

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

SYNARA FREIRE DA SILVA

**Sexualidade e tabu nas obras de Teresinha Soares**

Brasília  
2020

SYNARA FREIRE DA SILVA

**Sexualidade e tabu nas obras de Teresinha Soares**

Trabalho de Conclusão de Curso em  
Teoria, Crítica e História da Arte do  
Departamento de Artes Visuais do  
Instituto de Artes da Universidade de  
Brasília.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cecília Mori  
Cruz.

Brasília  
2020

### **Sexualidade e tabu nas obras de Teresinha Soares.**

**Resumo:** Pensando da produção artística de Teresinha Soares entre os anos 1960 e 1970, o presente trabalho busca entender suas obras como um enfrentamento ao tabu da sexualidade feminina, tanto para a época em que os origina quanto para os dias atuais. Utilizando da base psicanalítica de Freud a Kristeva, e também de releituras de críticos de arte brasileira, o presente texto traça conexões entre essas teorias e problemáticas do seio da sociedade, como o erotismo a partir de Bataille, apresentando o trabalho da artista em relação a essas questões.

**Palavras-chave:** ARTE BRASILEIRA; TERESINHA SOARES; TABU; SEXUALIDADE; CRÍTICA DE ARTE BRASILEIRA,.

## ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO EM TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

Aos 21 dias do mês de dezembro de 2020, às 10h30, realizou-se, em sala virtual do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes na Universidade de Brasília, a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso da estudante **SYNARA FREIRE DA SILVA**, intitulado “SEXUALIDADE E TABU NAS OBRAS DE TERESINHA SOARES”.

A Banca Examinadora foi composta pelas professoras:

CECILIA MORI CRUZ

ANA CANDIDA F de AVELAR FERNANDES

CINARA BARBOSA

Após a apresentação da estudante, a Banca procedeu aos comentários e deliberou pela aprovação; com a menção MS. Proclamado o resultado, os trabalhos foram encerrados e, para constar, eu, Cecilia Mori Cruz, presidente da sessão, lavrei a presente Ata, que assino em conjunto com as titulares da Banca.



Profa. Dra. Cecilia Mori Cruz (orientadora)



Profa. Dra. Ana Cândida Avelar (membro titular)



Profa. Dra. Cinara Barbosa (membro titular)



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO 1 - PRODUÇÕES QUE SE APROXIMAM DA POP ARTE</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 2 - PRODUÇÕES ORGÂNICAS</b>	<b>24</b>
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>34</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>35</b>
<b>BIBLIOGRAFIA GERAL</b>	<b>35</b>
<b>ANEXO</b>	<b>37</b>

## INTRODUÇÃO

“Realista e erótica, minha arte é  
como a cruz para o capeta.”

*Teresinha Soares<sup>1</sup>*

Terezinha Soares é uma artista mineira, nascida em 1927, atualmente com 92 anos, e que durante as décadas de 1960 a 1970 foi bastante ativa artisticamente, desenvolvendo trabalhos que eram, e ainda podem ser considerados polêmicos. Isto pois a temática de gênero proeminente em seus trabalhos perpassa questões sobre a sexualidade e vivência da mulher na época em questão, conteúdo delicado e que batia de frente com algumas ideologias incrustadas na sociedade brasileira daquele momento, e que eram ainda mais demarcadas e fomentadas pela ditadura militar que estava em plena vigência.

Natural de Araxá, interior de Minas Gerais, Soares já desempenhou diversas profissões, trabalhou na Caixa Econômica Federal, foi eleita Miss Araxá e também foi a primeira mulher a ocupar o cargo de Vereadora na sua cidade. Tendo sua formação em Letras, seu trabalho artístico não se limitou apenas às plásticas, mas também desenvolveu performances, peças de teatro e poemas. Apenas aos 30, após casar-se com o jornalista Britaldo Soares (1920-2015), mudar-se para Belo Horizonte e ter cinco filhos, começam seus estudos de arte e o desenvolvimento de sua produção.

Expôs seu trabalho não só nacionalmente como internacionalmente, desde os anos 1960, em mostras que a contextualizaram no marco da nova figuração dessa década. Recentemente, em 2015, participou da exposição *The World Goes Pop*, no Tate Modern, em Londres, curada pela Jessica Morgan, e em 2017 participou da *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, no Hammer Museum, em Los Angeles, curada por Cecilia Fajardo-Hill. Em 2017, o MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, propôs uma retrospectiva dedicada à obra da artista, a exposição “*Quem tem medo de Terezinha Soares?*” com foco na produção de Terezinha entre 1966 a 1973.

O trabalho da artista dentro do campo das artes plásticas, intento principal de análise deste texto, terá grande importância para levantamento de discussões sobre gênero e o tabu da sexualidade feminina, não apenas na época em que foram desenvolvidos, mas principalmente

---

<sup>1</sup> *Apud*, MORAIS, Frederico, 2017, p. 51

nos dias atuais em que questões feministas são melhores estabelecidas. Como colocado por Rodrigo Moura<sup>2</sup> em texto para o catálogo da exposição da artista no MASP:

A representação do corpo, presente de fora a fora em sua produção, é a principal chave de interesse de sua obra, e assume diversas inflexões que vão desde o erotismo aberto até as relações do corpo com os costumes morais, o consumo, a máquina e a política. Assim, o sexo emerge como principal força motriz de seu trabalho [...] Expor o machismo, afirmar a identidade de gênero e tratar de um tema até então considerado tabu para mulheres, como o sexo, é também expor as assimetrias de gênero que o métier artístico repete na sociedade da qual faz parte - no caso do Brasil, uma sociedade ainda marcada pelo patriarcalismo e na qual os avanços políticos nesse campo são lentos e acompanhados de uma reação conservadora. (MOURA, 2017 p.18)

Assim, apoiando-se em teorias da psicanálise, principalmente Freud, a pesquisa as utiliza para dialogar com o trabalho da artista, propor análises e diferentes perspectivas de leituras. Incorporando questões como o tabu, abjeção e os interditos, presentes nas teorias de Freud, Kristeva e Bataille.

De Freud<sup>3</sup> a Bataille, de Bataille<sup>4</sup> a Foucault<sup>5</sup> a sexualidade é centro de diversas discussões e do desenvolvimento de teorias comportamentais e sociais sobre as relações humanas. Para esses pensadores, é a partir do sexo que muitos tabus serão originados e a partir da sexualidade que nascem os interditos, e é a partir das relações de poder que a atividade sexual vai se estabelecer e se projetar para a vida cotidiana.

Ao falarmos de poder no território sexual também falamos de gênero, o que indica que alguém vai se sobrepôr, enquanto outro vai ser reprimido. Desta forma, tomando como referência o sistema patriarcal em que somos inseridos e que, por vezes, corroboramos com sua continuidade, o poder costuma estar nas mãos dessa figura masculina simbólica de potência, força e virilidade, através da qual a partir desse modelo de masculinidade construíram as relações sociais, com suas repressões e interdições.

Essa masculinidade ideal pregada e fomentada dentro do sistema patriarcal vai se refletir de maneira muito estruturante em diferentes aspectos da sociedade, movendo desde questões de ordem do micro ao macro, dessa forma cada particularidade social da nossa

---

<sup>2</sup> Curador da exposição “*Quem tem medo de Terezinha Soares?*” realizada no MASP em 2017.

<sup>3</sup> FREUD, Sigmund “*Totem e Tabu: Alguns Pontos de Concordância entre a Vida Mental dos Selvagens e dos Neuróticos*”, 1913. Nessa obra o autor trata da origem da religião e da moralidade, aplicando psicanálise em um contexto antropológico e histórico.

<sup>4</sup> BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, 1957. Obra filosófica que traz reflexões sobre a categoria erótica pensando-a como elemento constituinte da vida interior.

<sup>5</sup> FOUCAULT, Michael, *História da Sexualidade*, 1976. Estudos sobre a sexualidade e as relações de poder no contexto da sociedade ocidental.

estrutura e modo de vida será entrecortado por esse sistema e suas relações de poder, gerando repressões de diferentes níveis e diferentes contextos.

