa da Barbie* se alinha com um procedimento artístico disruptivo em relação à tradição da representação nas Artes Visuais e trabalha para, a partir de vivências próprias, criar novas imagens do feminino.

Desta maneira, nesta série de pinturas, me aproveito de meu próprio imaginário cristalizado da feminilidade padrão e do lar ideal, para contrapor a uma iconografia irônica, que mescla elementos e objetos estrangeiros a norma, que a maculam, colocando em questão o feminino, seus limites e espaços.

## **2.2 Casa da Barbie, as vídeo performances**

Na segunda parte deste capítulo, darei foco somente às vídeo-performances *Brincadeira de boneca* (2022) e *Self-care* (2024), que também são parte de *Casa da Barbie* por uma conexão temática e visual com as pinturas da série.

Gravada ainda em 2022, *Brincadeira de boneca* surgiu em um momento em que as naturezas- mortas estavam sendo pintadas e já haviam sido batizadas sob o título de *Casa da Barbie*. Todo o processo de pensamento envolvendo a ideia da boneca e da referência à infância que foi colocado nas pinturas, pareceu poder tomar um caminho que alcançasse outros de meus interesses, como a performance e o vídeo.

Nos dois vídeos, coloco em gesto, em ação, os objetos das pinturas de *Casa da Barbie*. No primeiro vídeo, *Brincadeira de boneca* (imagens 70- 77), porém, isto é feito de maneira lúdica já que não uso de fato nenhum dos produtos que figuram nas minhas telas, mas sim acessórios e maquiagens vendidos em lojas como brinquedos infantis.



**Imagens 70- 77-** *Brincadeira de boneca*, 2021. Videoperformance, 8 frames.

Disponível em: [https://youtu.be/2XjmEhN\\_3uE](https://youtu.be/2XjmEhN_3uE) .

No vídeo, de pouco mais de quatro minutos, repito o ritual que realizo diariamente de arrumar-me para começar o dia ao aplicar maquiagem, ajeitar o cabelo e colocar acessórios nas orelhas e no pescoço. O jogo está justamente em fazê-lo não usando meus produtos usuais, mas sim os clássicos joguinhos de maquiagem e de adereços feitos para meninas, feitos em plástico grosseiro e com pigmentos de baixa qualidade.

Ao mesmo tempo que há uma ruptura com o cotidiano da ação uma vez que acrescento estes elementos infantis na reprodução de uma rotina de mulher adulta, há também uma saudação à minha própria infância, às minhas próprias recordações afetivas de maquiar-me com as cores vivas que os estojos plásticos de sombras infantis tinham e de como tudo aquilo me enchia os olhos.

Com o nome *Brincadeira de boneca*, não falo aqui mais de uma *Barbie* loiríssima, americanizada e distante, mas me coloco como a boneca a ser pintada e adornada, tanto que a maquiagem feita tampouco é séria: me proponho a usar produtos infantis e os uso com exagero, fazendo uma caricatura de mim e de meus próprios hábitos ao usar a sombra, o batom e o *blush* demasiadamente rosas, ao portar também acessórios em excesso sem dar conta de brejuice.

Não deixo nunca de sentir-me um pouco grave quando me cabe colocar meu rosto e meu corpo no trabalho. Neste me conectei com uma mescla de sensações: com a memória da satisfação que sentia quando era criança e brincava de me maquiar até o veredito final toda vez que termino de me arrumar. Encontrar-me com esta mistura foi parte do que me deixou de sorriso trêmulo ao final.

O vídeo foi pensado em um enquadramento frontal e estático, sendo muito importante para mim que ele fosse bastante iluminado e claro, com o fundo branco e a blusa rosa bebê, escolhidos justamente para criar um ar de delicadeza e calma sobre o qual os acessórios e a maquiagem se destacariam.

A escolha das maquiagens e acessórios infantis rosas era inevitável, já que se trata realmente do que há disponível para compra em lojas populares de brinquedos, ainda assim, em conjunto com a escolha da blusa, a paleta foi sendo construída de maneira intencional.

De fato, desde as pinturas de *Casa da Barbie* a cor rosa aparece como protagonista, primeiro de maneira espontânea e posteriormente como escolha poética que chega também aos vídeos.

Se penso *Brincadeira de boneca* e as referências à *Barbie* como um aceno à infância, esta decisão pelo rosa também não poderia deixar de ser. Eu, como tantas outras garotas, rejeitava meu gosto por essa cor, por entendê-la sempre conectada a uma ideia de futilidade que via atribuída às meninas de minha idade.

Decisivamente não era uma impressão errônea, já que a cor rosa, desde o século passado passou a ser associada à infância e ao feminino, influenciando em como a

percebemos psicologicamente já que “as qualidades atribuídas à cor rosa são consideradas tipicamente femininas. Simboliza o encanto, a amabilidade. Remete à inocência e à frivolidade. Feminino” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011).

Se, na infância, instintivamente, rechaçava o rosa, em *Casa da Barbie* o reivindico em sua diversidade de tons, desde o rosa típico da mítica boneca, passando pelo chamado rosa choque até os tons mais claros, como no vídeo.

Em *Self-care* (imagens 78-87) o rosa vem fortíssimo, como uma explosão monocromática que atravessa todos os elementos do vídeo, insistente e profundo.

Sinto neste segundo vídeo uma conexão especial com a pintura, que o conecta de maneira mais intrínseca com as pinturas da série, já que para o trabalho pintei um a um todos os componentes que não eram originalmente rosas: o fundo, as unhas postiças, cada frasco de produto.

