

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

**O CORPO FEMININO COMO ESPAÇO DA
ESCULTURA**

Ritos, Símbolos e Performance

Eduarda Novita Ramos

Trabalho de Projeto

Mestrado em Escultura

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor João Castro Silva

2025

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Eduarda Novita Ramos, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado “O Corpo Feminino como Espaço da Escultura: Ritos, Símbolos e Performance”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 30 de Outubro de 2025.

RESUMO

O corpo é o primeiro meio de representação que moldamos. É também, conforme Le Breton, o último receptáculo de si: território ao qual são impostos condicionamentos sociais e culturais, mas também o espaço onde se encontra a possibilidade de liberdade. Ao reivindicar o poder de escolha sobre o próprio corpo, escolhe-se também o que se veste e o que se revela através dele. Este projeto propõe um diálogo entre o corpo humano — com foco no corpo feminino — e a Escultura, explorando a dimensão simbólica e ritual presente no ato de vestir o objeto escultórico. Mais do que um objeto fixo sustentado por um plinto, a escultura aqui é ativada pelo corpo vivo. A pesquisa, de caráter teórico-prático, investiga o modo como a forma escultórica, quando posta no espaço do corpo, adquire potência simbólica e performativa. O corpo humano que sustenta a forma traz consigo uma história pessoal e coletiva e a escultura, ao encontrar esse corpo, abre espaço para múltiplas narrativas e interpretações. Ainda, há uma dimensão onde são criadas *imagens performáticas* que capturam o momento ritual onde a escultura é vestida, sendo, então, mais um desdobramento da prática escultórica.

Palavras-Chave:

Escultura; Corpo; Feminino; Rito; Performance; Símbolo

ABSTRACT

The body is the first medium of representation that we shape. It is also, as stated by Le Breton, the ultimate vessel of the self: a territory upon which social and cultural conditionings are imposed, but also the space where the possibility of freedom resides. By reclaiming the power of choice over one's own body, one also chooses what to wear and what to reveal through it. This project proposes a dialogue between the human body — focusing on the female body — and Sculpture, exploring the symbolic and ritual dimension present in the act of wearing the sculptural object. More than a fixed object sustained by a plinth, the sculpture here is activated by the living body. This theoretical and practical research investigates how the sculptural form, when placed in the space of the body, acquires symbolic and performative power. The human body that supports the form carries both a personal and collective history, and the sculpture, upon encountering this body, opens space for multiple narratives and interpretations. Furthermore, there is a dimension in which *performative images* are created, capturing the ritual moment when the sculpture is worn — thus becoming yet another unfolding of the sculptural practice.

Keywords:

Sculpture; Body; Feminine; Ritual; Performance; Symbol

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador, professor João Castro Silva, que, para além de sua orientação teórica e prática, sempre demonstrou confiança no meu trabalho, respeitou meu tempo e minhas escolhas.

Agradeço aos meus pais, pois sem o apoio deles eu não poderia estar em Portugal a cursar o Mestrado, nem teria condições de seguir o caminho profissional artístico.

Agradeço, em especial, à minha prima Marina, por todo o suporte e assistência ao longo deste percurso; e também às minhas irmãs, que me apoiam emocionalmente.

Às amigas que estiveram comigo e contribuíram de inúmeras formas — especialmente na exposição final do meu trabalho prático, em particular Carlota, Joice, Luana e todos os outros amigos que estiveram envolvidos, que espero que saibam quem são.

Não posso deixar de mencionar também os participantes da performance que idealizei para a exposição: Melrose, que nos presenteou com sua performance sonora; Inês Cerqueira, Ruana Moraes, Paola Rees, Alexandre, Madalena Marques, Carlota Raposo e, por fim, Cecília Diaz — que, além de participar da performance, colaborou comigo na produção das últimas fotografias que integraram a minha apresentação prática, mesmo com o tempo limitado.

Agradeço ainda ao Caio Amaral e à Isabelle Prado pelos registros da inauguração da exposição.

Por fim, agradeço aos artistas e escultores que vieram antes de mim — encarnados ou não — e que abriram espaço para que eu pudesse encontrar a minha própria linguagem dentro da Escultura

INDÍCE

Introdução.....	1
1. O Espaço do Corpo.....	5
1.1. O Espaço do Corpo Feminino.....	8
2. O Corpo e a Escultura.....	18
3. Desdobramentos da Escultura: rito, performance e <i>body art</i>	34
4. O espaço expositivo como templo: exposição final.....	54
4.1. Simbologia presente no meu corpo de trabalho.....	74
Conclusão.....	79
Bibliografia.....	81

INTRODUÇÃO

Provavelmente a parte mais fundamental de toda a experiência humana, o corpo é o centro da realidade de cada indivíduo. É o que mais nos aproxima do mundo que nos rodeia, por nos possibilitar a construção do *self*. O que é proposto como elemento central desta pesquisa é o corpo humano *enquanto espaço*, para além de uma mera concentração de matéria que *ocupa* espaço.

No espaço do corpo, abrem-se possibilidades de inúmeras inscrições simbólicas — como roupagens, procedimentos estéticos, todo o tipo de alterações corporais, entre outros; e, conforme proponho no meu trabalho escultórico, o corpo é o espaço que sustenta a escultura.

A partir da experiência do corpo que é lido como feminino, o presente projeto aborda principalmente as questões que envolvem a mulher na sociedade. Deste modo, o presente trabalho de investigação, centra-se no recorte do corpo da mulher em diálogo com a escultura e as conotações simbólicas específicas que essa leitura pode gerar.

A escolha deste tema parte de uma inquietação pessoal: compreender o corpo não apenas como criador ou referencial para a escultura, mas como participante ativo de uma obra escultórica. No contexto contemporâneo, em que as fronteiras entre corpo e identidade se tornam cada vez mais difusas, repensar a Escultura a partir do corpo é também repensar o próprio conceito de ser e estar no mundo.

Inclui-se no projeto uma dimensão ritual, transportada da minha prática escultórica e dilucidada aqui por meios teóricos. O corpo, elemento primário do rito, é também o ponto de partida desta investigação. Assim, propõem-se outros modos de ritualizar por meio da interação com a escultura — seja no momento em que o objeto escultórico é vestido, marcando uma experiência performática e ritual, seja durante o próprio processo de criação e desenvolvimento da obra.

Procura-se, assim, pensar de modo ampliado sobre a Escultura, estreitando os limites deste campo com outros elementos e expressões artísticas que o rodeiam, ao

explorar as possibilidades de diálogos com diferentes áreas. Me apoio no exemplo encarnado de artistas como Ana Mendieta, Joseph Beuys e Marina Abramovic — artistas que vieram antes de mim e que abriram caminhos para se pensar na Escultura enquanto rito e enquanto linguagem ou que, por terem utilizado seus próprios corpos como meio de expressão artística, ampliaram também as possibilidades da Escultura.

Para embasamento teórico, a pesquisa bebe de fontes da Filosofia e da Psicologia, estendendo-se até historiadores da Arte e pensadores da Escultura. Entre os autores e estudiosos mais utilizados como base de estudos estão Carl Jung, Hannah Arendt, Silvia Federici, José Gil, Mircea Eliade, Amelia Jones, Rosalind Krauss, Margit Rowell e João Castro Silva.

De caráter qualitativo, a nossa investigação busca aprofundar, de maneira teórica e prática, experiências e conceitos de natureza subjetiva. A estrutura desta dissertação foi desenvolvida de acordo com as diretrizes da 7ª edição da APA, sendo utilizado como suporte o documento indicado em nota de rodapé¹. O percurso metodológico baseou-se amplamente no método intuitivo, permitindo que a pesquisa se desenvolvesse de modo orgânico, com a prática e a teoria caminhando em paralelo e em constante diálogo.

A pesquisa prática adota metodologias operativas de ateliê, entendidas como um campo de experimentação e reflexão ativa. O ateliê torna-se o espaço de investigação, onde o fazer escultórico, em diálogo com o corpo, constrói ideias que sustentam e retroalimentam a dimensão teórica da pesquisa.

Além disso, a leitura simbólica e a reflexão sobre as criações imagéticas presentes neste projeto podem ser compreendidas à luz da semiótica, na medida em que são analisados os signos e interpretadas as relações simbólicas que emergem do escopo iconográfico que sustenta a pesquisa — desde o trabalho de outros artistas, até a minha própria criação de esculturas e de imagens performáticas.

¹ Escola Secundária Dr. Joaquim de Carvalho. (S/D). *Referências bibliográficas, citações – APA 7.ªed.*
https://esjcff.pt/site/images/documentos/biblioteca/refer_bibliograficas_normas_estilos_APA.pdf

Composto por quatro capítulos, pode-se dizer que o projeto é formado por três partes principais: o corpo; a relação entre corpo e escultura; e a dimensão ritual, simbólica e performática que envolve este estudo.

No primeiro capítulo, intitulado de *O Espaço do Corpo*, discorre-se acerca dos elementos políticos, culturais, sociais e simbólicos que compreendem o corpo humano. Depois, a premissa estende-se no subcapítulo 1.1, na qualidade do *Espaço do Corpo Feminino*, o qual abarca as especificidades que rodeiam o corpo da mulher e como as suas qualidades anatômicas servem, no contexto tido como “civilização” ocidental, para submetê-lo a certas regras e violências.

Fala-se, em um primeiro momento, em caça às bruxas, feminismo, além de concepções e imposições de beleza à mulher; há, contudo, uma contradição acerca da visão da mulher quando comparados diferentes contextos culturais. São abordados, também, contextos onde a mulher é vista como algo sagrado e com profunda conexão com a terra. Tal ambiguidade é trazida de modo a conferir ao leitor um entendimento geral importante para a leitura e contextualização do meu trabalho escultórico.

O segundo capítulo, *O Corpo e a Escultura*, introduz as noções de Escultura, paralelamente à sua relação com o corpo humano. Tem-se em foco principalmente a materialidade que envolve esse diálogo, em se tratando de formas, composição e materiais. Neste contexto, ilustro um pouco do meu percurso acadêmico, apresentando ao leitor os meus trabalhos de representação do corpo, produzidos no início do Mestrado, além dos estudos anatômicos que fizeram parte da minha exploração prática.

Este capítulo, ainda, percorre brevemente pela transição dos conceitos em torno da Escultura até a contemporaneidade, na qual é elucidada a amplitude do campo da Escultura; tal preceito sustenta o capítulo seguinte, no qual pretende-se expandir os limites da escultura ao englobar a performance, a *body art* e o rito.

Chamado de *Desdobramentos da Escultura: rito, performance e body art*, o capítulo três costura de forma menos material e mais subjetiva a relação entre corpo e escultura. É explicado o rito, relacionando-o com a performance enquanto rito moderno

e contextualizando a *body art*, na qualidade performativa que foca no corpo, que portanto conecta-se diretamente com o nosso trabalho. Questões como a efemeridade, o ato ritual de vestir uma escultura e a autorrepresentação estão presentes. A questão do corpo e da escultura são, ainda, o fio condutor do capítulo; mesmo enquanto são aprofundadas as temáticas da performance, da *body art* e do rito, pensa-se sempre nestes assuntos em conexão com a escultura e o corpo.

O capítulo quatro, *O espaço expositivo como templo: exposição final*, é onde apresento os registros da exposição final *O Espaço do Corpo*, que serve enquanto documento da esfera prática do estudo de conclusão do Mestrado. O capítulo é dividido em duas partes: na primeira, é emprestada a analogia Corpo/Casa/Cosmos de Mircea Eliade para introduzir a ideia do espaço expositivo — assim como o corpo é, em um primeiro momento — enquanto templo e Cosmos. Essa analogia fomenta o espaço teórico para a introdução das imagens da performance e exposição do meu trabalho. A seguir, no subcapítulo 4.1, é feita uma breve leitura da simbologia presente na iconografia do meu trabalho escultórico, a partir das mesmas imagens da exposição.

Por fim, na conclusão, retoma-se a intenção da pesquisa e reflito acerca do que aprendi, de como os estudos contribuíram para o meu crescimento pessoal e profissional e também de que modo a presente pesquisa se esforça em contribuir para o meio acadêmico, para o campo da Escultura em diálogo com o Corpo e para o pensamento crítico em si.

1. O ESPAÇO DO CORPO

O corpo, longe de ser uma entidade meramente biológica ou anatômica, é um campo simbólico em constante transformação. Conforme propõe José Gil (1997), o corpo é simultaneamente espaço de inscrição do poder e zona de resistência a ele — um território onde os significantes flutuantes² emergem, desestabilizando as ordens simbólicas estabelecidas.

Na sociedade moderna, somos apresentados para o mundo em primeira instância como um corpo. Nesse sentido, o corpo torna-se um campo de projeção simbólica, de onde são tiradas diversas conclusões sobre a nossa identidade, gênero, classe, estilo de vida, saúde e até mesmo moralidade. Ao mesmo tempo, é pela imposição simbólica neste corpo que se estabelece uma certa ordem social - o *status quo* (José Gil, 1997).

Conforme Buytendijk, o ser humano é posto frente a um *mundo* perante o qual escolhe para si um ponto de vista, escolha esta que não é completamente livre; é limitada pelas características físicas pessoais, as decisões históricas anteriores, os interesses, as inclinações e as intenções do indivíduo. A resposta do ser humano ao *mundo* não é apenas uma reação ao seu *envolvimento*³, como é com os animais. É também ação criadora e realizadora, segundo a razão e segundo as “normas de um sistema de valores que encontrou inteiramente no mundo preestabelecido da sua infância, que aceitou, assimilou e renovou.” (Buytendijk, 1958, p. 56).

² Em qualquer sociedade do mundo, o ser humano distribui signos como forma de organizar e compreender a sua realidade. Os *significantes flutuantes* — termo cunhado por Claude Lévi-Strauss — são aqueles cuja relação com o significado não é fixa. Ou seja, dizem respeito a tudo aquilo que escapa à explicação lógica: o que pode significar tudo e nada ao mesmo tempo. Apresentam um “valor simbólico zero”, e por isso têm a função fundamental de ativar o pensamento simbólico — pois é nesse vazio de sentido fixo que se abre espaço para a imaginação e a criação simbólica (Lévi-Strauss, 1950; Gil, 1997).

É útil lembrar que, em termos semióticos, um **signo** é composto por dois elementos — o **significante** (a forma sensível, como uma palavra ou imagem) e o **significado** (o conceito a que essa forma remete).

³ Buytendijk diferencia o meio do ser humano e de outras espécies animais, pelas suas diferentes relações com o que os rodeia. Cada espécie de animal possui, segundo ele, um *envolvimento* específico, onde ambos o meio e o animal adaptam-se em uma relação recíproca de dependência funcional, sendo o *envolvimento* do animal determinado pelos seus órgãos sensoriais e suas ações. Todavia, o ser humano se distingue pois se relaciona com o meio também por seu conhecimento e escolhas; ele tem, então, um *mundo* que é um ponto de vista único de cada indivíduo.

Assim, ao corpo é imposto como mover-se propriamente, como sentar-se, vestir-se, dançar, como interagir com outros corpos. Em nome da medicina, da beleza, da estética ou do pertencimento, o corpo é submetido à processos cirúrgicos, dietas, disciplinações e exclusões.

É nesse contexto que José Gil propõe a pergunta que orienta sua obra *Metamorfoses do Corpo*: “Em nome de que signos se impõe um tal tipo de violência ao corpo? Que operações teve de suportar para que se instaurasse um poder?” (1997, p. 15).

A partir dessa indagação, é possível considerar que o poder do corpo teve de ser descentralizado e transferido às instituições que são os pilares da organização social. Ao Estado, à medicina, à religião e ao consumo, confere-se o poder de administrar os corpos. Em troca, é oferecida uma falsa sensação de liberdade, limitada à escolha entre opções previamente moldadas por esses mesmos sistemas de controle.

A fim de repensar formas de se existir e de retomar o poder sobre os próprios corpos, surgem espaços à margem da normatividade social — lugares onde habitam os *significantes flutuantes*. Ainda segundo José Gil (1997), é nesses territórios que emergem os gestos de transgressão de tabus, e indivíduos como feiticeiros e xamãs — ou então um louco — que ocupam um lugar à parte na sociedade; são, antes de tudo, desestabilizadores de uma estrutura.

É nesse contexto também que se pode compreender a arte, o rito, a magia, a performance, o desejo, o delírio, o símbolo: manifestações onde o corpo escapa, resiste e transforma a norma, num ato de liberdade. Ao mesmo tempo, são os meios pelos quais o corpo se transforma em espaço de ressignificação simbólica.