Muitas dessas repressões, de base puramente sexual, se desenvolvem como tabus, como é o caso da sexualidade feminina que, diferentemente da masculina, não será amplamente discutida, por vezes é como se não existisse. O prazer feminino é colocado de lado, ignorado e reprimido.

Dessa forma, pensando todas essas bases de repressão e dialogando com teorias da psicanálise, o presente texto buscou refletir sobre o trabalho da artista Teresinha Soares entre as décadas de 1960 a 1970, pensando o erotismo e as críticas sociais presentes em sua produção.

De maneira a contextualizar suas composições foram traçadas conexões com as diferentes manifestações artísticas efervescentes no momento, afinal na década de 1960 diferentes movimentos artísticos serão fomentados ao mesmo tempo, trazendo discussões e novas linguagens na arte. E também nesse meio que se levantam questões sobre a situação do realismo e da necessidade de um ideário de renovação da arte brasileira. Impondo um fazer artístico do aqui e agora que obtivesse relação com realidade, ideia do novo e a participação do espectador. Formando assim o tripé conceitual dessas manifestações artísticas.

Além do contexto plástico buscou-se situar sua produção dentro do contexto político da época, ditadura militar, pensando relações entre a sua produção e esse momento histórico e sobre como seu trabalho se colocava de forma crítica a essa política totalitária trazendo uma produção de ordem libertária.

Dessa forma, o presente texto vai se dividir em duas etapas, sendo a primeira uma análise das séries da artista que se encaixam em uma estética que dialoga mais com a Pop Arte, as séries: *Acontecências*, *Vietnã*, *A mulher em 10 parágrafos* e o trabalho da artista com caixas de madeira. E a segunda etapa pensando as estruturas mais orgânicas que a artista desenvolve nas séries *Um homem e uma mulher*, *Homenagem a Caetano Veloso* e *Eurótica*. Utilizando de assim de bases da teoria psicanalítica para traçar paralelos entre essa produção e alguns conceitos chaves dessas teorias.

## CAPÍTULO 1 - PRODUÇÕES QUE SE APROXIMAM DA POP ARTE

Nesse primeiro momento trazendo as séries: *Acontecências* (1966), *Vietnã* (1968), *A mulher em 10 parágrafos* (1968), e os trabalhos desempenhados em caixas (1967), pensam-se os vínculos e aproximações dessa produção com uma Pop Arte brasileira, analisando não somente a estética desempenhada pela artista mas também as questões colocadas em seus trabalhos, propondo assim consequentemente conexões com teorias psicanalíticas que dialogam com as questões estruturantes dessas obras.

O trabalho visual da artista se inicia em 1966 e se estende até 1973. Com sua série inicial *Acontecências*, feita em óleo e colagem sobre tela, a artista incorpora uma diagramação inspirada em notícias de jornais, com chamadas de teor sugestivo como: “por que os maridos não dizem o que pensam”, “de luz apagada” [img. 3, na página 10], “mamãe eu quero” [img 1, na página 9], “fazemos qualquer negócio” [img. 2, na página 9], essas chamadas se mesclam com as imagens, fundindo e formando uma narrativa visual muito próxima a de cartazes, gravuras de cordel e até mesmo de quadrinhos.

Entre 1960 e 1970 muitas manifestações artísticas estavam em plena vigência, um desses movimentos era a Pop Arte, que se inicia por volta de 1950 no Reino Unido e alcançou um grande ápice em 1960 nos Estados Unidos. De maneira bem geral a Pop Arte se desenvolve em meio a uma crise da arte como uma oportunidade de admitir e expor a massificação da cultura popular capitalista.

A estilística Pop vai ser característica pela utilização de blocos de cores, sem nuances de tons e por um tratamento de imagem mais chapado, associado à cultura de impressão e à reprodução rápida e industrial. Conceitualmente, há um vínculo com a cultura popular, aproximando os trabalhos de anúncios publicitários, quadrinhos, revistas e outros meios de comunicação, mas como uma forma de crítica a todos esses veículos de mídia. A Pop Arte chega ao Brasil, coincidindo com o crescente de movimentos sociais que protestavam contra a Ditadura Militar no país. Logo, essa manifestação artística, por aqui, vai adquirir um forte caráter político, se distanciando da neutralidade dos conteúdos nos modelos antecessores da pop no hemisfério norte.

No trabalho da Teresinha, através de falas que insinuam, como é o caso na série *Acontecências*, a artista faz de suas obras um espaço de sublimação de interditos ao passo que esta dá voz ao que é recalcado, no caso o desejo sexual feminino, que é um interdito social e

que se constrói como um tabu de maneira a silenciar essa temática ou prática, porém o espaço da arte dá voz a esse recalque a partir do momento que a artista transpassa para seu trabalho aquilo que não pode ser falado.

É a partir das repressões geradas pelo tabu, que se formarão os recalques que, nas teorias sobre a sexualidade de Sigmund Freud (1856-1939), médico neurologista e psiquiatra criador da psicanálise, geram a reação de repulsa entre o eu e o recalcado inconsciente, sendo o recalcado inconsciente uma cisão do eu reprimido, tornando o que antes fora familiar em não familiar, *Unheimlich*. O recalque é então um mecanismo de defesa que criamos para nos proteger daquilo que nos causa sofrimento.

Essa categoria do tabu freudiano será definida pelo autor como uma divergência em sentidos contrários, onde uma parcela é sagrada e outra impura, e apesar de não se basearem em uma ordem divina, os tabus se constroem como um ‘temor sagrado’, aquilo que não deve ser tocado, comentado ou sequer mencionado. A submissão a esses tabus por vezes é tão antiga que torna-se difícil compreender como ainda atualmente fazem sentido em determinados contextos.

A sexualidade feminina é encarada como tabu pois em uma sociedade desenvolvida a partir da visão de mundo do patriarcado, entende-se a figura da mulher e seu corpo apenas como máquina de produção, um corpo materno, e não um corpo de necessidades outras, que possuem desejos sexuais assim como o corpo masculino, um corpo que sente prazer além de possibilitar prazer. Dessa forma a sexualidade feminina é ocultada e se manifesta como um tabu, não é comentada ou cogitada como elemento estruturante da figura da mulher.

O limiar entre o profano e sagrado pensando a sexualidade feminina acredito se encontrar no processo da maternidade, que é encarado como um processo de ordem quase sagrada. A mulher é colocada como uma figura divina, etérea, aquela capaz de gerar a vida, mas nesse processo a sexualidade da mulher é ocultada a ponto de a maior figura maternal religiosa ser estruturada como uma mulher virgem, a Virgem Maria.

Desta forma, o sagrado perpassa a sexualidade feminina apenas no recorte em que a mesma funciona como máquina de produção, quando pensa-se essa sexualidade fora desse espectro, colocando o prazer feminino como questão central, entramos então no profano. Assim, essa temática se constrói como tabu devido a essa dualidade e de como ela vai estruturar um sistema que oculta, ou tenta constantemente ocultar, o prazer feminino.

Assim, o espaço da arte como proposta de diálogos, críticas e expurgo vai se tornar também arma de combate e exposição dessas problemáticas. Assim, em 1960 as teorias feministas vão chegar ao Brasil e conseqüentemente geram uma onda de

manifestações/revoluções não somente de gênero, mas também de sexualidade, que vai se direcionar para todos os campos, inclusive no campo da arte.

Nesse contexto Teresinha Soares inicia seu trabalho visual com uma estilística muito próxima à Pop Arte, cores vivas e chamativas, contornos pretos, técnicas que permitiam reprodução, e alguns trabalhos que se aproximavam de uma apresentação mais publicitária, como em seus trabalhos com colagens e escrituras. Na base de seu trabalho tem-se o universo sexual feminino. Descobertas, valores morais, éticos e estéticos, reivindicando uma feição política para o erotismo.