Tão importante foi esse processo pictórico para o trabalho, que ao vê-lo pronto pela primeira vez não pude deixar de pensar “é vídeo, mas é pintura” e de ter a percepção de que estes últimos anos me envolvendo com a pintura me fizeram pintar até quando não é este o objetivo primário: em uma performance, estou pintando meu rosto ou na preparação para outra, estou pintando individualmente objetos que serão usados.

Ao mesmo tempo, *Self-care* dialoga novamente com as pinturas de *Casa da Barbie* ao pensar a composição de acúmulo que vai se formando à medida que solto sobre a superfície os objetos ao não ser capaz de abri-los, dando origem a uma composição dos objetos que se assemelha a das pinturas.

Este acúmulo é importante nas duas mídias, já que houve em ambos os casos um período de escolha e armazenamento destas embalagens que genuinamente uso. Além disso, a própria ideia da composição em si, das formas, volumes, sombras criadas pelas relações entre os objetos -do resultado visual da coisa- era primordial.

Para além da conexão com a pintura, *Self-care* é uma vídeoperformance na qual duas mãos enluvadas tentam continuamente abrir potes de produtos, impedidas por uma quantidade absurda de longuíssimas unhas postiças coladas em dedos, costas das mãos e antebraços. Tal incapacidade vai escalando a uma irritação que se exprime pelos grunhidos, respiração, urgência dos movimentos das mãos e chega até a desistência.



**Imagens 78- 87- Self-care 2024. Videoperformance, 10 frames.**

Disponível em: <https://youtu.be/ULSbrC3VMzA>

Aqui, passamos da pintura, para o caráter evidentemente objetual de tudo que se passa no vídeo, tanto pelos objetos acumulados como pela luva em si, que foi concebida e confeccionada antes mesmo de o vídeo ser idealizado, apenas pela necessidade de criar um objeto vestível que teria fim em si próprio.

A ideia original de criar uma luva recoberta de unhas contém em si a ideia do módulo e da repetição, de um mesmo objeto que se multiplica em cor e forma, criando uma textura, quase uma paisagem corporal.

Foi algo que fiz anteriormente quando criei, em 2019, um trabalho chamado *Segunda Pele* (imagens 88 e 89), uma peça vestível feita sob medida para meu corpo sob a qual costurei as regiões onde me cresciam pelos e que, assim como a luva de *Self-care*, tem algo de caricatura, de exagero de representação cômica do corpo real.



**Imagens 88 e 89-** *Segunda Pele* em uso durante a *Ação Performática II (Pronta pra sair)*, 2019. Fotoperformance.

Entretanto, neste caso há um exagero muito mais exacerbado a ponto de que a textura formada pelas unhas das luvas parece uma grossa camada de escama ou uma carcaça perigosa.

Me apetecia a imagem da mobilidade, da coordenação e dos movimentos finos reduzidos que este aglomerado de unhas causaria em contraposição ao quão bonito e atraente o objeto poderia ser, com suas texturas exuberantes e seu rosa chamativo, sensual.

Tudo isto partiu de minha própria obsessão, durante o período de confinamento na pandemia, com a possibilidade de ter unhas enormes, especialmente por meio do alongamento em gel. Naquele período eu adquiri todos os aparatos necessários para aplicação e comecei a colocar em mim mesma enormes unhas falsas.

O problema é que eu tinha que calcular exatamente quando poderia colocá-las, pois eram dias em que certamente não conseguiria escrever à mão e muito menos pintar ou desenhar coisa alguma. Assim, o próprio incômodo virou trabalho e eu fiquei com minhas próprias (e pequenas) unhas.

Produtos de beleza, unhas falsas, todo esse tipo de coisa me afeta, especialmente o aspecto ritualístico da coisa. O ritual todo me interessa e isso aparece quando faço os vídeos, já que são ressignificações desses rituais diários, destas ações milhares de vezes repetidas.

Tanto me interessa, que artistas que já trabalharam estas ações cotidianas e os ritos da beleza, acabaram compondo meu quadro de referências para o trabalho. Como comentei brevemente no capítulo anterior, este é o caso Leticia Parente com *Preparação I* (imagens 90 a 97), de 1975, por exemplo, já que no vídeo “a artista se prepara para sair, mas, ao se maquilar, cola esparadrapo em seus olhos e em sua boca, para revelar que seus olhos e sua boca são pura máscara assujeitada pelas convenções (PARENTE, 2014).



**Imagens 90 a 97-** *Preparação I*, 1975. Leticia Parente.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KLX9mfuFh8k>. Acesso em 11 de março de 2024.

O vídeo de Parente tem uma identificação com o de *Brincadeira de Boneca*, já que ambos se centram em este momento comum de arrumação, de literal preparação da mulher antes de sair. O enquadramento e a escolha da posição da câmera ainda que diferentes das minhas escolhas, têm uma aproximação e os gestos de maquiar-se também, ainda que ela o faça sobre esparadrapos, o que indicaria uma condição de escolher não ver e nem falar, provavelmente conectados com o contexto político do país na época.

Também é o caso de *Art must be beautiful, artist must be beautiful* (imagem 98), trabalho de 1975 de Marina Abramovic, que pode ter o título traduzido como *Arte deve ser bela, a artista deve ser bela*. Nele a artista se penteia violentamente enquanto repete este mantra, questionando o ideal de que a arte deve ser necessariamente esteticamente bela, ao mesmo tempo que transpõe isso para si própria enquanto artista e mulher.