Entender o corpo como espaço é reconhecê-lo como território simbólico e político. Mais do que um objeto de consumo, um organismo anatômico ou uma pele que nos protege e nos permite experienciar o mundo, o corpo é espaço. É comum pensarmos o corpo como um “objeto” que ocupa o espaço — algo inserido no meio e que o vivencia. Mas o inverso também é verdadeiro: o corpo pode ser compreendido como um território onde símbolos são inscritos, onde experiências são marcadas e onde o espaço se manifesta.

Na perspectiva simbólica, como propõe Jung (1964), o corpo se torna superfície onde o inconsciente projeta imagens arquetípicas, manifestando-se na matéria. Dessa forma, pode-se entender o corpo como um espaço, um território, que carrega símbolos

— alguns dos quais biológicos, próprios daquele ser, e outros são escolhas de ornamentos e roupas, compulsórias ou não, que passam a categorizar aquele indivíduo em relação ao mundo e aos outros.

O corpo é também habitado por discursos, desejos e estruturas de poder. Recusar sua redução a um objeto é um gesto político: afirmar o corpo como espaço é reivindicar sua autonomia, como um território em disputa que pode, a qualquer momento, escapar à norma — e encarnar novas formas de liberdade.

Tudo é simbólico e carrega significado. A origem etimológica da palavra *símbolo* vem do grego *sumballein*, cujo significado é unir. Tal como é em seu sentido literal, no campo das ideias o símbolo é um elemento de ligação e analogia, do qual toda a lógica é dependente (Benoist, 1975). O símbolo "une o que é contraditório e reduz as oposições" (Benoist, 1975, p.10). Os símbolos impressos no corpo contam ao mundo uma narrativa sobre aquele indivíduo, assim como uma escultura simbólica tece uma história alegórica. Estes símbolos são, ao mesmo tempo, reflexo do drama interno do sujeito e do drama coletivo.

Quando os símbolos se projetam no corpo, seja através da arte, rituais ou outras formas expressivas, eles carregam um poder transformador, capaz de modificar tanto o corpo físico quanto a percepção subjetiva de quem o habita. O corpo, nesse caso, não é apenas um receptáculo passivo, mas um campo ativo de transformação e transcendência, onde os símbolos não só se inscrevem, mas também ressignificam a realidade do sujeito.

É com o corpo que se quebra as barreiras de uma sociedade normativa: um corpo rebelde é um corpo livre; Modificar o corpo é uma das formas de criar para si um sentido de identidade (Rauter, 2013) e apoiar-se em *significantes flutuantes* para fazê-lo é criar uma mini ruptura no jogo de poder (José Gil, 1997).

Le Breton (2009) aborda o corpo enquanto último receptáculo do eu; é a última instância em que se exerce a liberdade de si. Se, por um lado, os ornamentos e modos de revestir o corpo são formas de limitar as opções de expressão da subjetividade do sujeito, é por estes mesmos meios que se faz possível uma reapropriação de si, ao tomar para si o poder de escolha do que se coloca no próprio corpo e a intenção que se veste.

Já que, na sociedade moderna, somos obrigados a criar um *avatar* de nós mesmos, a alternativa para a liberdade é reivindicar para si o próprio corpo. Considerando que a escolha do que nos ornamenta é livre, existe o exercício

exploratório de busca por um *self*, uma interioridade que ganha uma camada de realidade quando é posta ao mundo, já que não existe comunicação sem comunidade (Mineiro & Pinto, 2021).

É nesse horizonte que surge a presente pesquisa, a fim de questionar de que maneiras pode-se libertar esse corpo, expressá-lo e transformá-lo. Já que é para o corpo que o olhar do outro se direciona, há uma possibilidade de retomada de poder em expressar e externalizar o interior — “o eixo do eu é empurrado para fora” (Sibilia, 2008, como citado em Rauter, 2021).

Segundo Le Brenton (2009), “a interioridade do sujeito é um constante esforço de exterioridade” (p. 29). Não haveria outra forma de se reconhecer como sujeito perante os outros senão pela expressão visual através do corpo, já que é ele quem comporta, no plano material, as marcas da identidade. Para Nietzsche, o tu procede o eu. Uma criança, antes de reconhecer a si própria, reconhece sua mãe (o outro). Assim, a noção e subjetividade do eu está sempre entrelaçada à percepção e subjetividade do outro (Buytendijk, 1958).

O corpo torna-se, assim, algo que funciona como um “cartão de visitas” simbólico, um meio de tornar visível o que, de outro modo, permaneceria imaterial. Nesse sentido, o corpo não apenas nos insere no mundo, mas nos permite *ser alguém* no olhar do outro, operando como superfície de inscrição do eu.

1.2. O ESPAÇO DO CORPO FEMININO

Como já foi discutido neste estudo, o corpo pode ser compreendido como território político e espaço de inscrição simbólica. É nesse corpo que se materializam ideologias, construções culturais, interdições e permissões — tornando-o um lugar estratégico para o exercício do poder (José Gil, 1997). Neste capítulo, busco aprofundar esse entendimento a partir de um recorte específico: o corpo que é lido como feminino no contexto da sociedade ocidental.

O *território-corpo-feminino*⁴ é atravessado por símbolos e imposições específicas, tendo sido historicamente apropriado e governado, marcado por normas externas e dispositivos de poder que o disciplinam, o silenciam ou o moldam segundo interesses alheios.

É possível traçar um paralelo com as terras que, ao longo da história, foram sistematicamente transformadas em territórios colonizados — submetidas a leis, usos e modos de controle impostas por seus colonizadores. Assim, é também o corpo da mulher: historicamente submetido à violências de controle, sendo mais um território colonizado pelo homem e pelo Estado (Federici, 2004).

A autora Silvia Federici analisa a transição do feudalismo para o capitalismo sob a perspectiva da mulher e do corpo, além de investigar a conexão da questão histórica da *caça às bruxas* ao surgimento do capitalismo. Segundo ela, o início do capitalismo é uma questão central para o feminismo e para compreender a condição da mulher na contemporaneidade, pois é a partir dali que existe uma divisão de tarefas e redefinição dos papéis conforme os gêneros binários (Federici, 2004).

Na sociedade capitalista, o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho (Federici, 2004, p. 25).

Foi com o objetivo de restabelecer a proporção populacional desejada que o Estado passou a controlar o corpo da mulher através da supervisão da sexualidade e da procriação. No início do capitalismo, a crise demográfica e a consequente escassez de mão de obra tornaram o corpo feminino em uma "máquina de produção de novos trabalhadores" (Federici, 2004, p. 16).

⁴ O presente recorte centra-se, em partes, em mulheres cis, dado que a análise se orienta pela dimensão anatômica do corpo. É importante ressaltar, contudo, que mulheres trans também têm seus corpos regulados e violentados, ainda que, em partes, por mecanismos distintos. Do mesmo modo, homens trans e pessoas com sistema reprodutor feminino podem estar sujeitos e ter experienciado formas de violência análogas às que trago aqui, acrescidas ainda das especificidades da transfobia. O recorte escolhido serve para facilitar a pesquisa e reflete sobretudo a minha própria experiência pessoal.

Retirou-se das mulheres a autoridade sobre sua sexualidade e reprodução, e a heresia passou a ser associada a crimes reprodutivos. Leis que bonificavam o casamento e penalizavam o celibato foram instauradas; penas severas passaram a ser aplicadas ao aborto e à contracepção, enquanto qualquer forma de sexualidade não voltada à reprodução era demonizada — o que alimentou a violenta campanha conhecida como caça às bruxas (Federici, 2004).

É por isso que as bruxas eram mulheres associadas à heresia, orgias e atos "libertinos". Era um modo de assegurar a natalidade e a instituição família: demonizando a sexualidade da mulher. A bruxa era "a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só, a mulher *obeah* que envenenava a comida do senhor e incitava os escravos a se rebelarem" (Federici, 2004, p. 14). A caça às bruxas não apenas santificava o homem, como também cultivava no imaginário masculino o medo das mulheres, incentivando a percepção de que elas eram uma ameaça (Federici, 2004).

Tal lógica se sustentava numa hierarquização ideológica e anatômica das faculdades humanas, onde o corpo feminino era entendido como uma condição inferior da humanidade. Tal concepção foi central para o domínio patriarcal e para a exploração da mulher, reduzindo sua liberdade e confinando-a à função de genitora. É por esse motivo que o feminismo coloca o controle da sexualidade e da reprodução como núcleo de sua crítica ao sistema patriarcal (Federici, 2004).

Os tipos de controle históricos sobre o corpo feminino geraram ecos no feminismo moderno, que desde sua primeira onda⁵ no século XIX buscava denunciar como o corpo era espaço de poder e disputa simbólica. Enquanto na primeira onda dos movimentos que lutavam pelos direitos das mulheres era reivindicado o direito ao voto, o acesso à educação e basicamente o direito de ser cidadã, a segunda onda, que surge a partir dos anos 1960, englobou variantes acerca do corpo, da sexualidade e da função da mulher na sociedade (Pinto, 2003). Mas, à essa altura, surgiam maiores complexidades e contradições no movimento, já que eram inúmeras as questões que necessitavam de reavaliação em se tratando do que é e do que se considera ser mulher.

⁵ O século XIX — até o início do século XX — marcou a primeira onda de movimentos feministas da história, protagonizados por mulheres de classe média nos Estados Unidos e na Europa. O movimento concentrou-se principalmente na luta pelos seus direitos civis e políticos, com destaque para o direito ao voto e o acesso à educação (Pinto, 2003).

De um lado, no início da segunda onda feminista, era proposta a celebração do que seriam qualidades inatas femininas, em resposta ao sexismo. Pretendia-se a liberação sexual, a celebração do corpo e da sexualidade feminina. Ao mesmo tempo, surgiam debates acerca do pós-estruturalismo e do não essencialismo, que chamava atenção para as diferenças entre as mulheres e as tendências classicistas, racistas e homofóbicas dentro do feminismo (Blocker, 1999).

Simone de Beauvoir criticava o essencialismo de gênero, ou seja, a noção de que haveria uma natureza feminina fixa. Paralelamente, também se questionava o estruturalismo, que defendia a existência de estruturas universais que dariam sentido às coisas. Nesse contexto, muitas mulheres passaram a argumentar contra tanto a ideia de essência inata quanto a de estruturas rígidas aplicadas ao gênero, defendendo que a identidade é fluida e construída a partir de discursos e práticas sociais (Blocker, 1999).

Nesse contexto de reflexões acerca da identidade de gênero, foi colocada por Beauvoir a questão: *o que é ser mulher?* E, respondendo a ela mesma, formulou uma das mais famosas frases do movimento feminista: “não se nasce mulher, torna-se” (Blocker, 1999). Dentro do contexto da época, entende-se que ela tinha a intenção de dizer que ser mulher é uma imposição social. Que, às pessoas que nasciam com determinada genitália, eram impostas determinadas funções, expectativas e regras. Dessa forma, nascer com um corpo do sexo feminino determinava o seu lugar na sociedade — mas esse lugar nada tinha a ver com algo que se é essencialmente; as mulheres acabavam por se tornar o que lhes era imposto (Blocker, 1999).

É interessante observar como, na ótica estruturalista e essencialista, as características anatômicas determinaram as funções do corpo feminino cisgênero na sociedade. Há um documento escrito em 1775 pelo médico Pierre Roussel chamado *Du Système Physique et Moral de la Femme* (O Sistema Físico e Moral da Mulher), um tratado que sistematiza e sintetiza os entendimentos da época acerca do corpo e da moral da mulher e serviu de referência para a medicina durante o final do século XVIII e início do XIX (Fernandes, 2010).

Para ele, segundo estudos do historiador Lynn Hunt, ao contrário do homem, a mulher é caracterizada por sua sexualidade e seu corpo, enquanto o homem seria identificado por seu espírito e energia. Ainda, o útero determinaria o comportamento emocional e moral da mulher, além de seus músculos serem menos desenvolvidos. Assim, segundo o médico, a fragilidade do corpo feminino e sua debilidade intelectual,

junto à sensibilidade emocional, faz das mulheres aptas para criarem os filhos, logo "o útero definia o lugar das mulheres na sociedade como mães" (Hunt, 2003, p.50).

Ainda, encontra-se no texto *L'Éducation physique des jeunes filles*, de 1869:

A mulher existe apenas na mãe; a maternidade é o seu alfa e o seu ómega; é o sustentáculo dos seus sentimentos e da sua saúde, a chave desse enigma vivo [...]. A criança completa a mãe; sem ela, é incompleta. (Fonssagrives, como citado em Michaux, 1995, p. 196).

Essa medicalização e classificação do corpo da mulher, como no tratado de Pierre Roussel, exemplifica um processo histórico e estruturalista em que a anatomia é usada como justificativa simbólica e política para a contenção do feminino. Nesta pesquisa, perceber o contexto histórico deste corpo e os símbolos que ele carrega aos olhos da sociedade é fundamental para o entendimento de camadas mais profundas da iconografia do meu trabalho.

Outra das normatizações principais a que o corpo da mulher é historicamente submetido são os padrões de beleza. Além da medicina, a publicidade, a moda, a mídia, a arte e a cultura visual como um todo foram — e são até hoje — meios instrumentais pelos quais foram difundidos e cristalizados os ideais estéticos acerca dos corpos, mas principalmente o corpo da mulher (Eco, 2004).

Como observa Umberto Eco (2004), os ideais de beleza não são universais; são construções históricas e culturais que refletem valores sociais e morais de uma determinada época e estão em constante transformação. Na Idade Média, a beleza era intrínseca ao divino, tendo sido a arte sacra, com as imagens dos santos e da Virgem Maria, a grande difusora desses ideais (Eco, 2004). Desde esse período, o belo já era associado ao bem. E, por conseguinte, pessoas consideradas feias — conceito, segundo Eco, que só existe porque há o belo — eram ligadas ao mal.

Desde que foi criada a separação entre o que é belo e o que é feio, no contexto ocidental, a beleza feminina foi frequentemente associada à harmonia, docilidade e pureza — atributos que também serviram como mecanismos de controle sobre o corpo. A mulher bela é, ao mesmo tempo, objeto de admiração e instrumento de disciplina.

Aquela que escapa ao ideal torna-se ameaça: a mulher “feia”, “velha” ou “indomada” é lançada ao território da monstruosidade (Eco, 2004), reproduzindo o mesmo imaginário que sustentou a perseguição às bruxas e a repressão do feminino não normativo.

A deusa Afrodite e a Medusa, ambas figuras femininas da mitologia grega, são exemplos desse preceito que separa os corpos femininos em belo e feio, bom e mau, se pensadas dentro dos conceitos de Eco. Afrodite, também conhecida como Vênus, deusa da beleza e do amor, representa o feminino domesticado, admirado e desejado. Medusa, em contrapartida, simboliza o feminino indomável; ela é a mulher feia, perigosa e destrutiva, que petrificava os homens com o olhar (Encyclopaedia Britannica, 2025).

Figura n.º 1

Afrodite de Cnidos, Praxíteles, século IV a.c.



Figura n.º 2

Perseu com a cabeça de Medusa, Antonio Canova, 1797



Ainda, a questão da idade é um ponto chave quando se trata dos ideais estéticos femininos. A jovem, no contexto ocidental, é cultural e historicamente associada ao arquétipo da virgem; é vista como bela, recatada, pura, ingênua e bondosa. Em contrapartida, a mulher velha era considerada impura, amoral, feia e maldosa (Eco, 2004) — associada ao arquétipo da bruxa má, como mostram os filmes infantis de contos de fadas, contribuindo para a construção desse imaginário coletivo desde criança. É notório, com estes exemplos, o incentivo da mídia e da cultura para que atributos internos e da personalidade individual sejam lidos a partir de características de seus corpos.

Na modernidade, a normatização da beleza passou a operar também através da cultura visual, da moda e da publicidade (Eco, 2004). A mídia perpetuou durante décadas um modelo estético inatingível, transformando o corpo da mulher em mercadoria. Nas últimas décadas, nota-se que novas possibilidades estéticas tenham emergido, as quais exaltam o diferente, o híbrido e o tecnológico, como aponta Eco (2004) ao falar do fascínio contemporâneo pelo corpo modificado, tatuado ou cibernético. Ainda assim, o corpo feminino continua sujeito a regimes de visibilidade e desejo determinados por forças sociais e econômicas. A estética, portanto, permanece como um campo de disputa simbólica e controle.

Por outro lado, os mesmos atributos anatômicos que, no Ocidente, são hierarquizados e subjugados, resultando em uma série de restrições ao corpo da mulher, são, em culturas ancestrais ou em comunidades alheias à lógica da “civilização” ocidental, atributos que conferem à mulher um lugar de reverência e respeito.