Imagem 1 - Teresinha Soares, *Mamãe eu quero*, Óleo e colagem sobre tela, 72 x 52 cm, 1966-1967. Coleção da artista

Imagem 2 - Teresinha Soares, *Casa Suspeita*, Óleo e colagem sobre tela, 75 x 66,5 cm, 1966-1967. Coleção da artista.



Imagem 3 - Teresinha Soares, *Um alegre teatro sério*, Óleo e colagem sobre tela, 67 x 52 cm, 1966-67. Coleção da artista.

Pensando a plasticidade da série, esta vai possuir aspectos visuais que se assemelham a essas diferentes mídias, característica bastante determinante da Pop Arte, até mesmo para criticar estas como ferramentas de manipulação das massas através da publicidade e marketing que se expande nesse contexto, e também da introdução da cultura televisiva no cotidiano social. Artistas como Rubens Gerchman [img. 4] e Antonio Manuel [img. 5] vão desenvolver também trabalhos dessa ordem de críticas aos meios de comunicação, como nas obras *La Televisión* (1967) e *Violência no Rio* (1968).





Imagem 4 - Rubens Gerchman, *La Televisión* (díptico), Técnica mista sobre eucatex, 80 x 122 cm, 1967. Coleção Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Imagem 5 - Antonio Manuel, *Violência no Rio*, 1968

O uso de cores sólidas é uma característica que vai acompanhar todo seu trabalho, diferenciando-se apenas os tons escolhidos, em algumas séries a artista faz combinações de tons mais agressivos enquanto em outras séries faz uso de tons mais pacíficos.

A escolha predominante da artista em *Acontecências* foi por cores fortes, o fundo preto se contrasta com vermelho vivo, branco, e um tom escurecido de verde. Em um erotismo oculto, discreto, a artista agrega formas sinuosas de corpos e formas que se entrelaçam com o texto, desenvolvendo uma narrativa mista e robusta, que aponta questões, críticas e direciona o erotismo no fazer das formas, algo que vai se expandir para seus outros trabalhos.

Ressaltamos que duas pinturas se destoam na série ao não fazerem o uso das chamadas de jornais, de colagens, e por adicionar a cor rosa à série, são as obras sem título (*Ciúme de você*) [img. 6 p.12] e sem título (*Mulher crucificada*) [img. 7 p. 12] que já apresentam o caminho crítico da artista com relação ao status da mulher na sociedade, característica que vai ser marcante por toda a extensão de seu trabalho. Como colocado por Frederico Moraes no texto de apresentação da primeira exposição individual da artista, realizada na galeria Guignard, em Belo horizonte, em 1967:

Em seus quadros as figuras são quase toscas, mas fortes. A cor é direta, crua, comunicativa. Teresinha Soares não se perde em sensualismos de matéria ou texturas. Nada de meios-tons e nuances cromáticas, desenho delicado ou suave. É a realidade apresentada em seu estado bruto, com economia plástica e lirismo contido.

Os artifícios da linguagem literária e poética possibilitam que seja posto à luz elementos que deveriam permanecer ocultos *Unheimlich*<sup>6</sup>, assim logo em suas fases iniciais o trabalho da artista se mostra como um veículo que se dispõe a sublimar em seus trabalhos algumas noções de castrações sociais da ordem da vivência feminina, as problemáticas do casamento, da relação marido e mulher, e também questões do cunho da sexualidade.

Com a ascensão das teorias e movimentos feministas iniciadas no século XIX, uma luz vai ser lançada aos recalques gerados através da socialização da mulher em um sistema patriarcal, e iniciam-se então discussões que vão se refletir em vários campos, incluindo o campo da arte. E assim como no *Unheimlich* de Freud, o que era estranho vem à luz, as

---

<sup>6</sup> Conceito desenvolvido por Sigmund Freud em 1919.

repressões se tornam mais visíveis, inflamadas, acarretando angústias no enfrentamento desses recalques sofridos que se consumam em espécies de castrações sociais as mulheres.

Os recalques são um processo de defesa, e nesse processo de defesa o desejo como tentativa de se immortalizar, ele se duplica, reconfigurando-se no inconsciente como uma figura “nova” e estranha, para Freud, este seria então o *Unheimlich*. Essa duplicação é resultado de um mecanismo de defesa contra a aniquilação, castração, do que fora antes desejo.



Imagem 6 - Teresinha Soares, Sem título (Ciúme de você), Óleo sobre tela, 67 x 51,5 cm, 1966-67. Coleção da artista.

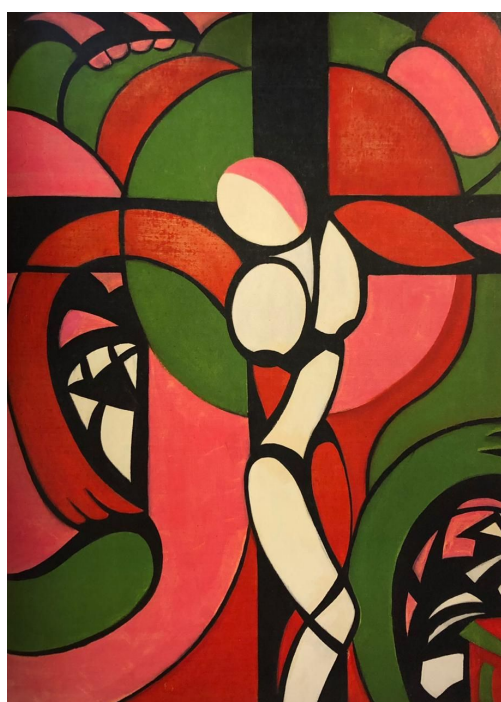


Imagem 7 - Sem título (Mulher crucificada), Óleo sobre tela, 74 x 55 cm, 1966-67. Coleção da artista.

O trabalho desempenhado então por Teresinha já em suas fases iniciais se constrói e se apresenta como um forte veículo de sublimação que dá voz ao que é de fato silenciado no processo da sexualidade feminina, e essa sublimação em sua produção se constrói não somente como uma passagem para libertação de desejos, mas também como espaço de crítica. Na série *Acontecências*, o uso das chamadas sugestivas é uma característica muito importante como ferramenta de expor essas críticas e também casar essa visualidade da ordem da palavra com imagens que se constroem também como tentativa de expurgo e escape.

Ainda dentro de uma estética de fortes influência da Pop, em seu segundo ano de experimentações artísticas, surge a *Caixa de fazer amor* [img. 10-11, nas páginas 14 e 15], uma caixa com técnica mista, incluindo tinta, metal, plástico e tecido, objeto que fora influenciado por artistas como Hélio Oiticica [img. 8] e Rubens Gerchman [img. 9], que utilizaram desse formato anteriormente, possibilitando a abertura desse caminho para trabalhos dessa mesma linha.



Imagem 8 - Hélio Oiticica, *B 33 Bólido caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"*, Técnica mista, 40 × 30.5 × 68.5, 1965-1966. Museu de Arte Moderna (MAM Rio).

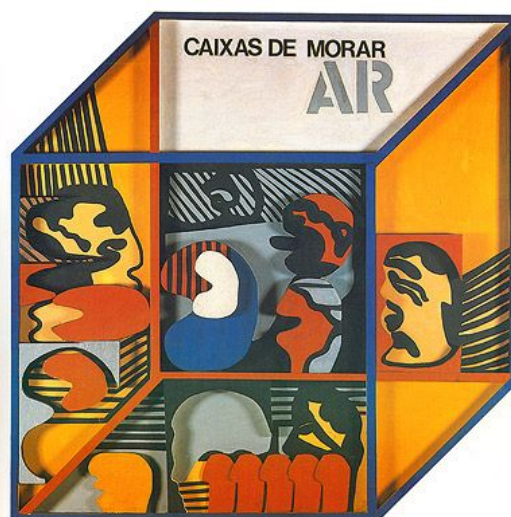


Imagem 9 - Rubens Gerchman, *Caixas de Morar*, Relevos em madeira pintado com tinta acrílica, 120.00 cm x 120.00 cm, 1966. Coleção Millan.