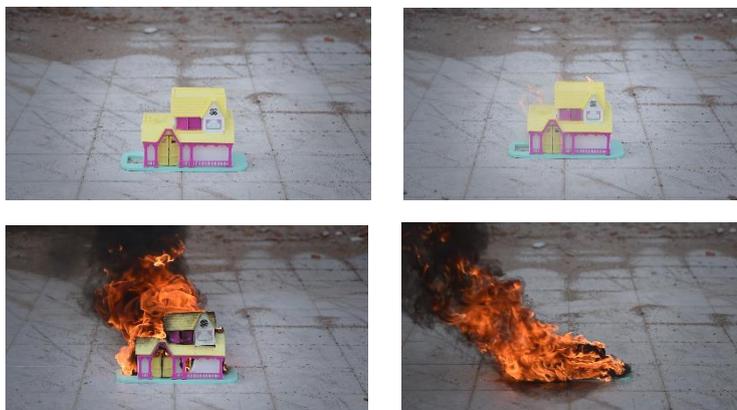


**Imagem 98-** Compilado de frames: *A arte deve ser bela, a artista deve ser bela*, 1975. Marina Abramovic.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7kXnrVDxtyc> . Acesso em 11 de março de 2024.

Luisa Callegari também volta uma vez mais como uma das artistas que me instiga, desta vez com o vídeo *Casa de Boneca* (imagem 99 a 102), de 2021, que novamente está na subdivisão de título “mãe” de seu site (CALLEGARI, 2021). É um trabalho que me alcança pela conexão irrevogável com a infância de meninas e com as simbologias e memórias afetivas pessoais que o objeto plástico da casinha de boneca carrega para mim.

No vídeo de Callegari, há uma casinha de brinquedo de cores rosa, amarela, branca e verde água colocada sobre o chão. O objeto então inicia a queimar-se e até o final do vídeo é completamente consumida pelas chamas. A artista pensa a casinha para além da ideia do brinquedo inocente, mas também em seu peso na infância e nos reflexos que carrega em sua visão de mãe, tomando uma posição literalmente iconoclasta em relação a este símbolo.



**Imagens 99 a 102-** *Casa de Boneca*, 2021. Luisa Callegari.

Disponível em: <https://vimeo.com/507527363>. Acesso em 11 de março de 2024

Me parece fascinante essa imagem do brinquedo de cores tão agradáveis e infantis sombriamente deteriorando-se perante a câmera em um ato de rebeldia da artista.

Para além do interesse com o universo infantil, este fascínio pelas cores usadas no trabalho de Callegari, é o mesmo fascínio que me guia em toda *Casa da Barbie* e me leva aos tons pastéis de rosa e salmão nas pinturas, ou ainda para os diversos tons rosados que aparecem nos vídeos.

Sempre termino por buscar linguagens diferentes para desenvolver uma temática ou uma ideia de trabalho artístico que me surge, por isso tendo a englobá-los sob um mesmo título central, mesmo que cada trabalho exista de maneira independente e possa existir no mundo sem os outros. É assim com *Casa da Barbie*, que engloba trabalhos de pintura e videoperformance que se tangenciam, mas que poderiam ser apresentados de maneira solo.

### 2.3 Barbie, recatada e do lar

A seguir, teço o que seria o plano de fundo para algumas das inquietações que contribuíram para algumas reflexões tanto sobre os vídeos quanto as pinturas de *Casa da Barbie*. São alguns incômodos que se iniciam além do interesse plástico mas que necessariamente ali culminam, tanto por meio do meu trabalho como artista quanto através de um olhar para outros, como Lygia Pape, por exemplo.

O ponto de partida destas reflexões, que surgem durante a pandemia e colaboram para o plano de fundo de ambas as séries desenvolvidas aqui, é justamente a relação histórica entre mulheres e o espaço do lar: a casa – ou o apartamento – é o lugar das cenas domésticas, do seio familiar, dos bibelôs e de asseio, o qual automaticamente evoca imagens da dona de casa cuidadosa:

O século XIX claramente distinguiu as esferas, público e privada, cuja disposição condiciona o equilíbrio geral. Muito provavelmente essas esferas não recobrem exatamente a divisão dos sexos, mas, grosso modo, o mundo público, sobretudo econômico e político, é reservado aos homens, e é este que conta (PERROT, 1987, p.10).

Nesta divisão a esfera pública ganha primazia em relação a privada, enquanto tudo o que é associado ao universo feminino, está em alteridade em relação ao homem e, portanto, é inferior, de menor valor que as questões do sexo masculino.

Já desde os primeiros anos se propõe às meninas um condicionamento à vida doméstica, passando pelo brincar, como aparece no vídeo *Brincadeira de boneca*: as roupas das bonecas, o joguinho de panelas, a tão sonhada Casa da Barbie com seus móveis e enxovais. Assim, pouco a pouco, as garotas se adequam à imagem cristalizada central do lar “das mulheres angelicais e cuidadoras, mães e esposas dedicadas” (LAURENTIIS, 2017, p.93).

Tal processo se dá de maneira tão pungente e institucionalizada que, entre o final do século XIX e o começo do século passado, solidifica-se uma imagem que amalgama a figura da mulher com a do lar moderno, figuras que emanam uma ideia de lugar imaculado e “portadoras de valores morais tais como a castidade, a pureza e a higiene” (RAGO, 1997, p. 61-62, apud LAURENTIIS, 2017, p.40).