A questão da mulher carregar o paradigma da mãe, por exemplo, tem suas implicações limitantes e violentas em uma sociedade patriarcal, sob a ótica da função social imposta de gerar. O arquétipo da mulher mãe, no entanto, também envolve outras nuances simbólicas, se olhado por outro prisma e conforme o contexto cultural. Conforme Mircea Eliade, "A mulher num texto mítico ou ritual nunca é a mulher: ela remete para o princípio cosmológico que ela incorpora" (2004, p. 520).

Os mitos cosmogônicos, ou mitos exemplares, servem como um modelo arquetípico para todas as criações, seja do plano biológico, psicológico ou espiritual. Esse mito se desdobra em ritos de fecundação, de iluminação de corpo e espírito e em ritos que dizem respeito à morte, ao batismo, narrativas genealógicas. É um mito que se aplica em múltiplas circunstâncias e não se restringe apenas à esfera 'religiosa'; é sobre a vida (Eliade, 2004).

Quando Eliade diz que a mulher remete ao princípio cosmogônico, ele sugere uma leitura em que ela personifica, em certos contextos, algo maior, como a Mãe Terra — representando fertilidade e origem da vida (Eliade, 2004). A imagem primordial da Terra-Mater — ou *Tellus Mater*, como é conhecida nas religiões mediterrânicas — é encontrada em todas as partes do mundo ao longo da história, sob diversas variações. “Que os homens são paridos pela Terra, eis uma crença universalmente espalhada” (Eliade, 2016, p.115).

A Mulher, então, está misticamente e historicamente associada com a Terra. O parto seria uma variação, na escala humana, da fertilidade telúrica (Eliade, 2016). Ainda, o Matriarcado é um fenômeno associado à descoberta da agricultura pelas mulheres. Foi uma mulher a primeira pessoa a cultivar as plantas alimentares, e assim ela se tornou “proprietária do solo e das colheitas” (Eliade, 2016, p.119)

Deste modo, entramos no campo das contradições que envolvem a mulher no imaginário social: ao mesmo tempo demonizada e deificada; nas sociedades patriarcais, reduzida e objetificada, mas em outras culturas, glorificada. “A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra” (Eliade, 2016, p. 118).

Essa afirmação de Mircea Eliade me faz refletir, novamente, no paralelo que pode ser observado na maneira em que uma sociedade trata a terra e o modo que trata suas mulheres. Em um contexto ocidental, patriarcal e capitalista, a mulher se torna território colonizado — como discutido neste capítulo anteriormente. Em um contexto de sociedades primitivas, comunidades matriarcais, tribos indígenas ou civilizações que fogem à mercantilização da terra: a mulher é vista como sagrada; é cuidada assim como se cuida da terra, pois de lá vem a vida.

Segundo Jane Blocker, autora do livro *Where is Ana Mendieta*, quando se fala em terra, esta é pré-histórica, feminina, primitiva, é do corpo; quando se fala em nação — pode-se pensar também em termos de território, este é histórico, masculino, colonial, da mente. Ainda conforme a autora, Ana Mendieta foi uma artista que colocou em pauta essa oposição, de modo a descredibilizar a ideia de nação — enquanto artista cubana reivindicando as terras dos Estados Unidos, ao invocar a ideia do feminino, do ancestral e da conexão com a Mãe-Terra.

O trabalho de Ana Mendieta consistia em colocar o seu próprio corpo nu à disposição como meio e instrumento artístico e, por ser um corpo feminino, carrega sentido por si só. Sua obra se desenvolveu junto à onda feminista vigente e carrega a contradição, já citada aqui anteriormente, do conflito mais fundamental do feminismo: a questão do essencialismo de gênero e as abordagens do não-essencialismo/pós-estruturalismo da identidade (Blocker, 1999).

Assim como propõe Eliade, a escultura corporal de Mendieta sustenta a ideia de um “feminino primordial”, que tem conexão inata com a natureza e onde toda mulher seria uma espécie de reencarnação da primeira mulher, da Mãe-Terra (Blocker, 1999). Por isso o aspecto conflitante enquanto feminista ativista em movimentos não-essencialistas, já que isso seria considerado uma característica do feminismo essencialista. Ao mesmo tempo, Mendieta aborda a questão da identidade de forma instável e impermanente e recusa-se em definir-se — o que, por si só, põe em pauta o não essencialismo da identidade. “O paradoxo da essência é o paradoxo da identidade; é formado apenas pela perda. Não há essência, só a busca pela essência; Não há identidade, apenas o nome; não há origem, apenas suas cinzas.” (Blocker, 1999, pp. 34-35).

Tal como para Mendieta, abranger essa contradição em minha pesquisa, sem a necessidade de criar restrições, amplia a leitura do corpo feminino e enriquece a

contextualização da minha prática escultórica. Nela, o corpo feminino — que é suporte e espaço para os objetos escultóricos — ultrapassa os limites do gênero e da anatomia para se constituir como veículo de forças arquetípicas: vida, morte, ciclo, transformação.

Esse corpo marcado historicamente pela submissão é ativado de outra forma: por meio da escultura, o corpo deixa de ser objeto moldado pelo outro e torna-se sujeito ritual, corpo em transformação. A escultura, nesse sentido, opera como meio simbólico de inversão e ressignificação desses papéis.

2. O CORPO E A ESCULTURA

Finalmente, dado todo este panorama dos capítulos anteriores, pode-se começar a pensar na Escultura em relação ao corpo. Citando Castro Silva (2013, p. 211):

Corpo vivo e corpo esculpido mantêm entre si relações de proximidade mais vastas que as da mera fisicalidade ou semelhança fisiológica. É por aquilo que a identifica e pela sua própria identidade tridimensional que a escultura se torna mais próxima do homem e veículo de conhecimento essencial ao desenvolvimento humano.

A partir dos estudos do professor Castro Silva, é possível perceber a proximidade e similaridade do corpo humano vivo e do objeto escultórico. O próprio fator da tridimensionalidade sugere aproximações existenciais: ambos ocupam espaço. Existem na mesma dimensão e se relacionam fisicamente com o espaço de forma muito semelhante ao objeto escultórico. O peso, a forma, a incidência da luz, são todos fatores que nos lembram dessa verdade e nos aproximam da obra escultórica enquanto seres tridimensionais.

Dito isso, cabe neste ponto questionar o que entendemos por Escultura. Antes de tudo, é a “interpretação moderna da forma artística em três dimensões” (Rowell, 1986, p.1). É uma criação autônoma, sem função aparente, mas que necessariamente expressa alguma sensibilidade pessoal. Tal conceito é uma concepção ocidental, já que no Oriente a tradição das artes plásticas é a pintura, e as criações em três dimensões têm fundamentos muito afastados do que entendemos por Escultura no Ocidente (Rowell, 1986).

O refinamento e desenvolvimento do conceito moderno de Escultura se deu concomitante à transformação das artes plásticas, quando passou a ser valorizada a ideia em detrimento da aparência perceptiva. Passou a ser mais importante do que a pura representação de uma figura, a concretização de uma visão interior. E, assim, os meios, as técnicas, os materiais e as dimensões para isto se tornam infinitos (Rowell, 1986).

Segundo Rosalind Krauss (1984), desde a década de 70, coisas surpreendentes passaram a ser consideradas Escultura: “corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto” (p. 129). Isto tudo mostra o quão vasto e maleável é o campo da escultura na contemporaneidade.

Foi em torno de 1968 e 1974 que a Escultura iniciou essa metamorfose conceitual e estrutural, estendendo-se à arte conceitual e ao limiar onde “as atitudes se tornam forma” (Rowell, 1986, p.1). De acordo com Rowell, falar em “escultura moderna” é pleonasma, já que o conceito de Escultura surge justamente com a modernidade. Antes, formas tridimensionais eram chamadas de estatuária ou monumento, sempre vinculadas a um contexto ou função específica (Rowell, 1986).

Fernando Roussado propõe em sua tese a ideia de que é mais fácil entender a Escultura pela sua *indefinição*, do que por sua *definição*. Isso se dá porque o campo da Escultura já atingiu tamanho nível de liberdade que já não se sabe dizer especificamente o que é. Tal fato não é posto como algo negativo, mas sim como um fator estimulante para o pensamento e para a prática escultórica.

O processo de sua *indefinição* se inicia a partir do século XX. Não se faz necessário para este estudo um grande aprofundamento histórico, mas procura-se ter em consideração tamanha amplitude deste tipo de convenção artística. Assim sendo, Umberto Boccioni (1882-1916) foi um dos protagonistas nessa transição conceitual, ao atacar diretamente a tradição acadêmica do bronze e do mármore; para ele, “o escultor não deve recuar diante de nenhum meio que lhe permita obter uma realidade” (Roussado, 2023, p. 12). Depois, o dadaísmo surge enquanto forte movimento que propõe apagar por completo qualquer limitação nas artes, contribuindo para a diluição das fronteiras da Escultura.

Conforme posto em Krauss (1984), a lógica da Escultura esteve historicamente atrelada à lógica do monumento: havia importância na relação do objeto com o lugar em que se encontrava. No modernismo, entretanto, esse vínculo é perdido e a escultura se afasta de seu lugar. O plinto torna-se o “lugar” da escultura, instaurando uma condição autorreferencial e autônoma.

Quando esse conceito é aplicado ao presente trabalho, ao se falar do corpo como o lugar da Escultura, esse raciocínio se desloca. É proposta uma lógica em que a

Escultura já não é mais tão autorreferencial, ela volta a depender da condição do espaço que ocupa para o seu entendimento completo. Entretanto, não se ancora mais no espaço arquitetônico ou urbano, tampouco no pedestal, mas no corpo, que passa a operar como lugar e condição de existência da obra.

O corpo humano é veículo que concebe a escultura, é também o objeto a que se refere, ao qual se copia, e, em uma instância mais específica para este estudo, é o próprio espaço expositivo da escultura. É o objeto que com sua tridimensionalidade apoia e sustenta o objeto escultórico.

Pode-se dizer que o corpo é o primeiro meio de representação tridimensional que moldamos (Castro Silva, 2013). Molda-se o corpo — e o eu — a cada adição simbólica ou modificação que promovemos. Toda modificação do corpo esconde uma intenção, consciente ou inconsciente, de comunicar algo.

Na instância da ideia do corpo enquanto território, a Escultura — enquanto linguagem, gesto e forma — se comunica com o corpo de modo a tensionar os limites entre sujeito e objeto. Ativa-se o limiar que vive entre esses dois corpos materiais e cria-se novas narrativas que transformam ambos o corpo e o objeto escultórico.

Esculpir, nesse sentido, é mais do que moldar um material: é imprimir símbolos, emoções, ideias — e muitas vezes, o próprio inconsciente — à matéria. Ao mesmo tempo, o corpo cria, toca e se movimenta em torno da obra, participando ativamente dessa construção, numa relação de troca, incorporação e transformação. Escultura e corpo se refletem e se atravessam. Assim, Escultura e corpo dialogam em duas instâncias: enquanto zona de manifestação simbólica, e na condição sensível da matéria.

Ao se pensar o corpo no campo da Escultura, é corrente que venha à mente o corpo esculpido. Esta é, em primeira instância, uma tentativa de inscrever na matéria os registros que o corpo guarda. Cada linha e cada curva carrega uma história, como se a escultura pudesse fixar em sua superfície as marcas do tempo e da experiência. Ainda que este tema seja vasto e rico, não cabe a este estudo aprofundá-lo — mas é preciso ao menos mencioná-lo.

Segundo Castro Silva (2016), uma consciência acerca do nosso próprio corpo leva a um entendimento a nível estrutural das formas que compõem o corpo humano. De certo modo, o fazer de uma escultura que figura o corpo humano é sempre um processo autorreferencial. Esse tipo de representação vai além da reprodução das formas de um corpo, pois nele sempre se exprime um indivíduo (Castro Silva, 2016). O fato de

atribuirmos tamanha importância ao nosso próprio corpo — o que é inevitável, por este ser o centro do nosso próprio mundo — confere a este tipo de prática artística uma camada sensível universal, tão quanto individual. “Na escultura de representação do corpo humano, o homem é utilizado como tema, como meio e como fim em si mesmo” (Castro Silva, 2016, p. 334).

A fim de apresentar a trajetória da minha pesquisa e os caminhos percorridos até o tema atual, trago aqui alguns registros de trabalhos prévios. No início do Mestrado, minhas investigações em Escultura seguiram de maneira intuitiva para a *representação* do corpo humano — geralmente o meu próprio corpo — explorando sua transformação, distorção e a inscrição de símbolos sobre ele.

Figura n.º 3

Corpo-cas(c)a, 2023



16cm X 30cm X 13cm, grês e vidrados

Figura n.º 4

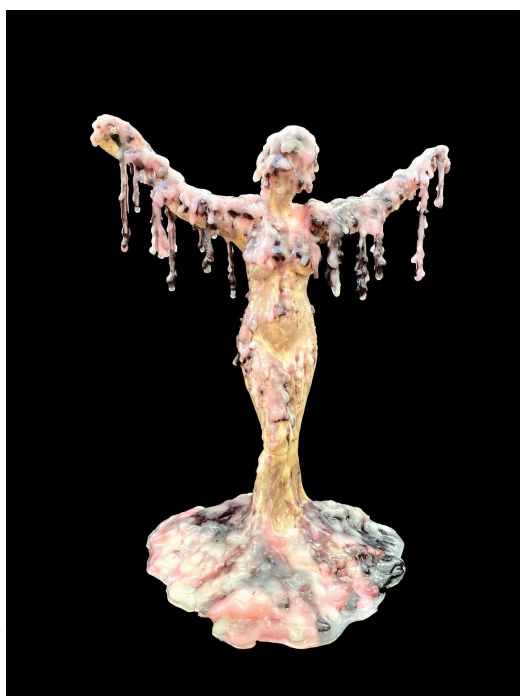
O que restou de um eu fragmentado, 2024



34cm X 30cm X 19cm, mixed media

Figura n.º 5

Crux Invisível, 2025



22cm X 18cm X 13cm, mixed media

Nas imagens acima, é possível perceber como já havia uma inclinação em meu percurso acadêmico para as possibilidades de expressão e significação simbólica que o corpo poderia exprimir — por sua posição e gesto, pelo que representa sendo um corpo feminino e pela transformação e adição de símbolos à ele.

A forma da escultura — especialmente em se tratando do corpo humano — é expressão de uma mente, de um interior exteriorizado. Trata-se de uma ideia e de uma forma inconsciente materializadas através das mãos do escultor. Há uma estrutura psíquica que se reflete tanto na forma corporal quanto no modo como nos apresentamos ao mundo; estrutura essa que também se projeta na nossa exterioridade e, inevitavelmente, na representação escultórica (Castro Silva, 2016). Os mais sutis elementos exteriorizados no corpo representado podem sugerir algo sobre essa interioridade do artista ao espectador — e, por este também prover de um corpo, a obra reflete algo de volta sobre ele próprio.

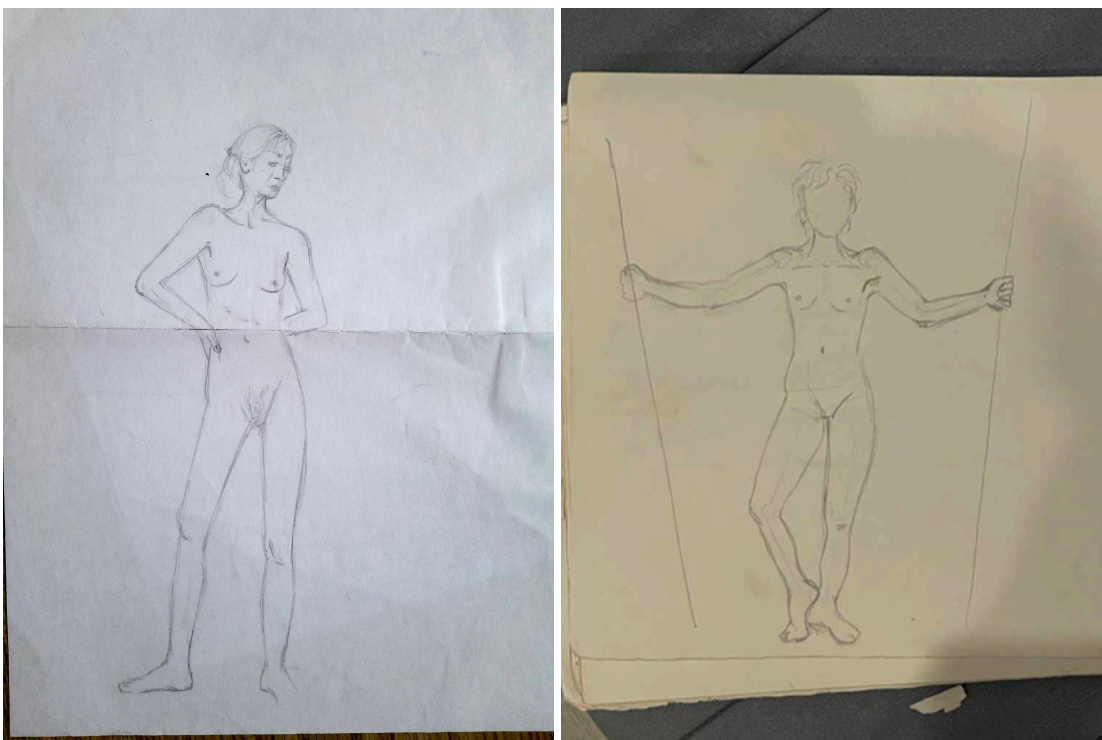
Essa relação entre interioridade e exterioridade no corpo representado já era evidente na minha escultura, através da camada simbólica; além do corpo feminino, elementos da natureza — como a concha — ou simbolismos cristãos, constituíam o meu corpo de trabalho. Na **Figura n.º 5**, por exemplo, a posição da mulher remete à posição de Cristo na cruz. Não há presença material da cruz: é sua ausência que é marcada, tal como sugere o título, *Crux Invisível*. A simbologia da cruz é, nesse contexto, um indicativo de sacralidade, sofrimento e transcendência, projetada somente através da postura e do corpo representado, sem a necessidade de que a cruz em si esteja presente.