O maquinário é criado como um aparelho de moer e foi pensado para ser manipulado, contando com uma manivela em sua lateral feita para ser colocada em movimento. Esse processo árduo da manivela poderia representar as dificuldades do relacionamento, os fios de eletricidade representam os perigos, do outro lado da caixa se encontram potes contendo vaselina, elemento diretamente ligado ao ato sexual. Ao ser manipulada, a manivela gera um barulho que se assemelha a barulhos sexuais, gemidos especificamente.

A caixa de maneira geral traz os aspectos que se estenderão pelo trabalho da Terezinha, como a temática erótica que clama pela liberdade sexual para além da dicotomia do feminino/masculino, as cores sólidas que mesclam entre tons quentes e frios e linhas pretas bem marcadas.

O uso da caixa neste trabalho é um ponto interessante a se pensar ao passo que a figura da caixa ela remete diretamente a aquilo que está privado, guardado de alguma forma, quase como a figura do inconsciente, logo essa estrutura faz uma conexão com a idéia do

íntimo, da intimidade presente na atividade sexual expressada pela obra, em contrapartida, ao colocar o espectador para interagir com seus trabalhos esta os tira da posição de voyeur e os coloca também como cúmplices participantes daquela narrativa possibilitando uma dicotomia entre o público/privado.

Brincando com cores, flertando com linhas, sua produção se desenvolve como pulsão de vida através do sexo e pulsão de morte através do gozo, os dois lados da moeda. O conceito das pulsões, primeiramente desenvolvido por Freud<sup>7</sup>, trazem a ideia de pulsão como impulsos que nos levam a descarregar nossas excitações, podendo ser essas pulsões de autoconservação ou de autodepreciação, pulsões agressivas. A pulsão sexual, atrelada a libido, se constitui então como uma pulsão de vida.

Entretanto, a atividade sexual como a busca pelo gozo se transpassa também como pulsão de morte, sendo o gozo interpretado como a morte da atividade, a morte da excitação inicial, auge e queda da pulsão de vida à de morte. Bataille ao articular sobre as atividades do erotismo dentro desse sistema, vai defender a sexualidade e a morte como ápices dessas pulsões, que possibilitam a almejada continuidade dos seres, assim ele diz que:

A sexualidade e a morte são apenas os momentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser. (BATAILLE, 1957, p. 41)

Ao passo que seus trabalhos se apresentam como ímpetos dessas pulsões podemos associar diretamente sua produção como uma espécie de duplo, entendido por Freud como figura que possibilita a garantia da realização de desejos, se pensarmos as repressões de ordem sexual e individual das mulheres no contexto histórico em que os trabalhos da artista eram desenvolvidos, podemos entender esses trabalhos como a duplicação que possibilita a liberdade sexual almejada.

O duplo se encontra no processo intelectual do fazer artístico nesse trabalho, mas também em sua materialidade, onde vemos o encontro de duas figuras, dois corações e na dicotomia do público/privado presente na estrutura da caixa e de sua manipulação.

---

<sup>7</sup> Sigmund Freud, *Além do princípio do prazer*, 1920.



Imagem 10 - Teresinha Soares, *Caixa de fazer amor*, Madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido, 60 x 55 x 37 cm, 1967. Coleção da artista.

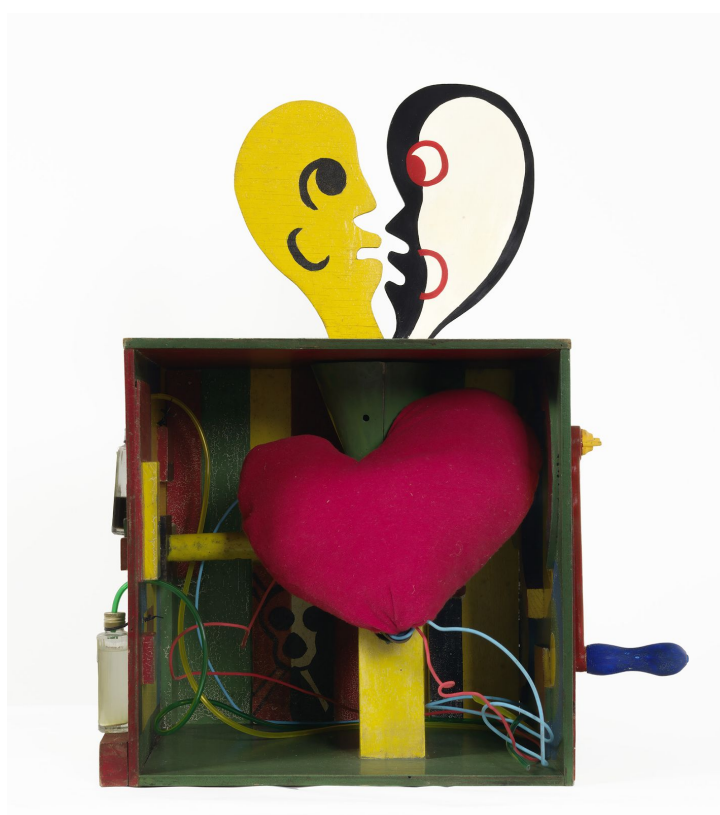


Imagem 11 - *Caixa de fazer amor* (visão interior)

A inserção de questões sobre relacionamentos também perpassam outros trabalhos da artista. Tomemos como exemplo o *Jogo do Desencontro* [img. 12 na página 17] que traz a



problemática e crítica aos costumes machistas, mais especificamente a infidelidade masculina dentro do contexto heteronormativo, e de como muitas mulheres se viam submetidas a maridos que as traíam por conta da impossibilidade de divórcio. O divórcio, já existia legalmente na época, entretanto, não era bem visto. Essa submissão por vezes também se deve a questões financeiras, a mulher fixada no trabalho doméstico, sem dinheiro, sem trabalho externo e sem onde ir, se via presa ao matrimônio.



Imagem 12 - Teresinha Soares, *O jogo do desencontro*, Pintura sobre madeira recortada, 60 x 50 x 8 cm, 1967. Coleção da artista.

De maneira muito fluida, a artista utiliza de várias linguagens, em seus trabalhos ao longo de seu período de produção. Pensamos que esses maquinários, caixas, objetos de manipulação podem ser vistos como uma nuance das novas perspectivas trazidas pelas discussões da Nova Objetividade, que almejavam essa interação com o espectador tornando-os mais próximos do trabalho e das ideias representadas.

A Nova Objetividade, ocorrida ao final dos anos 1960, se deu como uma união dos grupos do Concretismo, Neoconcretismo e da Nova Figuração que pensavam um ideal de unidade para o campo das artes, transformando tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais. Além disso, pensavam abordagens que se posicionassem politicamente, socialmente e eticamente e propunham a participação corporal, tátil, visual, semântica do espectador, característica que inclusive é incorporada pela Teresinha em seus trabalhos com madeira.

Seu trabalho se vê então entrecortado por influências de diferentes manifestações artísticas que vinham sendo estudadas e desenvolvidas naquele momento. Defendida como realista pela artista, sua produção se expande como uma proposta de um novo realismo, um realismo mais crítico, que volta essa crítica ao tratamento da imagem, incorporando novas técnicas e maior simplicidade, mas que, porém, é mais direto nos diálogos e figuras. Além da sua estilística se assemelhar fortemente com a Pop Arte, ela traz consigo um pouco da arte concreta, neoconcretismo e da nova objetividade. Como colocado pela Historiadora da arte Cecilia Fajardo-Hill, em texto sobre a artista:

Teresinha Soares emerge como artista em meados dessa década, época marcada por forte experimentação que lhe permitiu uma liberdade de escolha impensável uma década antes. Por sua abertura artística e estética, ela desenvolveu um estilo híbrido que abrangia abstração, figuração e ideias sólidas. (FAJARDO-HILL, 2017, p. 38)

Terezinha cria sua estética com formas sensuais, surrealistas, cores vibrantes da Pop e um realismo como base de todo seu trabalho que vai se constituir como um enfrentamento a não somente tabus sexuais, mas também a questões sociais da mulher na sociedade, utilizando o erotismo como ferramenta de libertação e recurso para discussões.

