

LEAL, Diego. **Da pintura à cena: a poética erótica de Teresinha Soares.** Campinas: Unicamp. Programa de Pós-graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP. Mestrado. Orientadora: Isa Etel Kopelman.

### RESUMO

O presente texto analisa a produção da artista multimeios Teresinha Soares, observando como ele aborda a corporificação da experiência erótica em sua poética, transitando por recursos de diferentes linguagens, tais como a pintura, colagem, instalação e performance. Nessa direção, podemos perceber que suas criações, produzidas intensamente num período que vai de 1965 até 1976, se movem da pintura para a cena performativa.

### ABSTRACT

This text analyzes the production of the multimedia artist Teresinha Soares, observing how she approaches the embodiment of the erotic experience in her work, transiting through different languages, such as painting, collage, installation and performances. In this way, we are able to see that her creations, that were mostly produced between 1965 and 1976, flow from painting to the performative scene.

A artista multimeios Teresinha Soares<sup>1</sup> produziu toda sua obra visual e cênica durante um curto período entre os anos de 1965 e 1976, totalizando mais de cinquenta trabalhos que abordam a representação do corpo, sua eroticidade e a força motora da sexualidade, em especial, a da mulher. Além disso, ela também produziu instalações que interpelam questões ambientais referentes à destruição da biodiversidade mineira, ocasionada pela forte atividade de extração do minério de ferro e expansão latifundiária. Ao longo desse curto período de atividade, Soares experimentou criar a partir de diferentes materiais e meios expressivos, realizando assim, desenhos, pinturas e gravuras em madeira, metal e serigrafia. Além da criação de objetos, instalações, happenings e performances (MORAES, 2017, p. 49).

Soares está associada à arte pop global, ao novo realismo e a nova objetividade brasileira<sup>2</sup> e ocupa uma posição singular na arte de vanguarda

---

<sup>1</sup> 1 Teresinha Soares é natural da cidade de Araxá, nascida em 1927, tendo residido a maior parte da vida na capital, Belo Horizonte. Foi professora primária quando jovem e a primeira vereadora mulher eleita em sua cidade natal. É formada em Letras pela PUC-MG. Foi aluna do curso livre da Universidade de Arte Mineira, onde pode estudar composição e crítica artística com Frederico de Moraes, Maria Helena Andrés e Herculano Campos, também estudou gravura com Fayga Ostrower no MAM-RJ, o que lhe permitiu conhecer artistas cariocas, dentre os quais, Lygia Clark, Ivan Serpa e Gerchman (RIBEIRO, 1997, p. 239).

<sup>2</sup> Nova Objetividade Brasileira é um termo que compreende a geração de artistas neovanguardistas que atuava no eixo Rio-São Paulo no final da década de 1960. Este termo foi cunhado a partir da exposição coletiva desses artistas, organizada por Hélio Oiticica (1937-1980), no MAM-RJ em 1967. Em seu ideário, a Nova Objetividade buscava desdobramentos para o concretismo e neoconcretismo, superando categorias tradicionais da arte e

brasileira da segunda metade do século XX, por ter desenvolvido toda sua obra trabalhando individualmente e fora dos polos culturais do Rio de Janeiro e de São Paulo (GOTTI, 2017).

Sua linguagem poética, além de ser permanentemente atravessada pela abordagem de questões relacionadas ao corpo e a sexualidade. Contudo, possui ainda um caráter fortemente contestatário e de denúncia contra a repressão da sexualidade feminina e a opressão patriarcal presentes na sociedade.

Mesmo sem se vincular diretamente a nenhum grupo de artistas neovanguardistas, a obra de Soares sintoniza-se com as propostas das vanguardas nacionais e internacionais da época, que propunham questionar as concepções estabelecidas de arte, através da participação do público e de composições experimentais (RIBEIRO, 2017).

Este texto não pretende analisar toda sua produção artística, mas busca observar o caminho percorrido em suas experimentações e a diluição de fronteiras que operou ao transitar por diferentes linguagens. Assim, note-se o movimento de Soares que numa primeira fase, em fins dos anos de 1960, inicia sua atividade artística explorando representações narrativas e figurativas do corpo através de objetos, desenhos e pinturas. Mas que em um curto espaço de tempo, na passagem da década de 1960 para 1970, apresenta uma nova fase de suas criações, aprofundando suas pesquisas em proposições que buscam interagir fisicamente com o público, chegando a experimentações onde o próprio corpo da artista torna-se objeto-elemento participante da obra.

Portanto, percebe-se que a poética de Soares se desloca da tela para a cena e da pintura figurativa para o acontecimento real que envolve artista e público, paralelamente, em suas criações a corporificação da experiência erótica torna-se material substancial de obras que buscam atravessar os limites do corpo e da linguagem.