Além disso, o estudo das anatomias humanas é de grande importância para qualquer escultor que se proponha aos estudos do corpo humano. Durante o meu Mestrado em Escultura, participei da unidade curricular de Modelos Tridimensionais, as quais despertaram meu interesse pelo corpo humano. Compreender sua proporção, equilíbrio, composição óssea e estrutura como um todo, bem como explorar o corpo em diferentes posições e posturas foi essencial para me dar uma base de conhecimento acerca deste corpo, que posteriormente seria o suporte da minha escultura.

Trago as imagens abaixo, à título de ilustração, dos estudos anatômicos que fizeram parte do meu percurso acadêmico:

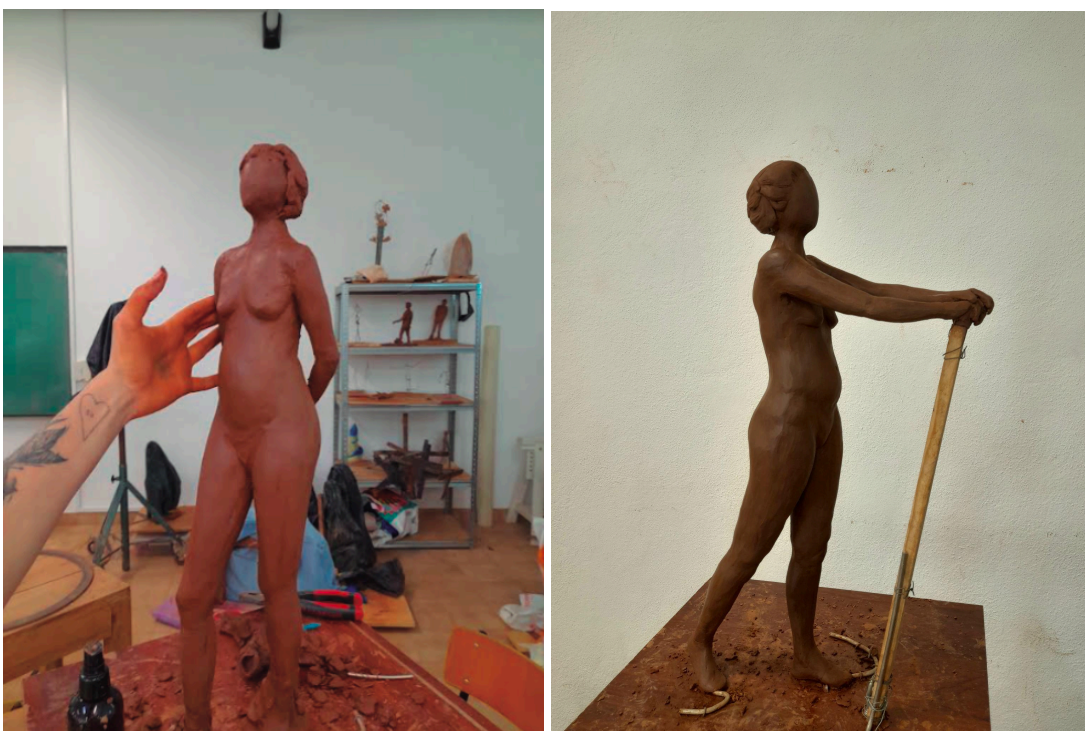
Figuras n.º 6 e 7

Estudos de figura humana: desenhos a partir de modelo vivo



Figuras n.º 8 e 9

Estudos de figura humana: modelagem em barro a partir de modelo vivo



Com o tempo, meu interesse se deslocou: passei a desenvolver objetos escultóricos que se relacionam diretamente com o corpo vivo. Em vez de esculpir o corpo como representação, comecei a criar formas que interagem com ele e são ativadas por sua presença, que o habitam e são habitadas por ele.

Os meus estudos acerca da anatomia a partir das aulas de Modelos Tridimensionais — conforme mostram as figuras 6, 7, 8 e 9 — me ajudaram a compreender melhor o corpo humano enquanto composição de forma e peso, permitindo criar objetos que se encaixassem ergonomicamente no corpo. Além disso, forneceu referências suficientes para a elaboração de composições mentais, explorando as diversas possibilidades criativas nas quais esse corpo poderia se inserir.

O trabalho abaixo foi a minha primeira produção com a ideia do objeto escultórico inserido no espaço do corpo, ainda em 2023. A **figura 10** exhibe o objeto isolado, sustentado por uma base em cerâmica, enquanto a **figura 11** é o desdobramento da criação fotográfica desse objeto no corpo, posicionado no peito da modelo.

Figuras n.º 10 e 11

Rotten Heart, 2023





A fotografia da **figura 11** captura o instante em que a concepção da ideia se fez completa e uma nova dimensão pode ser interpretada através dos símbolos iconográficos. Essa leitura serve para exemplificar a expansão da sensibilidade e as inúmeras possibilidades narrativas que são possíveis ao se colocar a escultura em contato com o corpo humano. Assim, ao se pensar o corpo como espaço que sustenta uma narrativa, um suporte que amplia a presença do objeto, as camadas de histórias possíveis são inúmeras, variando profundamente em cada caso.

O caso das imagens dos santos católicos é um exemplo que demonstra com riqueza a ativação de significado a partir da inserção de símbolos junto ao corpo. Ainda dentro dos moldes da estatuária, a arte sacra tridimensional é uma representação figurativa dos santos — pessoas que assim foram declaradas segundo a Igreja Católica

por terem praticado plenamente a “santidade de Deus e sua bondade” em vida. Essas imagens têm a intenção devocional de cultuar estes santos (Ruíz, 2012).

A Escultura sacra, nesse sentido, só ganha a camada simbólica própria de cada santo a partir de objetos e símbolos que são inseridos na imagem e que carregam seu significado e contam a sua história. Ou seja, o corpo figurado pode ser o mesmo, mas ganha uma nova narrativa a partir dos atributos colocados sobre os corpos. Santa Bárbara, por exemplo, tem em sua imagem a torre, o cálice e a hóstia (Ruiz, 2012). Nesse caso, a torre é uma representação que ilustra a sua história em vida, na qual Bárbara teria sido presa em uma torre pelo seu pai. São João, por sua vez, tem como atributo uma águia, “porque desde a primeira palavra se eleva a mais alta contemplação” (Ruiz, 2012, p. 26).

As virgens dentro da iconografia cristã, incluindo todas as variações da Virgem Maria, são sempre representadas com um véu ou um manto; pode ter em sua cabeça uma coroa ou flores (Ruíz, 2012). A simbologia do véu costuma ser utilizada de maneira a sacralizar uma figura; a coroa, de maneira semelhante, simboliza elevação, poder e luz; também as flores, comumente relacionadas às mulheres, representam de modo geral o princípio passivo e desenvolvimento espiritual (Chevalier & Gheerbrant, 1982).

Figura n.º 12

Nossa Senhora de Fátima



O tipo de simbologia citado acima remete às ideias discutidas no capítulo anterior acerca dos arquétipos em torno da mulher. Ou ela é santificada, ou demonizada, enquanto é condenado que ela exerça qualquer tipo de sexualidade. Essa simbologia cristã do véu, da coroa e das flores, associada ao arquétipo da virgem, contribui para construir o imaginário da mulher pura, iluminada, boa e intocada. Cria-se a associação no imaginário cultural e social que a mulher espiritual é a mulher virgem e pura.

A imagem que criei, marcada como **figura 11**, tem como elemento central o coração, bem como a imagem de Nossa Senhora de Fátima, representada acima na **figura 12**. Há, na **figura 11**, uma subversão da imagem tradicional da mulher santa: ela é aqui representada descoberta, mas não menos pura ou espiritual por esse motivo. Propõe-se, além de outras narrativas simbólicas presentes, o olhar para as questões do profano e do sagrado no que diz respeito ao corpo feminino. Ao revelar o corpo, a imagem não busca profanar o sagrado, mas reintegrá-lo à matéria, afirmando a possibilidade de um sagrado que habita também o corpo físico.

Tendo em vista a comparação da evolução do meu trabalho, somada à iconografia dos santos, percebo que enquanto o corpo esculpido carrega uma poesia silenciosa, tímida, o corpo que sustenta a escultura ultrapassa essa timidez: ele grita. Com toda a história que já carrega, ele veste algo que a evidencia, a transforma ou a oculta. Sua presença é mais visível e chamativa. A escultura, nesse caso, não apenas molda, mas amplifica — e o corpo se torna linguagem.

Quando se pensa na criação imagética em torno da escultura e do corpo, surge também a questão da efemeridade — já que a obra só existe em sua completude por apenas um breve momento. A obra efêmera aproxima-se inevitavelmente da performance, conceito que será desenvolvido melhor no próximo capítulo. Entretanto, para além disso, é uma oportunidade para pôr a questão, novamente, que foi posta no início dos anos 70 à respeito dos limites do que se pode considerar escultura.

Foi nesse período em que artistas como Ana Mendieta exploraram a criação de obras efêmeras em um cruzamento entre performance e escultura, cuja existência atual se dá apenas por meio da fotografia. Nesse sentido, a fotografia não é apenas registro, mas constitui um desdobramento da própria obra escultórica. Mendieta produziu cerca de duzentos trabalhos centrados no corpo em que a terra e elementos da natureza serviam de material para a sua escultura — finita, mas eternizada através das séries de registros fotográficos. (Blocker, 1999).

Figura n.º 13

Ana Mendieta, *Arbol de Vida (Árvore da Vida)*, 1976.



O trabalho de Ana Mendieta era uma espécie de performance-ritual construída em torno do corpo e da natureza — e a conexão espiritual entre os dois (Guggenheim, s/d). Sua arte era feita a partir do corpo, com o corpo e do corpo. Ela usava a terminologia *earth body art* para definir o seu trabalho de natureza híbrida, em uma mistura de duas tendências artísticas — *earth art* e *body art* (Rifkin, 2004).

Para contextualizar, *earth art* ou *land art*⁶ foi o movimento de transportar a produção artística dos espaços fechados — como o ateliê — para o ar livre. Já a *body art* foi uma tendência que surgiu no fim dos anos 1960 e envolve a articulação de uma ideia através do corpo (Rifkin, 2004). O conceito de *body art* é importante para este projeto e será melhor desenvolvido no próximo capítulo, no qual será discutido junto à

⁶ Para um entendimento mais aprofundado e uma contextualização crítica da *Land Art* no âmbito da arte conceitual, ver Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973).

arte performativa e o rito, de forma a focar na *ação* do corpo. Para já, importa mais discorrer acerca da materialidade que envolve o corpo e a escultura.

Assim, Mendieta desafiava as limitações técnicas e materiais da Escultura. Pode-se dizer, então, que a sua obra era constituída de intervenções escultóricas. Sua matéria prima: a terra. Conforme a própria artista apontou, “Eu decidi que para as imagens terem qualidades mágicas eu teria que trabalhar diretamente com a natureza. Eu teria que ir para a fonte da vida, para a Mãe-Terra.” (Ana Mendieta citada em Blocker, 1999, tradução da autora). É pertinente dizer que o que esses materiais orgânicos significavam para Mendieta era muito mais do que matéria: é uma escolha simbólica, emocional e ideológica. Para ela, a terra é um útero, é fonte primordial da vida, é casa, é conexão ancestral, é um ser vivo. (Blocker, 1999)

Quando tais materiais são colocados em contraste e em contato com o corpo, é traçado um contínuo diálogo. Além da questão do corpo feminino e sua conexão com as propriedades telúricas, é narrada a metáfora do corpo humano e natureza como uma única entidade. Nós não vivemos na Terra; somos parte dela. A terra é posta como um campo semiótico para a representação do processo de formação de identidade: é um campo permeável e em constante transformação, que espelha e arquiva a trajetória da nossa identidade.

Em minha pesquisa prática, explorei a argila como principal material escultórico. Ainda que as variações que utilizo, como o grés e a terracota, passem por processos de industrialização, a argila permanece como uma matéria de origem telúrica, resultado da decomposição natural das rochas ao longo de milênios. Sua plasticidade em torno do corpo retoma a questão da identidade fluida — ambos moldáveis e em constante processo de transformação.

Figura n.º 14 e 15

Experimentos com argila e corpo



Quando colocada em contato com meu rosto, a argila me auxilia no processo de transfiguração da identidade. E, novamente, coloca-se em foco a efemeridade. Nestas fotografias em específico, o que usei foi o grês negro e não o queimei e nem fiz com que se tornasse um objeto escultórico final. A intenção era experimentar com as formas e, depois, desmanchar a peça, a fim de investigar a sua finitude material — e identitária — e explorar os limites da Escultura.

As imagens a seguir ilustram mais uma experimentação com a finitude da Escultura. Nela, fiz algumas versões diferentes do mesmo objeto — um leque que quebrou — colocado no meu corpo.

Figura n.º 16 e 17

Experimentos com as diferentes formas de um mesmo objeto no corpo



As fotografias, além de explorar a forma na sua impermanência, exploram conceitos em torno da beleza. Retomando o assunto abordado no primeiro capítulo, sobre as imposições estéticas ao corpo da mulher, o objeto em diferentes posições nas imagens acima pode sugerir uma busca pelo “enquadramento correto”. Se comparado à maquiagem, a diferentes cortes de cabelo, a procedimentos estéticos, ou a qualquer ferramenta em que se condicione a beleza, o objeto nas imagens sugere a repetida tentativa de encontrar a forma "perfeita" de se apresentar para outro enquanto mulher. É a insaciável busca por atingir a beleza e a repetida tentativa de acerto.

Além disso, tenciona-se o limite entre o estético e o desconfortável; A estrutura que envolve o rosto e o pescoço atua como um ornamento e ao mesmo tempo uma barreira visual, uma restrição; no pescoço, assemelha-se a uma coleira. A tensão entre ornamento e restrição coloca em questão as convenções de beleza impostas ao corpo feminino e evidencia o quanto o embelezamento pode também ser um gesto de contenção.

A partir deste ponto, desloca-se o olhar do Corpo como ideia para o corpo em ação — que toca, veste, habita ou se transforma junto à escultura. A relação entre corpo e escultura torna-se uma experiência encarnada, onde matéria e símbolo se misturam.

Vestir uma escultura é um modo de trazer para si as escolhas acerca do próprio corpo e, principalmente quando esse vestir se dá em um contexto de expressão performática, o sujeito que veste passa por uma metamorfose externa e interna, o que é a marca de um processo ritual.

A ativação simbólica que acontece no ato de vestir pode ser compreendida como rito já que é um processo de passagem onde o corpo se inscreve como agente de transformação. É nesse espaço liminar — entre conceito e prática, entre forma e metamorfose — que se inscreve a presente investigação. Esse conceito será melhor elaborado no decorrer do próximo capítulo, mas, antes, faz-se necessário uma contextualização acerca do rito e como este se conecta com as expressões performáticas.

3. DESDOBRAMENTOS DA ESCULTURA: RITO, PERFORMANCE E BODY ART

O homem sempre se cercou de estruturas simbólicas, traduzindo-as ritualmente. Algumas vertentes da antropologia moderna estudam o rito como uma espécie de forma dramática, dotada de diversos códigos de comunicação. Essa característica de ação é algo que faz parte da estrutura dos rituais, uma ação comunicativa destinada a expressar os mais íntimos e até obscuros sentimentos humanos.