Esta imagem idealizada e tolhedora, porém aplica-se senão às mulheres brancas e burguesas da época, passíveis de adequarem-se a uma vida de docilidade doméstica. A única existência válida para as mulheres seria na posição de esposa e posteriormente, de mãe, inviabilizando por completo as mulheres de contextos sociais

não privilegiados, como mulheres pretas e pobres que sempre estiveram sujeitas ao trabalho dentro e fora de seus próprios lares.

Aqui, é possível retomar uma vez mais a dificuldade das mulheres em alcançarem o status de grandes artistas e, especialmente, de grandes mestres da pintura. Um paralelo possível, seria como da situação das escritoras, do qual fala a autora britânica Virginia Woolf, em uma conferência na década de 30 do século XX.

Woolf discute diretamente uma personagem conhecida como “O Anjo do Lar”, presente em um poema popular da época e que descrevia de maneira idealizada os comportamentos adequados ao feminino:

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. (WOOLF, 2016, p.11-12).

Surge, então, entre o século XIX e o XX, uma contraposição entre a imagem feminina ideal, considerada correta e a que desviaria da norma- mulheres que não se enquadravam a este ideal- que representaria tudo de negativo, já que “as imagens das mulheres angelicais e cuidadoras, mães e esposas dedicadas, complementam (...) as imagens das mulheres degeneradas, das prostitutas, das histéricas” (Laurentiis, 2017, p.93).

Infelizmente, discursos relacionados à histeria ainda são atuais e criam justamente esta contraposição entre a mulher dócil, que atua como “anjo do lar” colocada como adequada, desejável, e a mulher que sai para a vida no âmbito público, tida como histérica.

Grande exemplo disto foi a ampla representação sob viés misógino da presidente Dilma Rousseff pela grande mídia no período pré-golpe, em especial pela revista *Isto É* e pela *Veja*. Esta última responsabilizou-se ainda por criar uma oposição entre a ex-presidente e a então vice primeira-dama, Marcela Temer, reproduzindo discursos de histeria da mulher contra a figura da mulher ideal.

A *Isto É* trouxe na capa (06.04.2016 no 2417) a manchete *As Explosões Nervosas da Presidente* acompanhada de uma foto dela com a boca aberta como se gritasse (retirada de um momento em que Rousseff comemorava um gol do Brasil durante o mundial de futebol de 2014). Afirmando que a presidente estaria em “descontrole”, além de concluir o texto dizendo que a presidente estaria sendo

medicada, mas que “a medicação nem sempre apresenta eficácia” (PARDELLAS; BERGAMASCO, 2016).

Já o artigo da *Veja*, de título *Marcela Temer: bela, recatada e ‘do lar’* [LINHARES, 2016] traça o perfil de Marcela reproduzindo uma série de estereótipos que a associam a uma mulher idealizada, ou seja, à ideia de “Anjo do Lar”, afirmando que ela “é uma vice-primeira-dama do lar” e ressaltando também seu cuidado para com o filho, a casa, o marido e si mesma, ao manter-se asseada uma vez que “vai ao dermatologista tratar da pele”:

Essas definições [das palavras “bela, recatada e do lar”] nos levam a resgatar os sentidos tradicionalmente atribuídos às qualificações atribuídas no texto à personagem em questão e criam a expectativa de uma representação correspondente a uma imagem de mulher pautada em padrões tradicionais. (ABULQUERQUE; MELO, 2017, p.356-357).

Embora o texto tenha o aparente mote o de exaltar Marcela Temer, na verdade o que surge é o objetivo de valorizar e apoiar a possibilidade de ascensão de seu marido à presidência, o que de fato se concretizou. O texto reproduz, portanto, a ideia do ditado de que “por trás de todo grande homem, há uma grande mulher” em oposição a presidente Rousseff:

Há, desse modo, um deslizamento de sentidos que deriva da posição-sujeito ocupada pela presidente do Brasil, à época da matéria, que não é bela (para os padrões estéticos sociais), não é recatada, uma vez que lutou contra o golpe militar e foi guerrilheira, bem como não é do lar, visto que ocupa o mais alto posto do governo, sem o apoio de um homem, distanciando-se do padrão patriarcal da mulher como auxiliadora do homem, em posição lateralizada (SILVA, AZEVEDO, FILGUEIRAS, 2017, p.222).

Tudo isto indicaria Temer como o mais adequado para a presidência, enquanto sua esposa seria a calada primeira-dama e Rousseff colocada como histórica e retirada do seu posto, como finalmente ocorreu.

O objetivo destas reflexões não é tecer análises políticas ou linguísticas de grande pretensão sobre os infortúnios históricos que acometeram o Brasil desde então, mas sim refletir sobre um tema que de diversas formas aparecem nos trabalhos realizados nesta pesquisa, mas especialmente nas naturezas mortas e vídeos.

O próprio subtítulo desta seção de nome *Barbie, recatada e ‘do lar’* faz referência direta ao título da matéria *Veja*. Ao substituir o termo “Bela” por “Barbie”, entretanto o título introdutório deste segmento do texto toma automaticamente a ironia como estratégia já que joga com a ideia da boneca *Barbie*: a mulher perfeita, loira, branca, rica, dócil, muda, com medidas irreais e completamente plástica, sem vida e

sua identificação com o ideal feminino descrito no texto, inatingível não somente pela ex-presidente Dilma, mas por todas as mulheres.

A escolha desta substituição de termos vem claramente pela importância que esta clássica boneca ganhou na narrativa visual deste trabalho, a partir das pinturas e das performances da série *Casa da Barbie*. Embora a figura da boneca nunca apareça de maneira literal, ocorre um jogo com todo o universo e simbologias que a circundam: suas cores, seus objetos, seu estilo de vida, sua casa.