Em 1968, a artista, pensando a Guerra do Vietnã como pauta mundial e como elemento de mote da politização de obras de vários artistas ao redor do mundo, se debruça então sobre a temática para inserir relações com as questões matrizes de sua produção.

Assim, a série que é concebida através de técnica mista que experimenta mais uma vez a potencialidade da madeira, aqui os recortes em madeira serão dispostos em um sistema de pintura-relevo-recorte que se aproximam e formam espécimes de quadrinhos, ou quadros de TV, se assemelhando talvez ao trabalho desempenhado em *Acontecências*, devido a essa disposição espacial tão característica da Pop Art.

É notória uma aproximação muito grande com o trabalho de Rubens Gerchman (1942 - 2008) não só pela temática da televisão e política, mas também por uma paleta de cores muito similar e também pela composição dos rostos que possui uma figuração mais difusa, se tratam de influências advindas não somente da Pop mas também de um novo realismo proposto pela arte concreta e neoconcreta.

A artista ao explicar sobre as diferentes abordagens do tema nos três trabalhos que compõem a série explica que:

A primeira obra dessa série é *Morra usando as legítimas alpargatas*. Seu tema é a utilização da guerra como ferramenta de marketing, o oportunismo que a guerra traz. A segunda obra é *Morrem tantos homens e eu aqui tão só*, que trata da solidão das mulheres que têm seus homens enviados para a guerra e mostra a mulher, sozinha, vendo o homem ser carregado pelo prepúcio. *Guerra é guerra - vamos sambar* é a terceira e última obra da série e fala da indiferença, o carnaval de um lado, e a guerra passando no filminho, de um outro. (Teresinha Soares em depoimento a Rodrigo Moura, 28.11.2016 - Presente no texto do autor no livro do MASP sobre a artista)



Imagem 13 - Teresinha Soares, *Morra usando as legítimas alpargatas*, Técnica mista, 116 x 152,8 x 2,5 cm, 1968. Coleção da artista.



Imagem 14 - Teresinha Soares, *Morrem tantos homens e eu aqui tão só*, 1968 Técnica mista, 117 x 152,8 x 2,5 cm Acervo artístico da UFMG, Belo Horizonte



Imagem 15 - Teresinha Soares, *Guerra é guerra - Vamos sambar*, Técnica Mista, 116 x 150 x 2,5 cm, 1968. Acervo museu de Arte da Pampulha.

Ainda sob fortes influências de uma estilística evidentemente mais Pop, na série *A mulher em 10 parágrafos*, se sobressai a experimentação e presença das cores, e em uma narrativa sólida, contida e com um tratamento de imagem ainda um pouco rígido e simples.





Imagem 16 - Teresinha Soares, *Xifópogas uterinas*, Tinta sobre papel, 49,5 x 69, 5 cm, 1968. Coleção da artista.

Porém, apesar da construção de imagem ser de uma ordem mais bruta, nessa série se inicia um caminho para obras com formas sensuais, que levam a esse caminho da descoberta do corpo e conseqüentemente do sexo. Pensando não somente essa série mas o trabalho da artista de maneira geral, estes trabalhos serão compostos como um enfrentamento ao passo que ao colocar em evidência uma relação tão íntima com o próprio corpo, o corpo feminino, a artista rejeita a abjeção, operação psíquica desenvolvida por Kristeva<sup>8</sup>, que será mais amplamente discutida no próximo capítulo, e que é um conceito entendido como fundamental para consolidação do corpo feminino diante da figura materna sua primeira referência.

Em Teresinha, a construção desses corpos em ação é de ordem quase abstrata, o abstracionismo que se insere entre as décadas de 50/60 com artistas como Miriam Shapiro (1923-2015), Helen Frankenthaler (1928-2011), Lee Krasner (1908-1984) vão contribuir também para um forte cenário da abstração, que a artista entretanto incorpora mesclando com uma figuração disforme onde é possível identificar elementos da narrativa, porém, estes se constroem em uma figuração bruta que apesar de causar estranhamentos a primeira vista, ao ser observado atentamente em seus detalhes, o estranho se torna bastante familiar.

Em *Xifópogas uterinas* [img. 16] a figura em cena é centralizada nesse fundo que se introduz e contrasta com a composição de cores sólidas e agressivas. Composta por apenas 4

---

<sup>8</sup> MORI, Cecília. *Beleza profana: Uma integração da abjeção na arte*. 2009.  
BUTLER, C. H. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 2006.

obras, a série usa blocos sólidos de cores primárias e secundárias que contrastam com um fundo de um tom creme, quase branco. Em meio a um amontoado de blocos de cores é notória uma silhueta feminina, identificada pelos seios, útero, vulva e ovários. Na ação em questão é possível identificar o auto toque feminino, ação que ainda é muito estigmatizada e transformada em tabu, mas que também para além do auto toque, pode representar o inserir de um dispositivo contraceptivo na vagina.

Nessa série a artista expôs também um pouco das inovações do pós-guerra, como avanços da medicina com a fertilização in vitro, transplantes, pílula anticoncepcional e a inserção da mulher no mercado de trabalho. Terezinha, de forma sensual e excessiva, cria composições simples mas bastante diretas em sua temática. As imagens chapadas, sem volumetria, ganham destaque pela cor intensa e por suas formas disformes que passam a mensagem de maneira direta mas que ainda é abstrata em sua apresentação visual.

Trazendo também um pouco de humor, em *A mulher no volante* [img. 17] a artista mescla corpo com a automotiva de um carro fazendo uma sátira ao ditado “mulher no volante, perigo constante”, que se constrói também como um tabu colocando mulheres em uma posição de menor capacidade para desenvolver atividades em relação aos homens.



Imagem 17 - Terezinha Soares, *A mulher no volante*, Tinta sobre papel, 50 x 69,5 cm, 1968. Coleção da artista.

Apesar de na época a artista não se considerar feminista, como colocado em sua entrevista ao MASP em 2017, é muito visível como muitos pensamentos e questões da artista eram entrecortados por questões feministas, a busca pela liberdade, igualdade e pela compreensão da mulher como um ser humano completo e pleno de suas condições físicas,

mentais, assim como qualquer outro homem, podendo desenvolver qualquer atividade seja ela tida como “masculina” ou não.

As séries apresentadas neste capítulo compuseram momentos da produção da artista que se fundiam com alguns ideais da Pop Arte, seja nas cores marcantes, na presença dos blocos de cores, na estética que se aproxima às mídias de televisão, jornal, quadrinhos, córdeis. São, assim, trabalhos um pouco mais rígidos figurativamente, onde por vezes essa rigidez se encontra no material como nos trabalhos com as caixas de madeira, outras vezes se encontra na própria construção da imagem. Contudo, o uso das cores e a presença da sexualidade como temática que perpassa suas pesquisas formais, uma sensualidade trabalhada nas linhas será bastante marcante em séries seguintes, tratada no próximo capítulo.

## CAPÍTULO 2 - PRODUÇÕES ORGÂNICAS

Neste capítulo, a partir das séries *Um homem e uma mulher* (1967), *Homenagem a Caetano Veloso* (1968) e *Eurótica* (1970) a tentativa foi de aproximar os trabalhos desempenhados nessas séries através da organicidade presente em suas plasticidades e estéticas, pois elas possibilitam conexões conceituais que remetem à abjeção e ao erotismo. Aqui propõe-se ligações com as teorias psicanalíticas através dos tratamentos das imagens e de conceitos desempenhados pela estrutura espontânea das linhas estruturantes nessas obras.

Assim, utilizando de um caráter mais orgânico, a narrativa aqui presente é um pouco mais entrelaçada mas ainda assim consegue ser bastante direta em sua temática. Essa visualidade dada em meio a emaranhados de linhas e cores, vai perpassar as três séries mencionadas que abordam explicitamente o erotismo dentro de relações sexuais.