(Martins Portugal, 2006)

Um rito consiste, sem exceção, na repetição de um gesto arquetípico realizado *in illo tempore* (no princípio da história). Tenta-se reproduzir, em certo grau, aquele momento exato a partir da repetição das ações que os antepassados ou os deuses fizeram na altura. A intenção é “ontificar”, através da hierofania⁷, atos que seriam normalmente insignificantes (Eliade, 2004).

“Pela repetição, o rito coincide com o seu 'arquetipo', e o tempo profano é abolido. Assistimos, assim por dizer, ao acto mesmo realizado *in illo tempore*, num momento autoral cosmogônico.” (Eliade, 2004, p. 61). Ou seja, o momento se torna sagrado, transcende sua camada que seria puramente material, mundana e cotidiana — o que Eliade chama de tempo profano, quando o tempo ainda é linear. Assim, o rito não imita um evento sagrado, mas sim o recria.

Há uma dificuldade para o homem moderno em aceitar a sacralidade das coisas fisiológicas da vida (Eliade, 2004). Para o ser humano primitivo, a maioria de seus atos — como vestir-se, comer, dormir, tomar banho e fazer sexo — são repetições de um gesto primordial, que acreditava-se ser realizado no princípio dos tempos por alguma figura mítica. O ato, nesta ótica, só faz sentido na medida em que repete um modelo transcendente e arquetípico. Conforme Eliade:

⁷ Conceito criado por Mircea Eliade que consiste na manifestação do sagrado em *qualquer coisa*. É quando um objeto, um sonho, uma figura, — qualquer coisa do mundo comum — ganha a importância da sacralidade e passa a ser, então, uma hierofania.

Por isso, a finalidade desta repetição é a de assegurar a normalidade do acto, de a legalizar concedendo-lhe um estatuto ontológico; pois, se esse acto se torna real é unicamente porque repete um arquétipo. (...) a acção é ao mesmo tempo uma cerimônia (na medida em que integra o homem numa zona sagrada) e uma inserção no real (2004, p. 63).

Deste modo, é possível ritualizar qualquer momento que seria banal e cotidiano e transformá-lo em um ato de conexão, independente de crença — seja conectando-se com o momento presente, com si mesmo, ou com o que se acredita ser divino. Em uma sociedade em que tudo é extremamente automatizado, fazer isto é um ato revolucionário.

Hannah Arendt nos presenteia com sua compreensão acerca do *homo faber*, concepção na qual o homem se enxerga enquanto centro do universo e se porta como "amo e senhor de toda a terra" (2001, p. 179). O *homo faber* é responsável pelo mundo reificado em que vivemos e, concomitantemente, pela violência praticada contra a natureza. Segundo Arendt, "só se pode construir um mundo humano após destruir parte da natureza criada por Deus" (2001, p. 179). É importante notar que o sentido de utilidade dentro dessa ótica está fortemente associado à fabricação, à matéria, aos objetos, e logo, ao trabalho. O único objeto, em um mundo de coisas materiais, que escapa essa lógica utilitária seria uma obra de arte (Arendt, 2001).

Tal como diz a autora, "nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas; nada revela de forma tão espetacular que este mundo feito de coisas é o lar não-mortal de seres mortais" (Arendt, 2001, pp. 180-181). É como se houvesse um certo sentimento de imortalidade na arte, o que é a própria lógica do rito. Nesse sentido, tanto o rito quanto a obra de arte compartilham uma mesma função: ambos retiram o gesto ou o objeto da esfera profana e utilitária, atribuindo-lhe um estatuto transcendente. O rito o faz por meio da repetição arquetípica; a obra de arte — neste caso, a Escultura — o faz por sua durabilidade e por encarnar aquilo que ultrapassa o imediato.

A Escultura, enquanto objeto, é vestígio de um processo ritual. O seu processo de criação e composição pode ser configurado como um rito, já que conta com uma

série de elementos que são fundamentais de um ritual: a preparação do espaço e dos materiais, o espaço em si, a presença de certas regras e repetição de gestos e a intenção de presença e conexão.

Do mesmo modo em que em uma cerimônia religiosa há o ato de organizar o altar e pôr à disposição os objetos e elementos necessários ao rito, o ateliê demanda uma preparação análoga: os pincéis e ferramentas são limpos e organizados sobre a mesa, e há vestimentas específicas — mesmo que simples, como uma camiseta destinada a sujar-se. Na minha prática pessoal, escolho a música que irá acompanhar o processo e realizo uma limpeza do ambiente ao defumar ervas. Essas ações impactam diretamente no meu nível de conexão e presença mental, influenciando a experiência de produção artística e a qualidade final do objeto escultórico.

Mircea Eliade aponta uma equiparação simbólica entre o corpo humano e o lugar em que o rito acontece: o espaço, os utensílios utilizados e os gestos realizados são análogos aos órgãos e às funções fisiológicas do corpo. “O corpo humano, homologado ritualmente ao Cosmos ou ao altar védico [...] é igualmente assimilado a uma casa” (Eliade, 2016, p. 138). Essa “casa” pode ser compreendida como o ateliê — o espaço físico que abriga o processo criativo, com suas janelas, paredes e ferramentas, mas também como um espaço simbólico de conexão entre interior e exterior, corpo e mundo, matéria e espírito.

As imagens a seguir são recortes de um vídeo realizado em meu ateliê, intitulado de *Corpo-Ritual*⁸, mostrando-me no momento inicial de concepção e desenvolvimento de uma ideia, ainda no papel.

⁸ Projeto audiovisual sobre o meu trabalho artístico desenvolvido com o apoio da Perve Galeria, para a segunda etapa da Open Call Opostos Coincidentes. O vídeo foi produzido pela produtora independente Cuia, com direção de Caio Amaral.

Figuras n.º 18 e 19



Nessa perspectiva, o ateliê torna-se um templo, delimitando o lugar onde o gesto criativo acontece. Cada material carrega propriedades sensíveis e simbólicas, e o corpo do artista atua como mediador entre matéria e significado. A sequência de ações, muitas vezes repetitiva e ritualizada, ressoa com gestos arquetípicos de criação, conferindo ao processo não apenas uma dimensão material, mas também uma potência simbólica e transcendente.

Ainda que cada trabalho tenha um processo único e singular, é possível identificar fases recorrentes em minha prática. Inicialmente ocorre a ideia, a qual é uma forma pura que antecede sua materialização em objeto tridimensional; é o espaço vazio que desencadeia uma série de imagens e processos (Castro Silva, 2009). Nessa etapa, realizo desenhos, esboços e textos, explorando possibilidades intrinsecamente formais e conceituais. No caso de formas em cerâmica, seguem-se os primeiros momentos de

manipulação do barro, quando a forma começa a emergir. Depois, há a queima inicial, seguida de testes de vidrados, e o momento final de vidragem, preparando a peça para a queima definitiva.

Geralmente, ocorre ainda a montagem final, especialmente em se tratando de esculturas vestíveis, que exigem produção em partes para se adequar ao corpo. Em alguns casos, adiciono outros materiais, ampliando as possibilidades formais e simbólicas do objeto escultórico. Por fim, a etapa de vestir a escultura para a produção fotográfica configura-se como um rito à parte, no qual o corpo incorpora a obra, ativando seus significados e transformando a experiência da peça em performance visual.

Segundo Turner (1974), para se configurar como ritual, o sujeito deve passar pelo fenômeno que ele chama de *liminality* (ou liminaridade). Em outras palavras, é necessário que haja transformação — uma mudança no estado mental ou emocional. Tem-se um movimento de um estado mental mundano, automático, "normal" para um estado mental sagrado ou "de outro mundo" (Tiwari, 2010).

É válido neste ponto retomar as conceituações do primeiro capítulo, em que se fala sobre reivindicar o poder de escolha sobre o próprio corpo. As escolhas simbólicas postas no corpo marcam uma espécie de rito de passagem através de uma leitura de si mesmo (Mineiro & Pinto, 2021). Se há uma passagem de um estado passivo, de aceitação das imposições ao corpo, para um estado ativo, de escolha consciente do que se quer expressar, contesta-se a presença da *liminaridade* abordada por Turner.

A escolha ativa de vestir-se por uma via diferente da que nos é imposta, cria um momento ritual: é marcada a metamorfose de um estado interno que é empurrado para o externo, além da percepção de pertencimento a um determinado grupo ou sociedade.

Para algumas culturas, como para os povos indígenas Tupinambá e Tukano no Brasil, vestir-se é parte de um rito cerimonial. O ornamento posiciona o indivíduo naquela comunidade e carrega símbolos de conexão ancestral e espiritual. A título de exemplificação, Daiara Tukano é uma artista e ativista pertencente ao povo Tukano, originário do Alto Rio Negro, na Amazônia, a quem tive a oportunidade de conhecer pessoalmente ao participar de cerimônias tradicionais indígenas. Na 34ª Bienal de São Paulo, em 2021, ela apresentou um momento de performance com o Manto Tupinambá:

Figura n.º 20

Performance por Daiara Tukano na abertura das mostras itinerantes da 34ª Bienal de São Paulo, em frente ao Museu de Arte do Rio (MAR).



O Manto Tupinambá usado pela artista na Bienal foi inicialmente incorporado na performance *Ativação Morí' erenkato eseru' - Cantos para a vida* realizada por Daiara e seu companheiro, Jaider Esbell, na Pinacoteca de São Paulo em 2020. Sobre esse momento, Daiara fez a seguinte declaração:

Esse manto da performance é uma releitura, um diálogo com os espaços museológicos. Foi feito com material reciclável de penas de pato pintadas de vermelho que eu comprei e costurei. Mas primeiro, liguei pro Cacique Babau do povo Tupinambá. Pedi licença, autorização pro Povo Tupinambá, porque a gente tem que respeitar a memória de um povo. Bença ao próprio manto, a tudo que ele representa. Não sou eu Daiara Tukano visitando a Pinacoteca. Não fui eu que levei o manto, foi ele que me levou. O manto está vivo. É o manto visitando as cinzas do Museu Nacional. Nem o Jaider é o Jaider. A gente se coloca como um

meio de expressão de memória, de cultura, que se atravessa pela expressão da espiritualidade, grito, dor e prazer dialogando com todos esses espaços de uma memória. Mas não é um manto para uma ritualidade dos pajés Tupinambás, mas para encarar a ritualidade dessas instituições e se materializar em outro campo, outro campo de discussão e de disputa da história da arte. Um campo de enfrentamento, mas também de diálogo (Tukano, 2021, citada em Castro & Fonseca, 2022).

O manto, nas tradições indígenas, é muito mais do que apenas um objeto ou vestimenta. Um manto é um ente vivo e encantado (Castro & Fonseca, 2022); ele tem propósito ritual dentro do seu povo e, quando é trazido para o contexto do museu, propõe um diálogo e uma revisitação ao momento primordial. Como sugere a própria artista na citação acima, o manto neste contexto não é um rito Tupinambá, mas sim uma proposta a trazer a ritualidade para o campo institucional das artes e da cultura “branca”.

Conforme o estudo de Castro e Fonseca (2022), o manto é feminino; o manto é território. “Como Célia Xacriabá (2020) ensina, o corpo é território, o barro e a cerâmica são território, o artesanato é território. O território como um ente, um ser soberano das confluências da vida, de onde tudo brota e para onde tudo flui.” (Castro & Fonseca, 2022).

Assim, quando trago o meu corpo enquanto território e espaço na minha prática escultórica e opto por vestir a escultura, pode-se dizer que a escultura continua viva, de maneira análoga ao manto no momento ritual. O manto e a escultura seriam então, “objetos vivos, se assim podemos dizer, pois ativam a própria vida, transmutam, fazem feitiço, transmutam energias e ativam presenças encantadas em um contexto ético-estético específico.” (Castro & Fonseca, 2022, s/p.).

Figuras n.º 21 e 22

Cenas do vídeo Corpo-Ritual, na qual visto a escultura e exploro sua presença através do movimento performativo



Quando na minha pesquisa prática faço uma escultura e a visto, não estou apenas a manipular matéria, mas represento nela alguma narrativa específica do meu inconsciente. Mesmo que eu não esteja plenamente consciente desse processo, inscreve-se no material uma série de símbolos que contam essa história. Como afirma Jung (1964), o símbolo é a forma mais adequada de representar o que ainda é desconhecido pela consciência. As emoções que eu estava sentindo enquanto modelava o barro ficam impressas nele de forma sutil e, ao vestir a escultura, retorno àquele momento específico; o corpo, a mente e o espírito se transportam para a sensação, o sentimento ou a crença que motivou a obra.

Assim, a Escultura atua como um registro material do inconsciente, e o ato de incorporá-la transforma-se em experiência performativa e ritual, onde passado e presente se entrelaçam, e, conforme Eliade, o tempo profano é abolido. É criada uma dimensão simbólica e sensível que transcende a simples materialidade.

Em *A Condição Humana* (2001), Hannah Arendt elabora um discurso acerca da *ação* humana, conceito interessante para enriquecer o presente projeto. A fim de contextualização: ela distingue e discorre sobre os termos *labor*, *trabalho* e *ação*. Enquanto *trabalho* e *labor* são usualmente tratados como sinônimos, Arendt os aborda com base no dito de Locke, que os distingue entre as mãos que trabalham e o corpo que labora — sendo este “aqueles que, como escravos ou animais domésticos, atendem com o corpo às necessidades da vida” (Aristóteles citado em Arendt, 2001, p. 107).

Para a autora, Laborar significava ser escravizado pela necessidade. São as atividades necessárias, biológicas e repetitivas do dia a dia; por isso, era uma atividade conferida aos escravos. O homem da época só podia ter liberdade se transferisse suas necessidades humanas à outro indivíduo, que eram por sua vez submetidos ao labor forçado pela necessidade.

O trabalho das mãos, por sua vez, é — quase sempre — a produção de bens duráveis e úteis; é o que o *homo faber* faz; ele literalmente trabalha sobre os materiais, não se torna o trabalho, como é o caso do labor (Arendt, 2001).

A *ação* não nos pode ser imposta pela necessidade, como o *labor*, e nem é determinada pela utilidade, como o *trabalho*. Pode ser estimulada, mas jamais condicionada. O ser humano pode viver — de forma justa ou não — sem praticar o trabalho ou o labor. Mas, se vive sem *ação*, já não é mais uma vida humana (Arendt, 2001). Esta seria, conforme a autora, a atividade mais elevada, porque ocorre no espaço público e plural, e envolve interação, expressão e revelação de singularidade.

A prática artística e escultórica, quando ritualizada, pode ser compreendida como forma de *ação* no sentido de Hannah Arendt (2001). Ao materializar ideias, gestos e intenções, o artista revela sua singularidade e traz algo novo ao mundo, transformando a Escultura em testemunho de sua ação criativa, dotada de dimensão simbólica e transcendente.

Joseph Beuys foi um artista que tinha como centro do seu trabalho a obra em *ação* e atuou dentro deste conceito principalmente entre os anos de 1960 a 1970. Para além da escultura, era necessária a presença do artista, a sua fala e os seus ensinamentos

para a obra estar completa — fenômeno que Alain Borer chamou de *conferência permanente* (Martins Portugal, 2006). Isso significa dizer que toda a sua prática constitui um diálogo contínuo, que a sua ação e sua fala são também sua Escultura. Suas ações eram esculturas efêmeras que se construíam a partir do diálogo e da interação com o outro. A exposição dos objetos escultóricos são *vestígios* da sua *ação* (Martins Portugal, 2006).

“Para mim, a formação do pensamento já é escultura.” (Beuys, 1993, p.91). A partir desta fala de Beuys, é proposto aqui, novamente, o exercício de se pensar de forma ampliada acerca do que é Escultura — coisa que o artista fez com êxito. Para ele, pensar — de maneira crítica — já é esculpir, com materiais invisíveis (Martins Portugal, 2006). Beuys nos mostra que o que realmente importa é a intenção ao se colocar como artista no mundo, ao deslocar a importância do objeto escultórico enquanto produto final para a ação, para o pensamento e para o discurso. Assim, é também exemplo de quando uma obra de arte tem seu sentido mais elevado, como no conceito de *ação* de Arendt.

Meus objetos têm sido estimulados para a transformação da idéia de escultura ou da arte em geral. Eles devem provocar reflexões sobre o que a escultura pode ser e sobre como o conceito de escultura pode ser expandido para materiais invisíveis usados por todos. Como podemos moldar nossos pensamentos ou, como podemos formar nossos pensamentos em palavras ou, como nós moldamos e damos forma às palavras nas quais nós vivemos: a escultura como um processo evolucionário; todos como artistas. Isto porque a natureza da minha escultura não é fixa e nem finita [...] (Beuys, 1993, p.19).