Em meu arsenal referências visuais conectadas a questões semelhantes às minhas, já tinha, com muito apreço *Eat me: a gula ou a luxúria?* instalação de 1976 da brasileira Lygia Pape, na qual ela apresenta os seus *Objetos de Sedução*, sendo um trabalho que me impactou muito, desde que tive contato com ele há muitos anos, especialmente pelo simbólico e sombrio dos objetos.

Me encontrei ainda com o pioneiro projeto *Womanhouse*, um trabalho instalativo e performático de 1972, idealizado e produzido pelas americanas Judy Chicago e Miriam Schapiro em conjunto a jovens artistas do Programa de Arte Feminista do Instituto de Artes da Califórnia, projeto que se tornou um marco, considerado pioneiro da arte feminista dos anos 70 (BALDUCCI, 2006, p.17).

As duas escolhas, *Womanhouse* e *Eat me: a gula ou a luxúria?* se inserem dentro de um contexto setentista no qual a produção artística assumidamente feminista despontava.

*Womanhouse*, surge em 1972, tomado pela ebulição revolucionária de tais ideias que se formavam. O conjunto de vinte e nove instalações e performances se deu entre janeiro e fevereiro de 1972 em uma casa real em Los Angeles, sendo liderado por Judy Chicago e Miriam Schapiro e realizado por um conjunto de vinte e cinco artistas, entre professoras, alunas e artistas locais:

[O Projeto *Womanhouse*] representou e exibiu propostas artísticas feministas que diziam respeito a identidades subjetivas, gênero e intimidade como as encontradas dentro do espaço doméstico. Isso inclui perspectivas tais como a casa como um lugar tanto para intimidade e identidade, o relacionamento corpo-casa-lar, aspectos da maternidade e a dicotomia entre privado e público, que ainda hoje continuam sendo narrativas na produção artística contemporânea feita por mulheres (SOLÍS-ZARA, 2017, p.298, tradução nossa).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> It presented and exhibited feminist artistic proposals concerning subjective identity, gender and intimacy like the ones found in domestic spaces. It includes perspectives such as the home as a space for both intimacy and identity, the body-house-home relationship, aspects of maternity and the dichotomy between the private and the public, all of which continue to be narratives in contemporary women's art.

Me chamou a atenção, por uma proximidade a minhas escolhas artísticas, o trabalho de Camille Grey *Lipstick Bathroom* (imagem 103), *Banheiro de Batom*, um toalete em monocromático tom de vermelho, desde as paredes até mesmo as cortinas e toalhas. O cômodo contava ainda com prateleiras organizadamente recheadas de batons, como que sugerindo que o ambiente havia sido tingido por completo por meio das pontas de uma quantidade descomunal de batons *rouge* e é justamente esta simbologia de um único elemento repetido num mundaréu vermelho que se conecta com o peso que muitas vezes dou a objetos específicos e a cor rosa.

Este trabalho, posiciona de maneira central um único objeto, o batom, como passível de carregar significados diversos, um procedimento que também utilizo, especialmente em *Self-care* ao trazer seriadas as unhas postiças e mesmo os frascos de produto de beleza, descaracterizadamente pintados de rosa.



**Imagem 103-** *Lipstick Bathroom*, *Womanhouse*, 1972. Camille Grey. Instalação.

Cada trabalho da instalação, como *Lipstick Bathroom*, usa da repetição do exagero ou de imagens simbólicas para alcançar uma “destruição” do que Woolf chamou de “Anjo do Lar”: a noiva sem vida surge fantasmagórica ao topo da escada, os milhares de batons repetindo-se em forma e cor denunciam o ritual vitalício de condicionamento que o maquiar-se representa, denúncia esta reforçada pelo apelo da cor vermelha:

As artistas que produziram *Womanhouse* utilizaram-se da paródia e da exageração como ferramentas para minar estereótipos essencialistas sobre

as mulheres que as limitavam a papéis domésticos, fazendo com que este projeto fosse um dos primeiros trabalhos de arte feministas a questionar as fronteiras entre significados essenciais e construídos (ibidem, p.17, tradução nossa).<sup>10</sup>

Investigando os demais trabalhos de *Womanhouse*, me pareceu bastante importante à *Casa da Barbie*, a peça *The Dollhouse* (imagem 104), que em português seria *A Casa de Boneca*, realizada por Sherry Broby e Miriam Schapiro e que consiste literalmente em uma casa de bonecas completa, com cada cômodo minuciosamente caracterizado, seguindo o tom irônico da casa- instalação como um todo:

O trabalho subverte as expectativas tradicionais de gênero perpetuadas através de um brinquedo infantil aparentemente inofensivo. Como uma casa em miniatura que estava localizada dentro de uma casa maior, *The Dollhouse* pode ser vista como uma imagem simbólica de um todo, aludindo ao uso do ato de brincar encontrado por todo o projeto- a brincadeira de arrumar-se e de faz de conta que estão no centro da paródia e exagero em *Womanhouse*. Seu título, *The Dollhouse*, também sugere ser a possível fonte para o nome *Womanhouse* (ibidem, p.20, tradução nossa).<sup>11</sup>



**Imagem 104-** *Lipstick Bathroom, Womanhouse*, 1972. Sherry Broby e Miriam Schapiro. Instalação.

*Dollhouse*, como um todo, traz detalhes bizarros, embora à primeira vista não se aparente grandes diferenças à uma casa de boneca antiga. Entretanto, olhando com atenção, é possível ver um urso que espia pela janela o berço do bebê ou ainda uma

<sup>10</sup> The artists who produced *Womanhouse* used parody and exaggeration as tools to undermine essentialist stereotypes about women that limited them to domestic roles, making it one of the earliest feminist artworks to question the boundaries between essential and constructed meaning.