Em *Um homem e uma mulher* série composta por três serigrafias [img. 18, 19,20 na página 23] sobre papel, tamanho médio, a artista começa a delimitar seu caminho através dessa produção de mescla compondo narrativas que confundem o espectador em suas deformações mas que traz consigo formas familiares que permitem uma identificação e reconhecimento de ações e figuras nas obras.

Fazendo jus ao nome, a série apresenta o que se assemelha a comunhão do casal através do sexo, com cores pulsantes que nos transmite a alçada das pulsões de vida através das pulsões sexuais. Para Bataille, em *O Erotismo* (1954), ao discorrer sobre a temática, o mesmo define a passagem do estado normal ao estado de desejo erótico como um processo de dissolução do ser, assim, toda concretização erótica tem por princípio uma destruição do ser fechado, que em seu estado normal se trata do parceiro de ação.

Essa dissolução pode ser compreendida neste trabalho no sentido de que as próprias figuras são de uma construção que se dissolve, se mescla, e que a partir dessas ações que as obras vão apresentar um caráter erótico, desenvolvendo figuras que se fundem em uma atividade que não difere o que é uma figura feminina ou masculina, mas apenas trazendo o sexo como ação de imersão.



Imagem 18, 19, 20 - Teresinha Soares, *Um homem e uma mulher*, Serigrafia sobre papel, 66 x 48 cm, 1967. Coleção da artista.



A série *Homenagem a Caetano Veloso* segue então pelo mesmo caminho das formas distorcidas e experimentação de cores. Nas obras dessa série, entretanto, tem-se uma composição menos conflitante com cores menos chamativas e mais harmoniosas entre si com formas menos complexas que, por outro lado, são mais suntuosas que chegam a se misturar e a confundir suas definições espacialmente.



Imagem 21 - Teresinha Soares, *Viver é preciso I (Homenagem a Caetano Veloso)*, Serigrafia sobre papel, 30, 5 x 48 cm, 1968. Coleção da artista.

O fundo claro que se insere na obra é uma das características que se mantém, as formas orgânicas agora se constroem com maior simplicidade, e os tons agressivos que foram usados na pintura, na serigrafia se tornam mais amenos, tons mais passivos.

A disposição de cada elemento se dá de maneira menos ordenada e rígida, as formas possuem menos divisões, são mais espaçadas criando uma visualidade mais plana e calma. Tomemos como exemplo a imagem 21, nessa ação não aparenta se tratar mais de uma pessoa em busca do auto prazer, mas sim de uma ação conjunta. Apesar de não ter um começo ou fim bem definido, é possível detectar algumas figuras mais explícitas como seios, pés, mãos e dedos. Um dos dedos em específico tem proporção exagerada remetendo a uma figura fálica que aponta diretamente para uma fissura que se assemelha a uma vulva.

Apesar de não possuir um elemento que define como uma cena íntima de um casal, em contrapartida com o outro trabalho essa ação transpassa um teor passivo e também difuso

onde mais de uma ação acontece ao mesmo tempo, onde localizamos o contato de diferentes figuras que se assemelham com áreas erógenas.

A série mantém a mesma paleta e uma visualidade muito similar por toda sua extensão, onde diferentes figuras se interceptam formando um acoplado de elementos, o toque como parte da atividade sexual é fortemente reforçado com diferentes pés e mãos que se embaralham a outros membros, essas figuras assumem tamanhos diversos, desempenhando por vezes maior protagonismo, como em *Ele e Ela* [img. 22] que apesar da figura fálica ocupar destaque no espaço, a atenção primeiro se direciona a figura de um pé vermelho de tamanho exagerado, uma espécie de abaporu do erotismo.



Imagem 22 - Teresinha Soares - *Ele e Ela* (*Homenagem a Caetano Veloso*), Serigrafia sobre papel, 47 x 32 cm, 1968. Coleção da artista.

O que se faz evidente dentro dos trabalhos da artista é uma abjeção do próprio tabu que vai tornar possível o entendimento da alteridade dentro da atividade sexual, compreendendo desejos não realizados e os sublimando em um transbordamento, no caso da artista um transbordamento de formas, linhas e cores.

Para a escritora e psicanalista Julia Kristeva<sup>9</sup>, a teoria da castração dentro do espectro feminino vai ocorrer pelo processo de abjeção, que seria então o processo da mulher precisar

---

<sup>9</sup> Julia Kristeva (1941) filósofa, escritora, crítica literária, psicanalista e feminista búlgaro-francesa.

abjetar o corpo da mãe por se identificar com ele, diferentemente dos homens. Assim, as mulheres desenvolvem uma sexualidade depressiva, afinal a sociedade patriarcal como um todo rejeita o corpo materno. Entretanto, a arte tem o potencial de experimentar aquilo que antes fora algo abjetado em seu cotidiano e consegue integrá-lo a parte que lhe rejeitou.

Assim, o erotismo no trabalho da artista possibilita diálogos com problemáticas de seu contexto à medida que se coloca como uma perspectiva de evidenciar tudo o que foi, era, e ainda é reprimido porém de maneira muito liberta, explorando as possibilidades da arte e revogando por essa mesma liberdade dentro de uma sociedade tão enrijecida e privativa, reforçando a duplicação do processo artístico como oportunidade para a realização de desejos.

Contextualizando sua produção em um território que passava por um processo ditatorial é muito importante entender o trabalho da artista como de uma postura quase anarquista pois, em governos de políticas totalitárias e opressoras, os grupos de maiores vulnerabilidades são os que mais sofrem. Sendo assim, não seria diferente para as mulheres que, apesar de terem alguns direitos já conquistados, ainda sofriam de muitos reflexos da sociedade patriarcal da época que se agrava com a ascensão da Ditadura e a promulgação do AI-5, momento de tamanho controle sobre mentes e corpos de indivíduos.

O AI-5, Ato Institucional número 5, foi o quinto dos dezessete grandes decretos emitidos pela ditadura militar. Esse decreto garante ao governo uma postura de extremo autoritarismo que teve um grande peso, principalmente no âmbito cultural devido à censura constituinte neste decreto, que suspende a liberdade de expressão e dos direitos de ir e vir, sendo uma forma de reprimir completamente qualquer sinal de um pensamento progressista libertário.

O conservadorismo proeminente do período, além de consequências para a população brasileira em um geral, traz também efeitos abusivos à vivência da mulher, colocando-a como pilar principal da família e responsável por manter o conservadorismo tão desejado pelo regime, isto pois intrínseco ao militarismo se encontram vários reflexos do sistema patriarcal e da visão simbólica do homem como figura de poder e virilidade. Logo, através do regime essas questões vão contaminar a sociedade conservadora em uma tentativa de rebater muitas das teorias feministas que iam se irradiar naquele momento.

Esse conservadorismo como enfrentamento de um feminismo insurgente se dá como um abuso a vivência da mulher, que naquele momento social começava a trilhar um caminho de busca por mais independência e equidade, que começava a repensar o sistema e a questioná-lo. Assim, o status da mulher, que desde sempre teve suas bases prejudicadas,



bases de direitos de liberdade, de escolha, devido a um machismo intrínseco a nossa sociedade, se torna ainda mais complicado e oprimido.

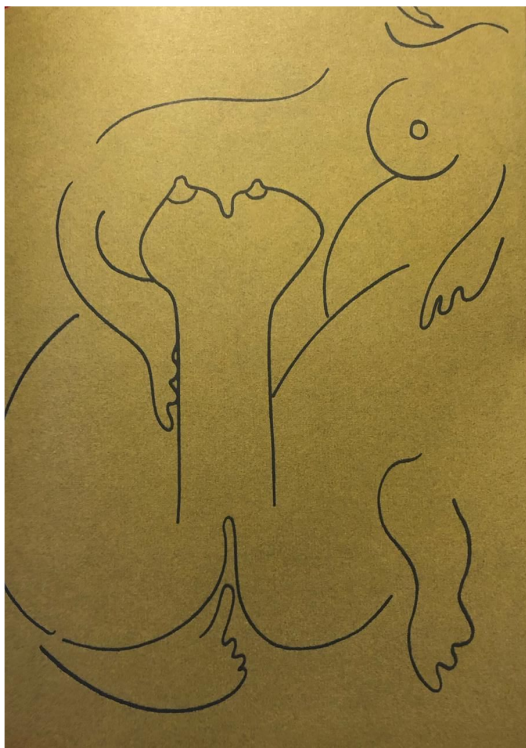
É válido ressaltar também que entre março e junho de 1964 surgiram várias manifestações públicas que em conjunto serão chamadas de Marcha da Família com Deus pela Liberdade, onde dentro dessas manifestações originou-se a Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE) cuja funcionalidade era mobilizar mulheres católicas e conservadoras a irem às ruas para defender e impor seus valores tradicionalistas.