Beuys acreditava em uma *Escultura Social*, termo que evidencia a capacidade da Escultura e da arte como um todo de transformar a sociedade (Serrano, 2018). Dessa forma, sua obra também agia como comunicadora do mundo intangível para o mundo material. Ademais, estabelecia uma relação com o rito, além da presença do oculto e do desconhecido em sua obra. Ritualizar é retornar aos primórdios. Beuys indica que, para

além disso, ritualizar é uma ação completamente social, ou melhor, serve como organizador social (Martins Portugal, 2006).

O trabalho de Beuys dialoga com alguns movimentos que surgiam na época, como os *happenings*⁹ norte-americanos e o grupo Fluxus¹⁰, nos quais a ação e o corpo passam a substituir o objeto artístico tradicional. Segundo a historiadora de arte Amelia Jones, é nesse contexto — entre as décadas de 1950 e 1970 — que se consolida a arte performativa, marcada pela presença, pela temporalidade e pela relação direta com o espectador (Jones, 2016).

Ainda conforme Jones, essas práticas citadas acima, de natureza frequentemente imaterial, contribuíram para transformar a lógica estética vigente, deslocando o foco do objeto para a experiência. Eram geradas situações experimentais em que o momento da ação tornava-se a própria obra. Nesse processo, Esculturas transformaram-se em instalações, performances em obras de arte, e ambas em experiências interativas (Jones, 2016).

A *body art*, surgida nesse mesmo contexto, radicaliza essa proposta ao colocar o corpo como material e lugar da obra — o que posteriormente influenciaria artistas como Marina Abramović e Ana Mendieta (Jones, 2016).

Apesar de terem muitas semelhanças, Amelia Jones (1998) denuncia a diferença entre *body art* e arte performativa. Conforme seus estudos, a performance é tipicamente incentivada por uma espécie de redenção, e na crença na capacidade transformadora da arte. A *body art*, mesmo que ainda esteja situada no campo da performance, se diferencia ao passo que coloca como centro o corpo, o *self* e a identidade. É de grande relevância tudo o que aquele corpo representa — seu gênero, raça, classe e quaisquer conotações aparentes ou inconscientes, o que confere à esse tipo de expressão um forte caráter político, reforçando o corpo como espaço e meio de reivindicação de poder.

Além disso, enquanto a performance deveria acontecer na frente de uma audiência, a *body art* começa no corpo do artista. Nada interfere se há uma audiência, ou se o ato acontece na privacidade de seu estúdio, para haver arte (Jones, 1998). *Body*

⁹Os *Happenings* surgiram no final da década de 1950, em Nova York, idealizados pelo artista Allan Kaprow e praticados, em sua maioria, por pintores e alguns músicos. Era uma mistura de exibição artística com performance teatral, propondo eventos que não ocorriam em palcos tradicionais, mas em ruas, lofts, pequenas galerias e ambientes cotidianos. O improviso e a participação do público eram elementos centrais: não havia um roteiro fixo, e o espectador deixava de ser apenas observador para tornar-se parte ativa da ação (Sontag, 1966).

¹⁰ O Fluxus foi um movimento artístico internacional ativo principalmente nos anos 1960 e 1970, reunindo artistas como George Maciunas, Nam June Paik e Yoko Ono. Inspirado pelo dadaísmo, o grupo valorizava o humor, a simplicidade e a colaboração, propondo ações experimentais que uniam música, performance, poesia e objetos do cotidiano (Higgins, 2002)

art é, de certa forma e segundo a historiadora, uma extensão do retrato, ideia que será melhor desenvolvida ao final deste capítulo.

Deve-se levar em consideração o contexto histórico e social vigente, do pós estruturalismo ao feminismo, bem como teorias pós-modernistas, para a compreensão da *body art* (Jones, 1998). Esse movimento e tendência artística centrada no corpo com certeza não foi a única manifestação cultural que instigou uma dispersão das ideias modernistas, ao reformular as subjetividades do corpo dentro da sociedade, mas com certeza foi um dos mais importantes e, conforme Jones, o mais dramático.

A *body art* não motivou a origem do pós-estruturalismo, tão pouco foi causada por este; é uma instância e um reflexo dessas transformações que aconteciam na época acerca da subjetividade do corpo — é um exemplar encarnado da teoria pós estruturalista (Jones 1998).

Segundo Jones (1998), a *body art* confirma o que a fenomenologia e a psicanálise tentaram dizer — e conforme abordado no primeiro capítulo deste projeto: o eu só existe em relação ao outro. Aqui, há uma redefinição da relação entre o espectador e o objeto de arte. Não há uma separação clara entre quem observa e quem é observado, o que faz com o que o observador participe da obra, fazendo com que a performatividade seja passiva a subjetividade, sendo uma experiência sempre particular, nunca universal.

Põe-se em xeque de maneira radical as estruturas de interpretação das informações da cultura visual (Jones, 1998). Também pode-se perceber que é através desta prática artística que foi consolidada a mudança que vinha acontecendo há três décadas na experiência da subjetividade nas artes. O corpo é posto como a conexão entre natureza e cultura — como nos mostra o trabalho de Ana Mendieta (Jones, 1998).

Já apresentado neste projeto anteriormente, o trabalho de Ana Mendieta exemplifica de maneira poética essa dimensão ritual da *body art*. Suas ações, muitas vezes realizadas em contato direto com a terra, a água e o próprio corpo, evocam ritos de fusão entre corpo e natureza, entre presença e ausência. Nessas obras, o gesto torna-se um modo de invocação — um meio de reconectar-se com forças ancestrais e com o feminino primordial.

Embora partilhe da natureza performativa, o trabalho de Mendieta aproxima-se mais da *body art* do que da performance tradicional: o corpo é o elemento central do trabalho, as fotografias são parte de sua criação, não apenas registros documentais, e são

feitas sem necessariamente a presença de uma audiência. Em sua obra, o corpo age como mediador entre mundos, entre o visível e o invisível, o individual e o coletivo. Assim, a *body art* assume uma função simbólica e social semelhante à do rito, atuando como um espaço de transformação e de reencontro com o sagrado — seja esse sagrado entendido como espiritual, natural ou psicológico.

Deste modo, pode-se entender a *body art* como uma espécie de rito íntimo, em que o corpo do artista ocupa o centro e constitui o principal meio de expressão e transformação. A performance tradicional também pode ser comparada ao rito, mas assume uma dimensão social mais ampla, envolvendo outros participantes ou a audiência, funcionando como uma prática coletiva e comunitária. Enquanto a *body art* enfatiza a experiência pessoal e introspectiva, a performance enfatiza a ação compartilhada e a interação social.

Conforme visto a partir do trabalho de Beuys, o rito tem função de organizador social. Assim, o rito nos ensina a agir de maneira ordenada. Ele funciona, ao mesmo tempo, como agente integrador de uma comunidade e espelho social — traz a questão do pertencimento e reflete questões e momentos importantes para a experiência humana (Martins Portugal, 2006). À título de exemplificação, isso se dá tanto nos hábitos que se tornam mini rituais do dia-a-dia, como nos ritos que marcam etapas importantes de início ou fechamento de ciclo, como um aniversário, uma graduação, um casamento ou um velório.

Há muitas instâncias que envolvem o estudo sobre o rito — social, cultural, espiritual, antropológico, etc — e este projeto não comporta um aprofundamento sobre o assunto em todas as suas dimensões. É, no entanto, importante compreender o fazer artístico como um processo ritual — presente tanto no ato de criação da Escultura quanto no momento em que ela é vestida, aproximando assim o conceito de rito da performance e permitindo explorar com maior profundidade a relação entre arte e rito na sociedade contemporânea.

A própria origem da palavra rito, segundo Aldo N. Terrin, tem conexão com a palavra arte:

(...) a verdadeira raiz antiga e oriental parece ser de ar (modo de ser, disposição organizada e harmônica das partes do todo), da qual derivam a palavra sânscrita *rita* e a iraniana *arta*, e, em nossa língua, os termos “arte”, “rito”, “ritual”, família

de conceitos intimamente ligada à idéia de harmonia restauradora e à idéia de “terapia” como substituto ritual (...) (Martins Portugal, 2006).

No livro *A Vontade Radical*, Susan Sontag reivindica a necessidade que cada época tem de reinventar o seu próprio projeto de espiritualidade, descrito por ela como a necessidade de desenvolvermos, enquanto sociedade, planos de resolução às contradições da condição humana em paralelo à transcendência da consciência. Segundo ela, a Arte vem sendo a principal estratégia para isso na modernidade. Vale sublinhar o sentido de Arte (com A maiúsculo) enquanto entidade social e cultural para o entendimento do texto. É o modo de formalizar e organizar, séria e reconhecidamente, os "dramas" da psique humana.

A prática ritualística é uma prática centrada no corpo. Segundo Tiwari, o corpo transformado (ou liminal) é chamado de corpo *ritualizado* ou corpo *performado* (Tiwari, 2010). A performance artística é uma forma de rito moderno, onde os sujeitos envolvidos passam por transformação.

Schechner (1988) traça uma diferença entre a performance teatral e a performance ritual. O teatro depende da sua audiência para acontecer; já no rito, são os participantes que dependem dele. Em um ritual, não engajar no ato significa negar a congregação, ou ser rejeitado pela mesma. Ainda, para os atores de uma peça, o evento é um ato ritual, já que lhes coloca em liminaridade. Se esse ato resulta em liminaridade para os espectadores também, então se transforma em ritual para eles também, ao passo que eles se tornam agentes que participam ativamente da performance (Tiwari, 2010).

Na visão de Richard Bauman (1977), a performance pode ser tanto uma ação artística ou um evento artístico. A ação artística transforma os performers; esta se torna um evento artístico quando o público também é transformado. Pela sua capacidade transformadora, esse tipo de performance pode ser chamada ritual (Tiwari, 2010).

Os conceitos de liminaridade e transformação ganham ainda mais profundidade quando consideramos o papel dos símbolos nos rituais. Para Turner (1974), o símbolo ritual é um fator de ação social, capaz de mediar a experiência liminar e gerar transformação nos participantes. Os símbolos são sistemas dinâmicos sociais e culturais, os quais têm seu significado transformado ao decorrer do tempo. Não se pode analisar

os símbolos rituais sem considerar outros eventos, já que os símbolos estão intimamente ligados a processos sociais e psicológicos.

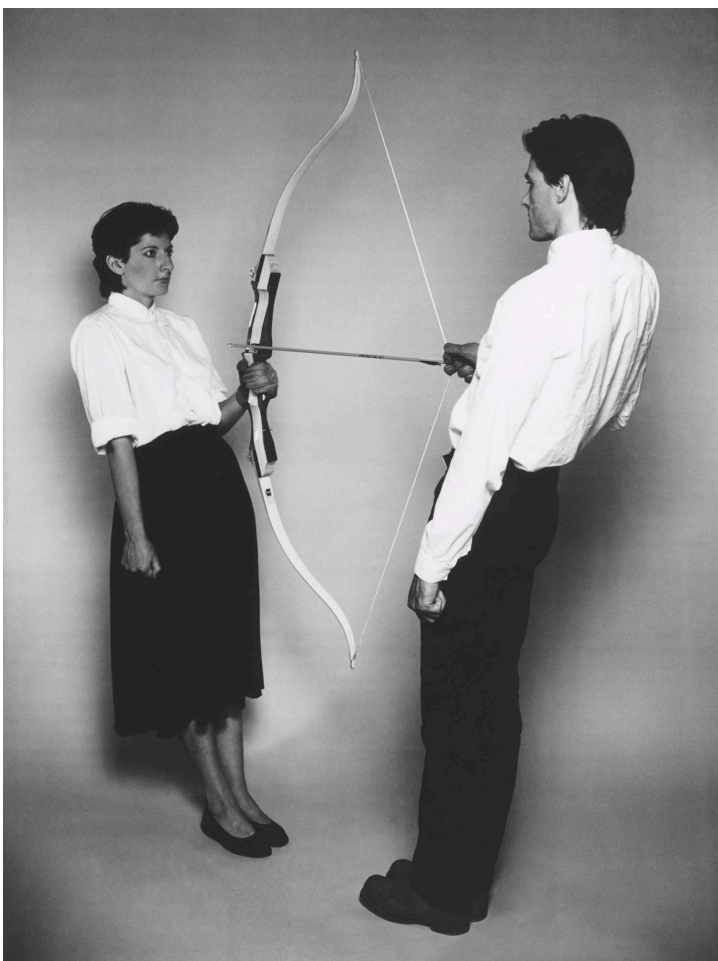
Assim, os símbolos permitem que o corpo ritualizado ou performado se conecte ao contexto social e cultural mais amplo, integrando a dimensão individual da transformação à coletividade. Sem os símbolos, a experiência liminar poderia permanecer puramente interna; é por meio deles que se tornam ações compartilhadas, culturalmente significativas e com maior potencial de transformação.

O trabalho de Marina Abramović é um exemplo de ativação simbólica centrada no corpo, em que suas performances promovem transformações tanto na artista quanto no público, que muitas vezes se torna participante ativo do ato. Algumas de suas performances exploram extremos da transformação do corpo e da experiência liminar. Em *Rhythm 0* (1974), por exemplo, a artista se colocou em completa vulnerabilidade ao permitir que o público interagisse livremente com seu corpo, exemplificando de forma intensa como o corpo performado pode se tornar um veículo de transformação e confronto com limites físicos e emocionais.

Posteriormente, em *Rest Energy* (1980), Abramović desloca o foco para a relação entre corpo e objeto: o arco, apontado contra seu peito enquanto Ulay, seu então parceiro e também artista, segura a flecha. É criado um estado liminar de tensão, atenção e confiança. Ambas as obras mostram como a performance pode funcionar como rito contemporâneo, em que corpo, objeto e gesto se entrelaçam, produzindo uma experiência simbólica e transformadora.

Figura n.º 23

Rest Energy, 1980.



Enquanto no início de sua carreira seu trabalho performativo se concentrava principalmente no corpo, a partir dos anos 90 Abramovic começou a criar objetos escultóricos que propõe relacionar-se com o corpo de alguma forma, além de convidar a participação ativa do público. (Goldberg, 1995). Em *Shoes for Departure* (1991), a artista expõe uma série de esculturas feitas em pedra e cristais, que convidam o espectador a interagir com a obra, vestindo-a. É mais um exemplo de uma obra que apenas torna-se completa — ou, ao menos, possui uma outra faceta em si — quando há a presença do corpo, ativando novos sentidos para aquela obra.

Figura n.º 24

Shoes for Departure, 1991



Nessa obra, o título, se traduzido para o português, seria *Sapatos para Partida*. A artista sugere uma mudança de estado ao calçar os sapatos, de algo material para algo subjetivo — parte-se para outro plano; pode-se dizer é sugerido um rito de passagem. Essa obra está completamente conectada ao conceito de *liminaridade* de Turner, conforme já abordado. A seguinte frase é uma fala de Abramovic sobre a obra em questão:

Então eu tenho sapatos de cristal. Tenho instruções para o público tirar os sapatos e, com os pés descalços, calçar os dois sapatos de cristal, fechar os olhos, não se mover e fazer sua partida. Estou falando de uma partida mental, não física. Assim, o público pode entrar em certos estados de consciência ajudado pelo próprio material. O material é muito importante para mim. Eu uso cristais, cabelo humano, cobre, ferro. Os materiais já possuem uma certa energia. (Marina Abramovic, citada em Muller, 2022, tradução da autora)

A fisicalidade sempre esteve presente em sua obra, como uma maneira de convite à presença. Este é o elemento central que atravessa todo o seu trabalho, seja colocando seu próprio corpo disponível para a dor e o perigo ou convidando a audiência a interagir com as obras (Goldberg, 1995).

Em um diálogo híbrido entre Escultura e performance, o trabalho de Abramovic ancora-se no momento presente. É uma Escultura que depende da *ação*, como vimos em Beuys e conectando às ideias de Arendt, e essa *ação* acontece somente em um momento e não se repete nunca de forma igual. Esta é uma das facetas mais interessantes deste tipo de proposta: a obra não é eterna e imutável. É efêmera e transforma-se com a circunstância.

A experiência do espaço e do tempo reflete muitos trabalhos controversos da época de carreira ativa de Abramovic (Goldberg, 1995). Segundo a artista, “é importante criar imagens tão potentes, que o público não pode escapar para o passado ou para o futuro.” (fala de Marina Abramovic em Kuijken, 1992, tradução livre da autora). Aqui, sua fala remete diretamente à ideia de abolir o tempo profano, de Eliade. Assim como em suas performances, no rito, não há tempo linear, apenas a eternidade do presente.