<sup>11</sup> The work subverts the traditional gender expectations perpetuated through a seemingly innocuous children's plaything. As a house in miniature that was located within the larger house, *The Dollhouse* can be seen as symbolic of the whole, alluding to the use of play used throughout the project- the dressing up and the role- playing that are at the core of the parody and exaggeration in *Womanhouse*. Its title, *The Dollhouse*, also suggests a possible source for the name *Womanhouse*.

aranha gigante que perscruta a criança: talvez uma das aranhas- mães de Louise Bourgeois tenha escapado para prestar uma perigosa visita ao neném?

O uso do brinquedo neste trabalho novamente pode se conectar com minha própria apropriação de elementos da infância. No contexto desta casa de boneca, destaca-se um contexto em que “casas em miniatura estavam sendo manufaturadas em massa e passaram a ser associadas com brincadeiras infantis, onde continuaram a servir à normatização dos papéis de gênero” (Ibidem, p.20, tradução nossa).<sup>12</sup>

Em *Casa da Barbie*, ainda que não haja o uso literal da imagem da boneca, ao evocar, por meio do nome, o famoso brinquedo, ocorre também este jogo entre o papel do brincar de casinha e especialmente, ou de *Barbie*, na infância das meninas, mais especificamente na minha experiência.

A *Casa da Barbie* era um grande elemento de sonho em minha infância e cada elemento que conseguia juntar fazia questão de acrescentar àquele brinquedo: acessórios de outros brinquedos eram ressignificados: chicletes em formato de melancia entravam na cozinha, toalhinhas de mão viravam cobertas, o *Max Steel* de meu primo se tornava personagem, enquanto minha irmã mais velha imprimia ou desenhava a mão elementos que faltassem ao nosso infantil enxoval.

Deixando os rituais de mimetização da mulher adulta na infância, a instalação *Eat me: a gula ou a luxúria?* (imagem 105) trata justamente a respeito do conjunto de práticas e ritos, bem como sobre os objetos que compõem a ritualística do processo de conformação das mulheres a padrões estéticos pré-definidos e considerados desejáveis, principalmente quando tomo os *Objetos de Sedução* que são parte integrante do projeto.

Em *Eat me*, ou “coma-me”, em português, a artista trata diretamente da condição social da mulher com indivíduo constantemente objetificado, ao mesmo tempo que critica o mercado de arte. No MAM, Pape criou um espaço completamente preto, imitando bancas de camelôs, em que eram vendidos alguns objetos artísticos, os *Objetos de Sedução*:

Um espaço quadrado, com cerca de 300 metros quadrados, foi completamente isolado da luz exterior. Três tendas com estrutura de ferro e revestidas de plástico preto continham, pendurados, neons com a frase “Eat me: a gula ou a luxúria?”, um vermelho, outro azul e o terceiro amarelo. Banhavam uma infinidade de saquinhos de papel branco lacrados, nos quais

---

<sup>12</sup> In the late- nineteenth century, miniature houses were being mass-manufactured and became associated with children’s play, where they have continued to serve in the normalization of gender roles.

havia carimbada a inscrição “Objetos de Sedução” e a marca de um beijo de batom e a assinatura da artista. Vendidos ao simbólico preço correspondente a 25 centavos de dólar, uma vez abertos revelavam conteúdo propositalmente contraditório: calendário com mulheres nuas, mechas de cabelos, pelos púbicos, loções afrodisíacas, amendoins, espelinhos com imagens políticas ou religiosas, receitas culinárias, textos feministas, perfumes e manifestos de vanguarda. Duas vitrines completavam a mostra: uma com maçãs sobre uma camada de cabelos e outra com a parafernália cosmética com toda sorte de objetos embelezadores para mulheres (CAVALCANTI, 2016, p.10).

O título da obra indica uma relação com o consumo, mas vai além do que uma crítica às trocas financeiras do mundo artístico, abarcando prontamente também o caráter feminista da obra, transpondo a ideia de consumo para a mulher e seu corpo, frequentemente tratado como um bem de consumo:

Vitrines exibiam cabelos e outros objetos usados pela mulher para transformar-se em objeto de desejo, como seios, dentes e cílios postiços. A exibição destes “objetos de sedução” servia para chamar a atenção de atos quotidianos, como passar batom ou colocar cílios postiços, lançando luz sobre a perversidade daquele comportamento (MACHADO; SANTOS, 2007, p.562-563).

Ao selecionar e individualizar estes objetos, colocando-os de maneira separada, a artista traz uma atenção singular e minuciosa sobre cada um deles, fazendo vislumbrar as nuances de significado de cada um.



**Imagem 105-** *Eat me: a gula ou a luxúria?* 1976. Lygia Pape. Instalação.

Os cílios e os batons, por exemplo, objetos cotidianos e aparentemente inofensivos, ao serem retirados de sua banalidade e tratados como objetos artísticos, ganham importância em forma, em cor, mas também em significado, portando de maneira definitiva sua inevitável carga misógina.