Na série *Eurótica* o excesso de linhas vai ser o ponto central de trabalho, desenvolvendo narrativas que se cruzam e se perdem, desta vez de maneira muito simples, fluída, sem adições de cores, ou qualquer outro elemento, nessa série a artista esgota o uso da linha e consegue materializar a série de maior carga erótica de toda a sua produção.

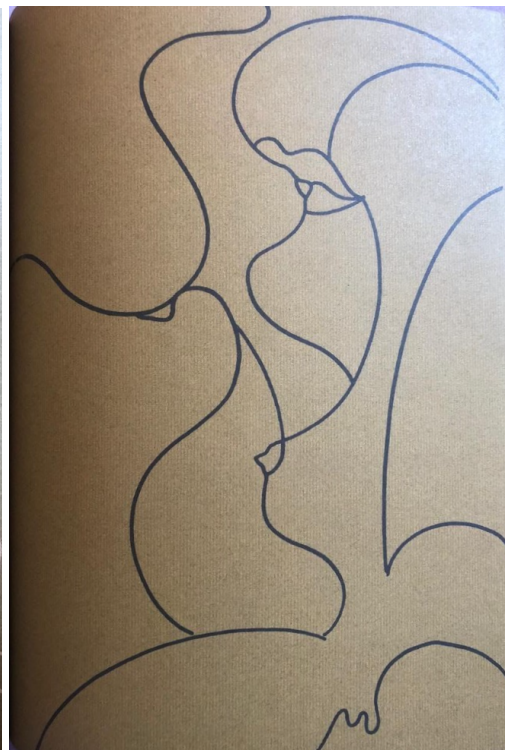
Feita em 1970, a *Eurótica* sublima o erótico. Sendo composta por 32 serigrafias sobre papel, a série se apresenta como uma espécie de expedição ou roteiro do corpo, assim é colocado por Frederico Morais em seu texto curatorial da *Eurótica*. Nessa série o corpo é colocado como território de descobertas do seu próprio ser.

As formas desproporcionais se relacionam em parte ao modernismo brasileiro do final da década de 20 onde é possível encontrar semelhanças com o trabalho de Tarsila do Amaral, principalmente na fase antropofágica (1928-1930), mas também Di Cavalcanti, e principalmente Ismael Nery por seu caráter de influências surrealistas. Porém, em Terezinha essas formas se dão de maneira muito mais fluída, menos definidas, mais amorfas.

Em *Eurótica*, diferente do histórico de seus outros trabalhos, a artista não faz uso de cores, o desenvolvimento e narrativa das linhas são o grande destaque. As linhas que percorrem por toda a série são muito similares, traços finos, porém de uma dimensão suficiente para obter destaque. Apesar de em alguns trabalhos da série as linhas parecessem continuadas, sequenciais, em outros é possível ver as pausas de cada linha, onde se começa e onde termina, um exemplo são as imagens 25 [p. 27] e 29 onde vê-se pausas entre uma ação e outra, distinguindo pés, mamilos, mãos, boca e figuras fálicas, diferentemente da continuidade desempenhada em trabalhos como nas imagens 27 e 28 [p. 27] onde há sobreposição das ações, do segmento das linhas.



Imagens 25, 26 - Serigrafia sobre papel 35 x 25 cm



Imagens 27, 28 - Serigrafia sobre papel 35 x 25 cm



Imagem 29 - Serigrafia sobre papel 35 x 25 cm

O trabalho de linhas sobrepostas desempenhado na série se estabelece como uma crise de identidade, que é a grande questão do processo da abjeção, essa crise ela se constrói a partir do momento que a linha perde aqui sua função primária, sua essência, ao passo que a linha ela é de um critério de criação de barreiras, noção do limite, separação de territórios, porém, nessa série há essa quebra de função, a partir desse excesso da linha e de suas intercepções é colocada em cheque e questionada a sua existência.

A linha vai perpassar por quase todo o espaço em cada unidade da série, variando porém a escala do espaçamento. Apesar de não ser totalmente contínua, a linha é bastante precisa e alongada, de fluidez visível, sem hesitações no traço e quase sempre se interceptando. Essas linhas simples, sem preenchimento, se destacam por sua sinuosidade e acúmulo. Entretanto, apesar da qualidade dessas linhas ser de ordem bastante clara, o sentido das mesmas vai em direções incertas, traça caminhos confusos, gerando imagens mistas que se permeiam insurgindo anomalias dentro de uma narrativa erótica.

Essas anomalias desenvolvidas pela artista se assemelham com as feitas pelo artista surrealista alemão Hans Bellmer (1902-1975) em seus desenhos, devido às deformações muito marcantes nas representações dos corpos, através das linhas que se interceptam e pelo desenvolvimento de uma narrativa entrecortada por diferentes figurações. É notável que a

artista ao representar essas cenas eróticas consegue passar a ideia da trama sexual. Através da aglutinação dos traços percebemos o entrar no outro, se misturar, a sensação da junção sem distinção, do que é homem ou mulher.

As figuras são confusas, imprecisas e formadas em meio à anarquia dessas linhas que vão possuir um teor sexual mas ainda nos transmitem incerteza. A hesitação não se encontra na essência da linha, ela está no confundir gerado pelos nós, no tocar das linhas através de seus percursos, como um ato sexual de fato.

Através dessas indefinições geradas pela linha podemos relacionar as mesmas com a indefinição do sujeito que é resultado do *Unheimlich*, processo que gera o estranhamento, onde as linhas assim se constituem como representantes dessa indefinição do sujeito mas também representam barreiras e a sua incapacidade como definição de território, pois em Eurótica as linhas se atravessam desassociando a ideia da fronteira entre o eu e o outro, e colocando em evidência uma imersão no outro.

De toda a série, 3 trabalhos serão diferenciados do restante devido à qualidade da linha e de sua disposição. Esses 3 trabalhos vão inserir imagens animais de cavalos, contando com linhas menos alongadas e mais trêmulas. Outro detalhe é o agrupamento que vai ser maior do que no restante, ou seja, a linha não vai perpassar por todo o espaço, ela se acumula em uma parcela do quadro, exemplo: imagem 26 [P.27].

Bataille, ao discorrer sobre o erotismo, traça um paralelo entre o erotismo presente na sexualidade humana e a morte, propondo uma analogia entre esses extremos através da ideia de descontinuidade e continuidade dos seres, entendendo que somos seres descontínuos através do processo de morte mas que buscamos por continuidade dentro do processo sexual e erótico. O autor coloca da seguinte forma:

É preciso muita força para perceber o elo existente entre a promessa de vida, que é o sentido do erotismo, e o aspecto luxuoso da morte. A humanidade concorda em não reconhecer que a morte é também a renovação do mundo. Os olhos vendados, recusamos ver que só a morte garante incessantemente uma eclosão sem a qual a vida declinará. Recusamos ver que a vida é a armadilha feita ao equilíbrio, que toda ela significa uma situação instável, desequilibrada, para onde nos conduz. É um movimento tumultuoso que se encaminha constantemente para a explosão. Mas se a explosão contínua não consegue esgotá-la, ela só prossegue sob uma condição: que entre os seres que ela gerou, aqueles cuja força de explosão está esgotada, cedam o lugar a novos seres, entrando no círculo com uma força nova. (BATAILLE, 1957, p.39)

George Bataille (1897-1962), escritor francês, em 1957 vai lançar a obra *O Erotismo* que discute acerca do erótico presente na sexualidade humana, a ideia da transgressão pela atividade sexual e o sagrado. Em seu livro, Bataille cita que a maior proximidade da atividade sexual humana e animal se trata da continuidade da descontinuidade, ou seja, a reprodução (continuidade) que leva à descontinuidade dos seres. E assim se formam as linhas em *Eurotica*, em suas continuidades descontínuas as linhas se encontram e se perdem, se cruzam e se interceptam, e no vai-e-vem das linhas sinuosas a nudez traz luz a abertura dos corpos para a continuidade.