Quando é posto um objeto escultórico sob o corpo, ou quando este objeto é vestido ou há interação, cria-se uma fração de um momento (um instante) em que essa imagem existe. Novamente, essa nuance da efemeridade traz uma importância performática para a presente pesquisa; tal como na *body art*, há um momento artístico capturado por uma fotografia. O que se tem como obra final é a fotografia que guarda a lembrança do que a escultura é, junto ao objeto.

É gravado, através da fotografia, um momento ritual. Essa fotografia, junto ao próprio objeto escultórico, é vestígio da *ação* — do momento, ritual e performativo, em que o corpo e a Escultura se entrelaçam. Na exposição da minha pesquisa prática, não se vê o corpo vestindo o objeto ao vivo, como aqui tanto se fala. O que é exposto para contemplação são esses vestígios, de fotografia e escultura, que esforçam-se em esticar o tempo da escultura para apreciação.

A autora Amelia Jones (1998) aborda o material fotográfico não apenas como registro, mas como extensão de uma performance. Segundo ela, a *body art* se transmutou em trabalhos fotográficos performativos, como os *film stills* de Cindy Sherman. Não era feita uma performance ao vivo, mas sim *atos criativos* que se tornavam *imagens performativas* (Jones, 1998).

Quando isso é trazido ao universo da Escultura, a fotografia pode igualmente ultrapassar o papel de documentação, tornando-se um campo performativo em si. A imagem passa a reencenar a relação entre corpo e forma.

Figura n.º 25

As flores haverão de chorar, 2025.



A fotografia acima é um exemplo de imagem performativa que está no escopo do meu trabalho. Neste trabalho, exploro de maneira parecida com Ana Mendieta — conforme discutido no capítulo anterior — a finitude do objeto natural, que neste caso são as flores, posto em contraste com o meu corpo. Está presente o elemento da efemeridade — assim como as flores, que já são “natureza morta” e haverão de passar pelo seu processo de decomposição, a *ação* criativa em si só existiu naquele momento. Esse momento registrado é o único vestígio desta criação escultórica — a fotografia se torna uma instância da escultura.

Ademais, um dos elementos centrais deste trabalho está no fato de ser autorrepresentação. Quando uso o meu próprio corpo para a criação da imagem, exploro a questão do corpo/self, da identidade, como também foi proposto no movimento *body art*.

Poder-se-ia dizer que o meu trabalho prático situa-se entre a performance e a *body art*, entre o rito e a Escultura; a partir da produção de imagens performativas centradas no diálogo entre o corpo e o objeto escultórico, há um esforço em desfocar os limites entre Escultura e as artes performativas, entre o objeto e o corpo. Assim sendo, enquanto conceito, o meu trabalho conecta-se de pleno modo com a *body art*; é um rito íntimo, centrado no corpo feminino — sendo este às vezes o meu corpo, às vezes de outra mulher.

A audiência observa a fotografia e a escultura lado a lado e participa ativamente nas metamorfoses do trabalho dando a ele seu olhar individual de interpretação simbólica. Ainda, se há liminaridade dos espectadores no momento de exibição, então a exposição também se configura como um rito e o espaço expositivo — no caso, a capela da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa — é posto como um templo.

4. O ESPAÇO EXPOSITIVO COMO TEMPLO: EXPOSIÇÃO FINAL

Conforme já bem discorrido no presente projeto, aqui considera-se o corpo enquanto espaço expositivo. Mircea Eliade (2016) traça um paralelo entre o corpo e o espaço físico que sustenta a base deste capítulo. Segundo ele, “a sua habitação é um microcosmos; o seu corpo é-o, aliás, também.” (p. 138).

Foi o pensamento religioso indiano que difundiu a relação Casa/Cosmos/Corpo. O que para esta e outras inúmeras tradições antigas significa é que o ser humano “*cosmisa-se*”; é reproduzida, à escala humana, o sistema e o ritmo que caracteriza o Cosmos ou o Mundo — como se constitui o funcionamento de todo o Universo. Nesse sentido, a coluna vertebral assimila-se ao Pilar cósmico e o umbigo ou o coração seriam o “Centro do Mundo” (Eliade, 2016).

De maneira parecida, essa analogia também acontece de modo que a casa ou o templo são equiparados ao corpo humano. “Habita-se o corpo da mesma maneira que se habita uma Casa ou o Cosmos que o homem criou para si mesmo.” (Eliade, 2016, p. 140). O que Eliade sugere é que “território habitado, templo, casa, corpo [...] são Cosmos” (p. 140). Mas, para além disso, o que aqui é proposto é se pensar em Ateliê/Corpo/Cosmos — como já abordado brevemente no capítulo anterior — ou, ainda, Espaço expositivo/Corpo/Cosmos.

Galerias e museus entrariam idealmente nessa lógica enquanto espaço expositivo, e, deste modo, contém em si a importante função social-espiritual que equipara-se ao templo. É o espaço onde ocorre o rito coletivo de se observar, interpretar, participar, sentir e possivelmente transformar-se ao observar uma obra de arte. É um importante alicerce cultural, com função de espaço que permite o rito, logo, espaço que tem em si a função de organizador social.

Florensky (2002) crítica a condição moderna dos museus e galerias enquanto um espaço que tira a vida da obra de arte. Segundo ele, quando a escultura é retirada do movimento da vida, da natureza, e é colocada em um museu, a luz artificial e as paredes brancas sem vida contribuem para, claro, dar enfoque à obra mas também retirar-lhe a vida. E acaba sendo arte direcionada para um ou dois intelectuais, ao invés de ser para todos (Florensky, 2002).

“Em uma igreja nós estamos cara a cara com o platônico mundo das ideias, enquanto que em um museu nós não vemos estes ícones, apenas meras caricaturas

deles" (Florensky, 2002, p. 108). Por isso a importância de se olhar para o espaço expositivo enquanto templo, enquanto Cosmos, e enquanto órgão de organização social. Esse espaço pode ser tido como extensão do ateliê, se nele há continuidade de vida e condições para que a obra não só seja só vista, mas interiorizada.

Para a exibição da minha prática escultórica, que é produzida de maneira ritual, tem-se em primeira instância o ateliê como templo. O primeiro locus de exibição, ainda que participante ativo da criação, é o corpo. Depois, na iminência do trabalho final, para fins expositivos, tem-se o local físico da exposição como templo e Cosmos.

Para este momento, escolhi a Capela da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. O edifício onde está instalada a faculdade costumava ser o Convento de São Francisco (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, s.d.). A capela, antes um local de culto e um espaço religioso ativo, hoje é um local onde acontecem eventos e exposições. Sobretudo, a história do local, somada à sua arquitetura, contribuem para construir a narrativa ritual do meu projeto de Mestrado. Se, conforme visto em Eliade, no tempo sagrado (ao decorrer de um rito), não há passado ou futuro, as temporalidades dos acontecimentos presenciados naquele local se fundem.

Utilizo, então, de toda essa introdução teórica para trazer os registros da exposição *O Espaço do Corpo*, que marca o fim do meu Mestrado. A apresentação está a ocorrer, conforme dito, na Capela da FBAUL entre os dias 28 e 31 de Outubro de 2025. No momento de inauguração, a fim de trazer o caráter performativo abordado no presente projeto, houve um *ato* no qual corpos se tornaram plintos vivos. Cada escultura foi vestida por uma pessoa, que carregava consigo uma vela, criando um ambiente ritualístico. Uma das participantes também tocou lira ao vivo, acrescentando dimensão sonora à experiência. A seguir, apresentam-se os registros desse momento.

Figura n.º 26

Momento inicial da performance; cada um desceu as escadas que levam à Capela.



Figura n.º 27

Momento da performance;



Figura n.º 27

Momento da performance, o som da lira por Melrose;



Figura n.º 28

Momento da performance;



Figura n.º 29

Momento da performance;



Figura n.º 30

Momento final da performance;



Figura n.º 31

Registro ao lado dos participantes ao fim da performance;

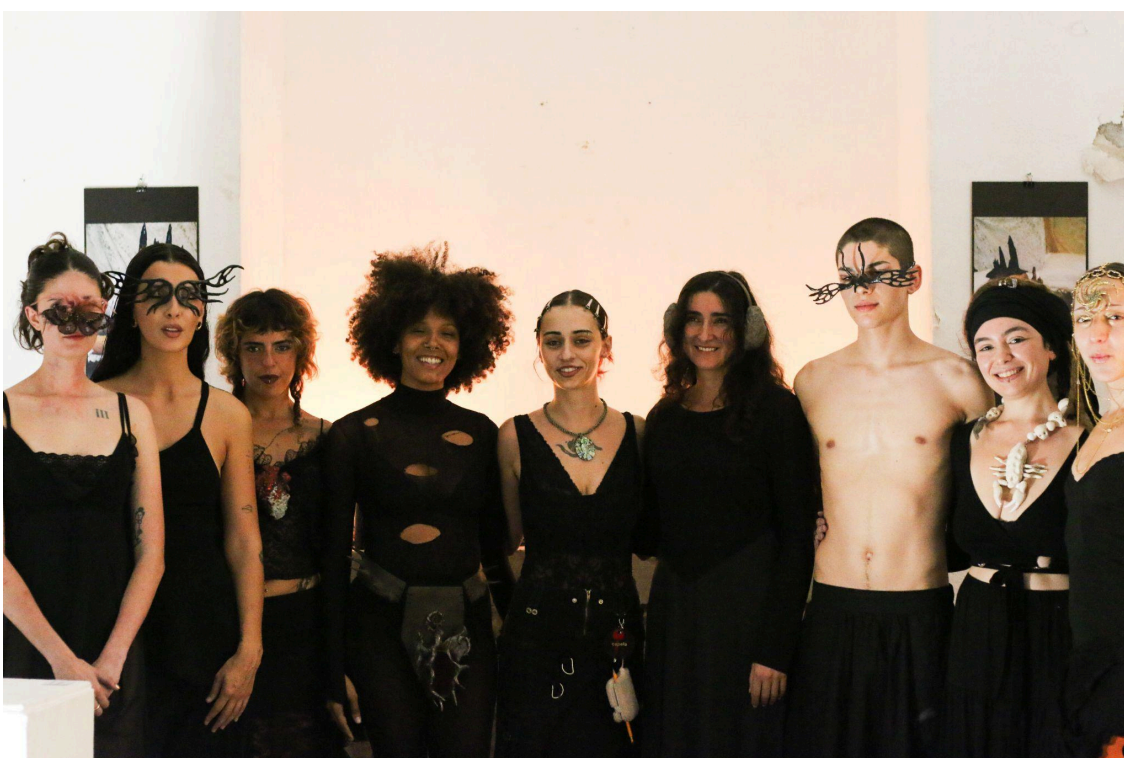


Figura n.º 32

Todos os homens que amei, 2025; 20cm X 31cm X 4cm; Terracota, vidrados, cabelo sintético e outros materiais;



Figura n.º 33

Rotten Heart, 2023; 10cm X 13,5cm X 5cm; Impressão 3D de coração feito originalmente em grês, cravejado com granadas, cristais de quartzo, quartzo verde, jade branca e miçangas;



Figura n.º 34

Corpo Castrado, 2025; 26cm X 28cm X 32cm; grês e vidrados;



Figura n.º 35

Natureza Híbrida I, 2025; 33cm X 11cm X 2cm; Mixed Media;



Figura n.º 36

Natureza Híbrida II, 2025; 24cm X 11cm X 4,5cm; Mixed Media;



Figura n.º 37

Entre o sussurro das pedras; 2025; 20cm X 20cm X 10cm; grês, chamote e outros materiais;



Figura n.º 38

S/ Título, 2025; 16cm X 10cm X 2cm; tecido, miçangas de vidro, granadas, ônix e outros materiais;

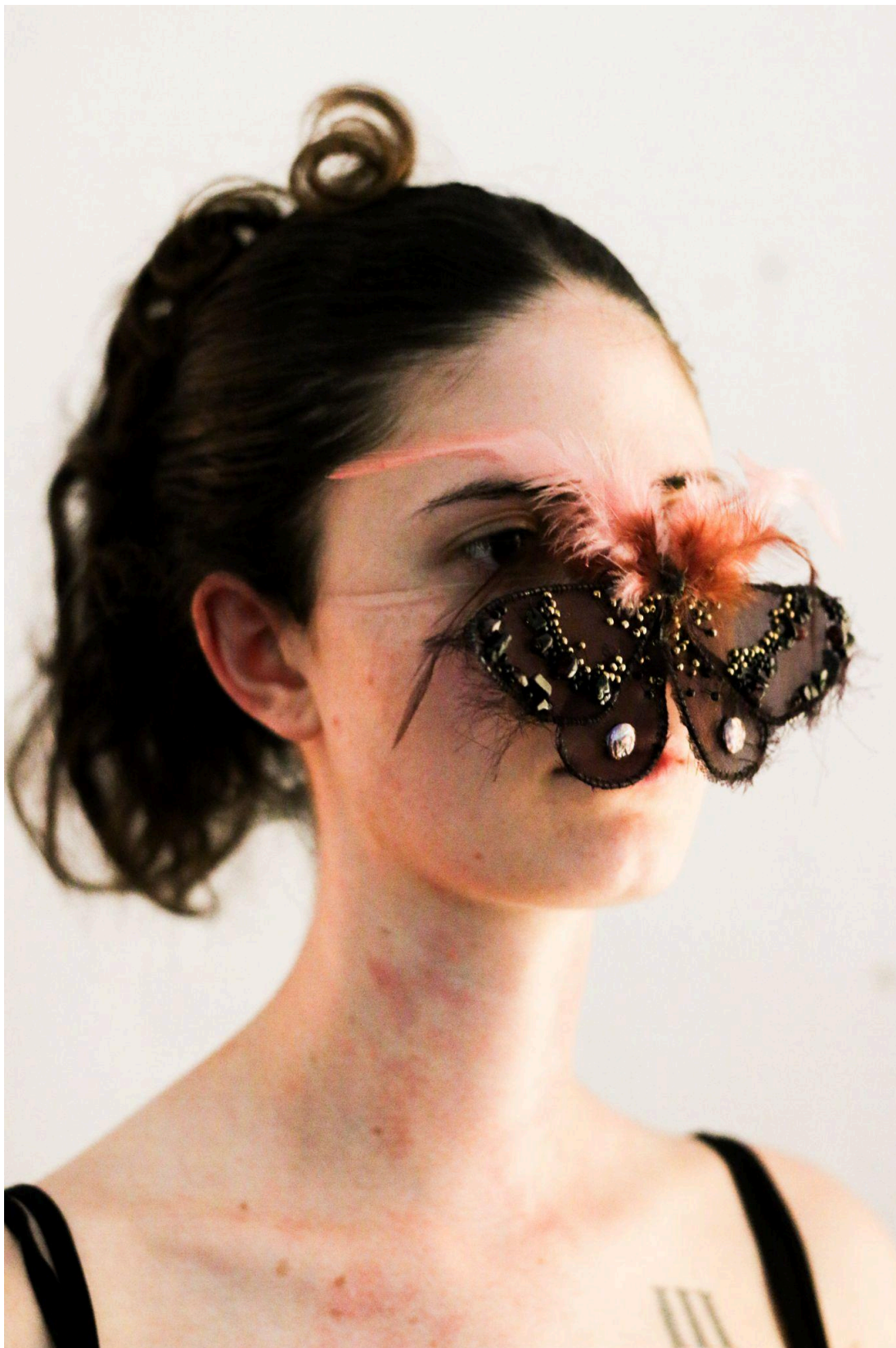


Figura n.º 39

Ode à Sekhmet, 2024; 16cm X 40cm X 20cm; impressão 3D da espiral feita a partir de modelagem em barro, folhas de ouro, mineral pirita, resina, correntes e outros materiais;



Figura n.º 40

Registro da inauguração da exposição;



Figura n.º 41

Instalação do trabalho Contos de Ilusão na inauguração da exposição;



Figura n.º 42

Mãe, 2025; 73cm X 38cm X 36cm; Terracota, óxido de ferro, vidrados e espelho;



Figura n.º 43

Mãe, 2025;



Figura n.º 44

Todos os homens que amei, 2025, no plinto;



Figura n.º 45

Rotten Heart, 2023, conjunto da imagem performática com a escultura no plinto;



Figura n.º 46

Corpo Castrado, 2025, no plinto;



Figura n.º 47

Natureza Híbrida I e II, 2025; Entre o susurro das pedras, 2025; S/ Título, 2025; no plinto