São objetos que as mulheres voluntariamente compram e utilizam durante toda a vida adulta, contando-os como parte da sua rotina de cuidados pessoais e de beleza de maneira espontânea, cumprindo um papel de reprodução dos padrões impostos às mulheres, uma vez que qualquer possível desvio dessa norma, traz uma série de punições sociais, podendo chegar inclusive a uma ostracização do indivíduo.

Margaret McLaren (*Feminism, Foucault and Embodied Subjectivity*) afirma que as mulheres não são simples objetos passivos aderindo às práticas patriarcais, mas existe um complexo sistema de recompensas e punição que reforça os comportamentos de gênero. Basta observar que práticas disciplinares tais como as dietas e o uso de cosméticos não são apenas impostas, mas incorporadas pelas mulheres e apontam para as maneiras com que cada uma favobui com sua própria opressão (MCLAREN 2002, p.97, apud LAURENTIIS, 2017, p.101).

Os *Objetos de Sedução* (imagem 106) se relacionam profundamente com *Casa da Barbie* justamente pelo fascínio à coisa, ao artefato, em sua forma, volume e cores, mas também em todos os significados latentes que são capazes de carregar em si.



**Imagem 106-** *Objetos de Sedução, Eat me: a gula ou a luxúria?* 1976. Lygia Pape. Instalação.

Pape traz à instalação as coisas em si, ao literalmente colocar as mechas de cabelo, batons, loções e cílios postiços à mostra, enquanto em *Casa da Barbie*, os objetos aparecem por meio da pintura, juntos, em composições arranjadas, como de naturezas mortas.

Ainda que haja a diferença da preocupação pictórica por parte das pinturas da *Barbie*, o significado dos objetos não deixa de transparecer, mas reluzem novamente, quase cinquenta anos depois da instalação de Pape: são batons, esmaltes, loções e pinças. Ambos os trabalhos trazem objetos com significados pungentes, de controle e

conformação, ecoando o que já foi dito sobre os *Objetos de Sedução*, quando definidos como “apetrechos que retificam a mulher” (PEQUENO, op. cit., p.161-162).

Fiz questão de incorporar os *Objetos* dentro da discussão desta pesquisa prática por um fascínio que nutria por eles mesmo antes do início desta pesquisa, quando já em 2016 fiz aquarelas (imagem 107) de alguns destes itens, muito antes de vislumbrar este projeto ou de considerar que minha produção artística seguiria por este caminho. Talvez aí mesmo se iniciasse um processo criativo, sem que eu sequer o imaginasse.



**Imagem 107-** Homenagem a Lygia Pape, aquarelas de Eat me. 2016.

Apesar destas diferenças entre *The Dollhouse* e os *Objetos de Sedução* de Eat me, ambos os trabalhos trazem elementos importantes às *Casa da Barbie* e constituem parte das referências que construíram o imaginário de tal série.

Em *Casa da Barbie*, tanto a ideia do brincar quanto o significado cortante dos objetos são importantes, sendo ambos visíveis em aspectos diferentes da série.

Para além disso, é impossível negar uma carga afetiva tanto nos objetos que escolho retratar quanto nas memórias que eles evocam, trazendo um misto de carinho e ceticismo para com estes rituais.

## Considerações finais

Esta pesquisa, que se estendeu entre os anos de 2020 e 2024, marca um período particularmente turbulento e delicado de minha trajetória, mas também cheio de beleza, com a pandemia do coronavírus e a mudança para São Paulo como grandes momentos pessoais decisivos para a maneira com a qual a investigação se desenrolou.

Foi possível acompanhar de maneira acercada o funcionamento de meu próprio processo criativo, que se desenrola entre indas e vindas nos cadernos de desenhos, vídeos e pinturas, em um trajeto não-linear que me propus a desenovelar e arranjar de maneira harmoniosa dentro desta dissertação, através de *As\_fotos\_da\_festa\_ficaram\_ótimas.zip* e *Casa da Barbie*, séries que já apontam para futuros desdobramentos.

Pude realizar uma incursão na pintura, a qual antes não havia me dedicado de maneira tão próxima, acercar-me da acrílica e comprometer-me com uma técnica que deu corpo a este trabalho, mesmo que não tenha deixado de lado meu interesse em explorar uma mesma ideia de trabalho a partir de diversas linguagens.

Se notam fios condutores, alguns mais e outros menos perenes, que permeiam toda a produção, desde forçosamente a casa por conta do confinamento e do trabalho, passando pela escolha de uma perspectiva feminista, para chegar, no fim das contas, a uma questão afetiva acima de tudo isso: a de desenhar e pintar o que me é caro-amigos, bichos, objetos, festas, imagens que me marcam e enternecem.

## Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Bárbara; MELO, Mônica Santos de Souza. **Bela, recatada e 'do lar'**: uma análise semiolinguística da matéria da revista *Veja*. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 7, p. 343-365, jan./jun. 2017.
- BALDUCCI, Temma. **Revisiting Womanhouse**: welcome to the (deconstructed) dollhouse. *Woman's Art Journal*, 2006, vol. 27, no 2, p. 17-24.
- CALLEGARI, Luisa. **Luisa Callegari**: Arte: mãe. [S. l.], 2023. Disponível em: <https://www.luisacallegari.com/mae>. Acesso em: 10 jun. 2023.
- CAVALCANTI, Lauro. **Lygia Pape**: Em busca do poema. *Revista Concinnitas*, 2016, vol. 1, no 28, p. 8-17.
- CORNISH, Patricia Branco. **Artistas mulheres na ditadura brasileira**: Os casos de Wanda Pimentel e Teresinha Soares. 2018. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- DEBRAY, Cécile; LAVIGNE, Emma. **Elles**: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou. 2013. arte/ BEI Editora. 243 páginas.
- EGREJA, Ana Elisa. **Pink tax/ natureza morta rosa, 2021**. Sao Paulo, 25 jul. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CP6xTZqnoN8/>. Acesso em: 28 jul. 2021.
- FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 6. ed., 2011. 192 p.
- GOLÇALVES, Eliane. **Sabe o que quer dizer pink tax ou taxa rosa?**: Mulheres pagam mais caro por produtos embalados para elas. 10 mar. 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/economia/audio/2021-03/sabe-o-que-quer-dizer-pink-tax-ou-taxa-rosa>. Acesso em: 27 jul. 2021.
- GIUNTA, Andrea; FAJARDO- HILL, Cecilia (org.). **Radical Women**: Latin American Art, 1960-1985. Los Angeles: DelMonico Books/Prestel, 2017. 378 p.
- GETTY FOUNDATION. **Pacific Standard Time**: LA/LA Grants Awarded. Disponível em: [https://www.getty.edu/foundation/initiatives/current/pst\\_lala/grants\\_awarded.html](https://www.getty.edu/foundation/initiatives/current/pst_lala/grants_awarded.html). Acesso em: 10 dez. 2021.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. 1. ed. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- LANCRI, Jean. **Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade**. In: O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas. 17-33. 1ª edição. Porto Alegre: Ed. da UFRGS. 2002.
- LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi de. **Louise Bourgeois e Modos Feministas de Criar**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2017.
- MACHADO, Vanessa Rosa; SANTOS, Fábio Lopes de Souza. **Divisor, Eat me: a gula ou a luxúria?, Carnival in Rio**—Experiências artísticas de Lygia Pape e seus desdobramentos na reflexão sobre a cidade contemporânea. *ANPAP. Florianópolis*, 2007.
- MIGNONE, Vânia. De tudo se faz canção. In: MIGNONE, Vânia. **Vânia Mignone**. 2023. Disponível em: <https://www.vaniamignone.com/>. Acesso em: 12 mar. 2024.
- MONACHESI, Juliana; MESQUITA, Thiago. **Ana Elisa Egreja**. Catálogo. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- MUSEU DA IMIGRAÇÃO. **Imagens do acervo: Objetos de toilette**. 31 mar. 2017. Disponível em: <http://museudaimigracao.org.br/blog/sobre-nossas-exposicoes/vitrine-do-acervo-objetos-de-toilette>. Acesso em: 29 jul. 2021.

- NOCHLIN, Linda. **Why have there been no great female artists?** UK: Editora Thames & Hudson. 1971.
- PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Old Mistress: Women, Art and Ideology.** Nova York: I.B.Tauris, 2013.
- PARENTE, André. **ALÔ, É A LETÍCIA?** eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102.
- PEQUENO, Fernanda. **Abjeção e erotismo como procedimentos críticos em trabalhos pós-neoconcretos de Lygia Pape.** *Arte & Ensaios*, 2017, no 33.
- PERROT, Michelle. Práticas da Memória Feminina. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 09-18, agosto 1989.
- PESSOA, Fernando. **Poemas de Álvaro de Campos:** Obra poética IV. Brasil: L&PM Pocket, 2010. 318 p.
- POLLOCK, Griselda. **Diferenciando:** El encuentro del feminismo con el canon. In: CORDERO REIMAN, Karen; SÁENZ, Ina (orgs.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, FONCA, CURARE, 2007.
- PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Mulheres radicais:** arte latino-americana, 1960-1985. In: *Exposições*. 2018. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-radicaais-arte-latino-americana-1960-1985/>. Acesso em: 15 jan. 2021.
- REILLY, Maura. **Medindo o sexismo:** Fatos, dados e ajustes. *Revista- Valise*, Porto Alegre, ano 7, v. 7, ed. 14, p. 105-121, dez 2017.
- SALLES, Cecília Almeida. **Imagens em construção.** *Revista Olhar*, [s. l.], ano 02, ed. 4, p. 01-08, DEZ 2000.
- \_\_\_\_\_. **Gesto Inacabado:** processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume Editora, 2001. 168 p.
- SÁNCHEZ, Julia Rozo. **Fragments de lo doméstico:** hacia una re-figuración del sujeto femenino en la obra temprana de Karen Lamassonne. 2017. Monografía - Faculdade de Artes e Humanidades, Universidade dos Andes, Bogotá, 2017.
- SOLÍS-ZARA, Susana. **WOMANHOUSE:** Intimacy, Identity and Domesticity. En *V Iberian Aesthetic Meeting (2017)*, p. 297-312. Universidade de Lisboa, 2017.
- SILVA, Dalexon Sérgio da; AZEVEDO, Nadia Pereira Gonçalves de; FILGUEIRAS, Arthur de Araújo. **Bela, recatada e do lar:** uma análise discursiva das posições-sujeito da mulher na revista *Veja*. *Entretextos*, Londrina, v. 17, n. 1, p. 209 - 229, jan./jun. 2017
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **A difícil arte de expor mulheres artistas.** *Cadernos Pagu*, [s. l.], p. 375- 388, jan-jun 2011.
- \_\_\_\_\_. **Mulheres artistas no mercado artísticos internacional:** um olhar a partir dos índices do Artprice. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, v. 9, p. 66-81, 2019.
- \_\_\_\_\_. **Profissão Artista:** Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2019. 360 p.