Se há proximidade, também há um ponto de oposição, assim, a atividade sexual humana difere-se da animal pelo critério da atividade erótica, exclusivamente humana. Portanto apesar das duas faces de *Eurótica* se tratarem de uma continuidade, há uma quebra na descontinuidade da formação de linhas mais sedutoras nos trabalhos de caráter humano, enquanto no trabalho animalesco as linhas são mais agressivas, mostrando maior selvageria que o erotismo fluido da sexualidade humana.

Por conseguinte, as séries apresentadas nesse segundo capítulo foram agrupadas por suas similaridades no uso de linhas como característica estruturante dessas narrativas, pensando também essas linhas como possibilidade de abjeção e escape de suas funções originais. Desta forma, esses trabalhos foram entendidos como da ordem de uma subversão da linha como ferramenta para dialogar com temáticas eróticas.

## CONCLUSÃO

O trabalho da Terezinha Soares se constitui então como enfrentamento do tabu da sexualidade feminina pois, ao se debruçar em uma temática erótica que traz um espectro de liberdade corporal, sexual e moral, a artista traz também a representação da mulher sob uma diferente perspectiva, não mais como objeto de desejo para o homem, mas a mulher como indivíduo que também possui desejos, pulsões de vida, pulsões sexuais que necessitam de ser exercidas, libertadas e mais do que isso, dialogadas e trabalhadas com maior naturalidade.

A artista se coloca fora do território do binarismo ao mesclar os corpos tornando-os um, sem distinções, de igual para igual. E pensando sua trajetória artística sobre uma perspectiva Freudiana seu trabalho desenvolve esse enfrentamento através da ação de encarar o *Unheimlich*, o tabu, que gira em torno de toda a vivência feminina em sociedade, encarando e sublimando em seus trabalhos essas pulsões sexuais e as questões que trazem consigo, refletindo também sobre o grande espectro do erostimo e sua construção através do ser humano e suas passagens de contínuo para descontínuo, trazendo a nudez como possibilidade de abertura dos corpos para a continuidade, e colocando esse trabalho de sublimação como essa continuidade, a duplicação, do desejo, das vontades, que constituem o ser humano e principalmente, nesse trabalho, a figura da mulher.

Para isso, dividi minha pesquisa e o trabalho da artista em duas fases, sendo a primeira de uma ordem mais ligada ao Pop, estudando as séries *Acontecências*, *Vietnã*, *A mulher em 10 parágrafos* e o trabalho da artista com caixas de madeira. E a segunda parte perpassando as séries *Um homem e uma mulher*, *Homenagem a Caetano Veloso* e *Eurótica*.

Através da teoria psicanalítica de Freud, Bataille, Kristeva e muito brevemente de Foucault também, busquei propor novas leituras diante dos trabalhos da artista, conversando suas obras com essas teorias e traçando paralelos entre as mesmas.

Complemento que no dia 18 de novembro foram enviadas via e-mail perguntas para uma entrevista a artista, após conseguir o contato através da equipe do MASP, na expectativa de uma fala mais autoral sobre sua poética, entretanto, as respostas não foram coletadas em tempo hábil, porém, em anexo coloco as perguntas que foram pensadas para a entrevista.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. tradução de Antonio Carlos Viana. — Porto Alegre : L&PM, 1987.

BUTLER, C. H. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 2006.

FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. L&PM; 1ª edição, 2018.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Em: Totem e tabu e outros trabalhos. Volume XIII. 1913-1914 - Boston : Beacon Press, 1950.

MORI, Cecília. *Beleza profana: Uma integração da abjeção na arte*. 2009.

NASIO, Juan-David, 1942 - *9 lições sobre arte e psicanálise*/J.-D. Nasio; Tradução André Telles. - 1.ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

PEDROSA, A.; MOURA, R. (Org.). *Quem tem medo de Teresinha Soares?: catálogo*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017. Catálogo de exposição artística de Teresinha Soares no MASP em 2017.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

AMARAL, Aracy. *Brasil, a mulher nas artes*. Em: "UltraModern: The Art of Contemporary Brazil". Brazilian-American Cultural Institute and the Brazilian Embassy. 1993.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo : Itáu Cultural : Edusp, 1999.

CHADWICK, Whitney. *Woman, art, and Society*. London : T&H. 1996.

FOUCAULT, Michael. *História da Sexualidade I. A vontade de saber*. 1976. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1988.

FOSTER, Hall. *Art Since 1900*. Volume 2, 1945 to the present. London : T&H, 2004.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. 1915-1917.

MESKIMMON, Masha. *Woman Making Art. History, Subjectivity, Aesthetics*. Routledge, 2003.

OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art - Serie Mayor*. Benedikt Taschen. 1989.

PEDROSA, A.; MESQUITA, A. (Org.). *Histórias da Sexualidade: Antalogia*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017.

PORTUGAL, Ana Maria. *O vidro da Palavra: O estranho, literatura e psicanálise / Ana Maria Portugal* - Belo Horizonte : Autêntica, 2006.

RIVERA, Tânia. *Arte e Psicanálise*. 2.ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

SOUSA, Edson. *Monocromos Psíquicos: Alguns Teoremas*. Em: *Sobre arte e psicanálise / orgs. Tania Rivera e Vladimir Safatle*. - São Paulo : Escuta, 2006.



## ANEXO

As perguntas a seguir foram feitas para uma entrevista com a artista após contato com a mesma por email. Foram enviadas no mês de novembro mas até o encerramento deste trabalho, não obtivemos respostas.

1 - Contextualizando sua produção na História da Arte no Brasil, em que contemporaneamente tivemos movimentos com diferentes tendências realistas como a nova objetividade, grupo rex, tendências abstracionistas como a arte concreta, e também tendências internacionais como a Pop que vai se refletir em alguns artistas do Brasil, dessa forma como você acredita que seu trabalho estabelece diálogos com esses movimentos?

2 - Você percebe alguma conexão entre sua produção e o contexto em que você vivia, em especial, a ditadura militar? até que ponto esse contexto contribuiu para sua produção? A censura de alguma forma interferiu em seus trabalhos?

3 - Identifico na sua produção várias pesquisas em diferentes linguagens de arte e inclusive na literatura também, gostaria de saber um pouco mais sobre o seu processo de escolha, se suas obras resultam na experimentação de uma determinada linguagem como, pintura, desenho, performance, escrita ou se as linguagens são uma sequencia dos conceitos trabalhados.

4 - Quais eram suas maiores motivações em trabalhar com a temática do erotismo na série Eurotica? O fato de você ser uma artista mulher, produzindo conteúdos que abordam sexualidade naquele contexto conturbado da ditadura, contexto onde a liberdade sexual ainda começava a ser questionada e trabalhada, como você entende seu trabalho, a sua produção em meio a isso?

5 - A série "Eurotica" se constitui exclusivamente de linhas. Gostaria que comentasse sobre o processo de criação dela. Se você chegou a testar com cores, se pensou outras linguagens ou se o desenho com linhas foi sua ideia inicial.

6 - O que você acredita que a série Eurotica representa em sua trajetória de artística?

7 - Na série "Mulher em 10 paragrafos" quais relações você consegue fazer entre o universo feminino e os trabalhos dessa série?

8 - O nome da série "Homenagem a Caetano Veloso" me chamou a atenção e queria saber mais a respeito da escolha, se você teve alguma motivação explícita ou alguma motivação outra.