Figura n.º 48

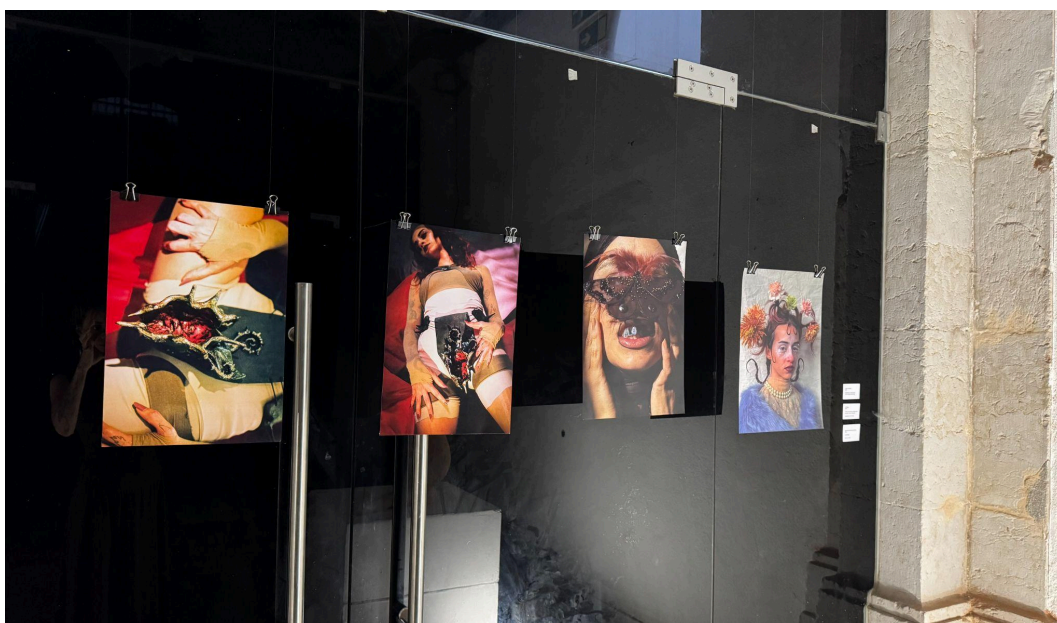
Ode à Sekhmet, 2024, no plinto;



Figura n.º 49

Imagens performáticas expostas;

Corpo Castrado I e II, 2025; S/ Título, 2025; As flores haverão de chorar, 2025;



4.2. SIMBOLOGIA PRESENTE NO MEU CORPO DE TRABALHO

A fim de fechar este estudo de maneira completa, não poderia faltar navegar pela camada simbólica que existe no meu trabalho, apresentado nas imagens acima. Trago neste capítulo uma leitura dos símbolos presentes nas esculturas e nas fotografias performáticas que fizeram parte da minha pesquisa prática ao longo do Mestrado em Escultura.

Além do corpo, mais especificamente o corpo feminino, já elucidado neste estudo, tem-se a presença de outros símbolos sutis, e alguns que se repetem. Não pretendo aqui interpretar as obras, tampouco impor a minha visão pessoal. O trabalho, em sua camada sutil, só faz sentido com a leitura individual de cada um que a observa. Tendo isso em vista, o que pretendo é expor os significados gerais dos elementos presentes, todos consultados no Dicionário dos Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.

Os castelos, bem como nos contos, em geral situam-se em lugares altos, como montanhas. No caso da minha produção prática, a escultura *Contos de Ilusão* ergue-se a partir do corpo; o conjunto de esculturas foi desenvolvido tendo o meu corpo enquanto base. Como uma casa, mas em um nível mais elevado, o castelo é símbolo de proteção e segurança, por conta do seu difícil acesso. Ele está isolado, separado do mundo, o que também lhe confere o símbolo de transcendência. Nos contos de fadas, “é nos castelos que estão adormecidas as belas jovens ou que padecem, suspirando, os príncipes encantados” (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p.168) Assim, circunda também na simbologia do castelo, os desejos.

O castelo negro, mais especificamente, bem como é o castelo do meu trabalho, é o desejo condenado a permanecer eternamente insaciado. É um castelo “para sempre vazio, com exceção da alma solitária que o habita e que erra infindavelmente entre as suas muralhas sombrias” (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 168). As figuras a seguir (**figuras 50 e 51**) são as *imagens performáticas* que compõem o trabalho *Contos de Ilusão*; elas são uma extensão da escultura e uma simbiose entre o meu corpo e a forma escultórica.

Figuras n.º 50 e 51

Contos de Ilusão, 2025; Imagens produzidas em colaboração com a fotógrafa Cecília Diaz;



Ainda, neste trabalho, bem como se percebe nas imagens da exposição, há a presença das velas. O fogo tem significação tanto de origem divina, como demoníaca; são dois os significados mais comuns: o da absorção e o da destruição (Chevalier & Gheerbrant, 1982). O símbolo do fogo purificador e regenerador se desenvolve no Ocidente e no Japão. Os taoístas, por sua vez, entram no fogo para se libertar do condicionamento humano, bem como acredita-se conforme algumas lendas que Cristo e os santos reviviam os corpos passando-os pelo fogo. Ainda, conforme Chevalier e Gheerbrant (1982) há o significado sexual do fogo; segundo algumas crenças arcaicas, ele é gerado no órgão sexual das feiticeiras.

A escultura *Todos os homens que amei*, por sua vez, apresentada no capítulo anterior nas **figuras 32 e 44**, se desdobra a partir do símbolo do escorpião, o qual é um animal que foge da luz, vive escondido e contém em si veneno. O escorpião ostuma ser associado em muitas culturas a algo negativo, como a vingança. Há nele uma camada de mistério e sombra, por vezes representando a morte. Mas contém também as contradições de destruição e criação, morte e renascimento; Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982), o escorpião é “um canto de amor num campo de batalha ou um grito de guerra num campo de amor” (p. 294)

Outro trabalho que fez parte da exposição foi o *Corpo Castrado*, o qual é composto pelo objeto escultórico, inspirado em uma cinta de castidade, com as *imagens performáticas*. Novamente, as fotografias funcionam como uma extensão do trabalho e registro de um momento ritual e performático.

O cinto é, antes de tudo, uma peça de vestuário. Há uma ambivalência na sua simbologia: ao mesmo tempo, sugere conforto, dá força e poder; por outro lado, é “submissão, dependência, e, portanto, à restrição, escolhida ou imposta, da liberdade” (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 198). Muitas vezes o cinto carrega valor de sacramento ou iniciação, materializando votos ou um juramento. É, ainda, símbolo de castidade na tradição cristã. Há uma variedade de exemplos de diferentes culturas e tradições que conectam cinto, castidade e fecundidade.

Figuras n.º 52 e 53

Corpo Castrado, 2025; Imagens produzidas em colaboração com a fotógrafa Cecília Diaz;



Além dos símbolos aqui mencionados, há ainda muitos outros que poderiam ser abordados neste capítulo. Contudo, para que este projeto não se torne demasiado extenso, deixo o convite ao leitor para refletir sobre as camadas simbólicas mais sutis que permanecem a ser exploradas, ao mesmo tempo que é despertada em mim a curiosidade de aprofundar o estudo do vasto universo simbólico

CONCLUSÃO

A presente investigação partiu da intenção de pensar o corpo humano — em especial o corpo feminino — no campo da Escultura. A partir da observação do meu próprio escopo de investigação prática que, conforme apresentado no projeto, passou por diferentes fases, surge a percepção do corpo enquanto elemento estruturante da minha prática. Este sobreviveu às transições do meu trabalho e, mesmo metamorfoseado, manteve-se presente enquanto um eixo intuitivo.

Ao concluir o terceiro ano do Mestrado, reconheço que foi apenas neste último ciclo — um ano “extra” de pesquisa e maturação — em que realmente obtive clareza acerca do papel do corpo no meu trabalho. A intenção de colocar o meu corpo nos meus experimentos sempre existiu enquanto inquietação artística, mesmo antes do ingresso nas Belas Artes. A imersão teórica proporcionada pela escrita do projeto e o estudo de artistas que me servem de referência permitiram-me consolidar um foco mais consciente enquanto escultora, uma direção de um longo caminho que ainda há de ser explorado.

Para além do corpo, a dimensão simbólica e ritual manifesta-se como camada essencial no meu percurso de descoberta pessoal e escultórica. Observar os simbolismos impressos nos trabalhos que desenvolvi ao longo do Mestrado tornou-se um exercício de autoconhecimento e me ajudou a entrar em contato com o meu próprio inconsciente. Pude me conhecer em novas camadas, não só enquanto escultora e pesquisadora, mas enquanto pessoa.

No campo da Escultura contemporânea, penso que é sempre positivo reforçar um pensamento expandido. Acredito que a contribuição deste projeto para a escultura se dá no ponto de sua *indefinição*, conforme visto em Fernando Roussado (2023), ao passo que apresento não somente objetos escultóricos, mas a criação de *imagens performáticas* que são extensão da escultura.

Se a Escultura é um campo em constante transformação e expansão, julgamos ter contribuído com este trabalho enquanto pesquisa e investigação teórica que busca diluir os limites da escultura ao entrelaçá-la com a expressão performática e a *body art*.

Ao propor uma leitura do corpo como território de manifestação simbólica, esta pesquisa contribui para o alargamento da escultura enquanto prática relacional e performativa. Além disso, põe-se em pauta a importância do processo do fazer da escultura. A maneira e a intenção que se coloca em cada etapa do processo confere uma identidade própria ao trabalho final.

Em se pensando no momento que nos encontramos enquanto sociedade, em que a presença da realidade digital nos afasta cada vez mais da organicidade de moldar uma escultura com as mãos, o projeto é também, de algum modo, um apelo para que se retorne ao presente e ao real. Quando se fala em fazer a escultura enquanto ritual, é proposta uma dimensão de retorno ao ancestral que foge à fugacidade do mundo das telas digitais.

É urgente se pensar em novos modos de habitar o mundo. Conforme visto em Beuys, formar pensamento já é esculpir. Além da prática ritual da manualidade, que contribui para uma forma mais conectada e presente de se estar no mundo, tem-se neste projeto a importância da intenção da ação. Independente do material ou técnica utilizada, propõe-se uma escultura que envolve pensamento, discurso, ação e intenção.

Assim, este trabalho insere-se nas discussões contemporâneas sobre o lugar do corpo na Escultura, propondo uma prática escultórica que ultrapassa a materialidade para se afirmar como espaço de experiência, rito e reflexão. A escultura deixa de ser apenas objeto para se tornar um processo vivo — uma forma de pensar, agir e estar no mundo.

Esta investigação não se encerra aqui, mas se desdobra em novas perguntas. Permanece o desejo de aprofundar o estudo dos símbolos e dos rituais como caminhos de autoconhecimento e de criação, bem como de explorar novas possibilidades de integração entre corpo, imagem e matéria.

BIBLIOGRAFIA

Arendt, H. (2001). *A condição humana* (R. Raposo, Trad.). Relógio D'Água. (Original publicado em 1958)

Benoist, L. (1975). *Signos, Símbolos e Mitos*. Edições 70.

Beuys, J. (1993). *Joseph Beuys in America: Energy plan for the western man* (C. Kuoni, Comp.). Four Walls Eight Windows

Blocker, J. (1999). *Where is Ana Mendieta? Identity, performativity, and exile*. Duke University Press

Buytendijk, F. J. J. (1958). *O homem e o animal: Ensaio de psicologia comparada*. Livros do Brasil.

Castro Silva, J. (2013). Escultura Corpo. In I. Sabino (Coord.), *Com ou sem tintas: Composição, ainda?* (pp. 332–353). Faculdade de Belas-Artes; CIEBA.

Castro Silva, J. C. de. (2009). *O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: Mimese e representação* [Tese de doutoramento]. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Castro, L., & Fonseca, C. F. da. (2022). *O Levante dos Mantos: Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá e Mori' erenkato eseru'*. *Revista Estado da Arte*, 3(2), 1–18.
<https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-64457>

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1982). *Dicionário dos símbolos* (M. da Gama Kury, Trad.). Lisboa: Teorema. (Obra original publicada em 1969)

Eco, U. (2004). *História da beleza*. Difel 82-Difusão Editorial.

Eliade, M. (2004). *Tratado de História das Religiões*. Edições Asa.

Eliade, M. (2016). *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Relógio D'Água Editores.

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. (n.d.). *História – Fotografias*.
<https://www.belasartes.ulisboa.pt/belas-artes/historia-fotografias/>

Federici, S. (2004). *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva* (M. L. Reis, Trad.). Elefante. (Obra original publicada em 2004)

Fernandes, A. C. B. (2010). *Corpo espartilhado e corpo libertado: Os debates sobre a abolição do espartilho no New York Times durante a década de 1890* [Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Lume Repositório Digital da UFRGS. <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/28758>

Florensky, P. (2002). *Beyond vision: Essays on the perception of art* (W. Salmond, Trans.). Reaktion Books

Gil, J. (1997). *Metamorfoses do Corpo*. Relógio D'Água.

Guggenheim. Ana Mendieta Untitled: Silueta Series.

<https://www.guggenheim.org/artwork/5221>

Goldberg, R. (1995). [Here and Now]. In C. Iles (Ed.), *Marina Abramović: objects, performance, video, sound* (pp. 11-18). Museum of Modern Art, Oxford.

Higgins, H. (2002). *Fluxus experience*. Univ of California Press

Hunt, L. (2003). *Revolução Francesa e vida privada*. In M. Perrot (Org.), *História da vida privada: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra* (pp. xx-xx). São Paulo, SP: Companhia das Letras

Jones, A. (1998). *Body art/performing the subject*. University of Minnesota Press.

Jones, A. (2016). *The body and performance in (art) history*. In R. Goldberg & A. Jones (Eds.), *The Cambridge Companion to Performance Art* (pp. 35–61). Cambridge University Press.

Jung, C. G. (1964). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Kuijken, I. (1992). *Interview with Marina Abramović*. *Theaterschrift*, Brussels

Krauss, R. (1984). A escultura no campo ampliado. *Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura no Brasil*, 1(1), 87–93.

Le Breton, D. (2009). *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade* (4ª ed.). Papirus.

Lévi-Strauss, C. (2003). *Introdução à obra de Marcel Mauss*. In M. Mauss, *Sociologia e antropologia* (pp. IX–LII). São Paulo, SP: Cosac Naify.

Lippard, L. R. (1973). *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Praeger

Martins Portugal, A. C. M. da C. (2006). *O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação* [Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro]. Repositório da PUC-Rio.

Michaux, A. (1995). *Dicionário da misoginia*. Venda Nova: Bertrand Editora.

Mineiro, D., & Pinto, P. M. (2021). *Tatuar o tabu, ou incarnar uma vestimenta: Da necessidade do corpo para uma vivência do símbolo e do rito*. *Revista Relicário*, 8(16), 76-85.

Mueller, E. (2022, July 17). *Marina Abramović, Shoes for Departure (1991)*. *Walking as Artistic Practice*.

<https://teaching.ellenmueller.com/walking/2022/07/17/marina-abromovic-shoes-for-dep>

[arture-1991/#:~:text=%E2%80%9CShoes%20for%20Departure%E2%80%9D%2C%20an.move%2C%20and%20make%20your%20departure](#)

Pinto, C. R. J. (2003). *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo, SP: Fundação Perseu Abramo.

Rauter, R. V. (2013). *A relação do sujeito contemporâneo com o corpo. Uma reflexão à luz da psicologia analítica*. Inst. Junguiano do Rio de Janeiro [Internet].

Rifkin, N. (2004). Foreword. In O. M. Viso (Ed.), *Ana Mendieta: Earth body: Sculpture and performance, 1972–1985* (pp. 11–13). Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in association with Hatje Cantz

Rowell, M. (1986). *Qu'est-ce que la sculpture moderne? (What is Modern Sculpture?)* [Catálogo de exposição]. Centre Georges Pompidou.

Ruiz, T. Ú. (2012). Simbología iconográfica de los santos. Lulu. com.

Serrano, C. (2018). *A dimensão espiritual da escultura através da obra de XIX artistas* (Doctoral dissertation).

Silva, F. M. R. (2023). *A indefinição de escultura* (Tese de doutorado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes).

Sontag, S. (1966). Happenings: an art of radical juxtaposition. *Against Interpretation*, 263-74.

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2025, October 27). *Aphrodite | Greek mythology*. In Encyclopaedia Britannica.

<https://www.britannica.com/topic/Aphrodite-Greek-mythology>

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2025, September 23). *Medusa*. In Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Medusa-Greek-mythology>

Encyclopedia Britannica

Tiwari, R. (2010). *Space-Body-Ritual: Performativity in the City*. Lanham, MD: Lexington Books.

Turner, V. (1974). *O processo ritual: Estrutura e anti-estrutura* (Edição brasileira). Petrópolis: Editora Vozes.