A primeira exposição individual da artista, intitulada “Caixas e Óleos”, ocorreu na Galeria Guinard, na cidade de Belo Horizonte em 1967 (MOURA, 2017). Nessa exposição, Soares apresentou uma série de telas verticais pintadas com tinta óleo, intitulada “Acontecimentos” (1967). A série se constitui em oito quadros-narrativas visuais sem ligação direta uma com a outra, exceto pelo fato de estamparem a pintura de corpos humanos fragmentados em diferentes posturas e ambientes, contendo imagens de mulheres em diferentes situações, entre gestos fraternos, referências à prostituição e ao feminicídio, juntos a recorte e colagem de trechos de anúncios e manchetes de jornais. Um desses quadros traz a silhueta de uma mulher crucificada estampada numa espécie de vidraçaria de igreja renascentista.

Soares compõe em contrastantes tons de preto, vermelho, verde e branco, figuras fragmentadas, mãos, bocas, pernas, cabeças e silhuetas, ora em manifestações de afeto e carinho, ora em manifestações de sensualidade e pavor, confundindo o espectador com suas representações viscerais de

---

abandonando o formalismo estético presente em muitas obras até então, em detrimento do objeto, realçando sua presença na obra, além disso, nessas obras procuravam também debruçar-se sobre questões éticas, políticas e sociais daquele período (RIBEIRO, 1997, p. 77).

corporificações em atos de obstinação, medo, violência, sexo, amor e morte.

Outras obras apresentadas na mostra, foram objetos tridimensionais em formato de caixa de madeira, retomando de modo mais explícito a temática erótica, Soares cria objetos interativos, onde aborda o amor, a sexualidade e questões de gêneros.

Uma dessas obras chama-se, “Caixa de fazer amor” (1967), retrata o encontro de um homem e uma mulher, associando sua relação ao funcionamento de máquinas e engrenagens, numa referência à obra “*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Gran Verre)*” [A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo (O grande vidro)], de Michael Duchamp (1887-1968) (RIBEIRO, 2017, p. 62). Esta caixa, possui ainda uma manivela que ao ser girada, emite um som que se assemelha a gemidos, associando assim, o ato sexual ao funcionamento mecânico.

Outro objeto apresentado na exposição foi o “Jogo do desencontro” (1967), trata-se de um painel de madeira pintado em traços fortes, que traz a imagem de um homem e uma mulher, deitados sobre uma cama. O painel possui um pedaço de madeira sobreposto que, ao ser levantado pelo espectador, revela a imagem do marido em outra cama, com a amante, numa crítica debochada aos valores patriarcais.

No ano seguinte, Soares continuou participando de mostras individuais e coletivas, tendo exposto na Galeria Art-Art em São Paulo e, realizado logo em seguida, outras duas mostras individuais simultâneas em Brasília e Ouro Preto (MOURA, 2017, p. 25-26). Nessas exposições, Soares apresentou a série em tinta óleo “Vietnã” (1968), nela a artista encadeia em três pinturas, o tema da guerra e da violência, em contraste com sua própria solidão e carências pessoais (MORAIS, 2017, p. 55).

Ela satiriza a temática da guerra e sua midiaticização, figurando corpos que se entrelaçam, numa tela similar a da televisão, sem deixar claro se abraçam-se ou se estrangulam. Ou ainda, desenhando e pintando noutro quadro, a silhueta de uma multidão festejando, em contraste com a silhueta de um corpo caído e, aparentemente violentado, diante de outra silhueta de homem em pé com um cassetete na mão. Desse modo, Soares delinea em sua representação da intensidade da experiência da vida, a similaridade entre o fervor da festa e da violência.

Durante essas mostras individuais, ela também expôs a série em tinta óleo “Desenhos Espaciais” (1968), nela Soares demonstra seu interesse pelo tema da corrida espacial e aprofunda a associação entre corpo e máquina, fazendo desenhos de órgãos que se transformam em tubulações entrecruzadas que passam de um quadro ao outro.

Paralelamente a sua frenética atividade visual, Soares também atuou em outras áreas artísticas, como cinema e teatro, participando como atriz das encenações de “O sonho de Teodora” (1965) e “Oito mulheres” (1966), no Teatro Marília, em Belo Horizonte. Em 1969, ela escreveu e adaptou para o teatro o livro infantil “Luno e Lunika no país do futuro”, encenado nos palcos em 1970.

Segundo Moura (2017), essa incursão no teatro influenciou os rumos da produção artística de Soares, considerando que ela ambientou e projetou a

peça com enredo e cenário futurista, experimentando possibilidades de criação em espaços tridimensionais, tendência que se sobreporia em suas obras futuras.

A primeira fase de sua produção, que vai de 1965 até 1969, é marcada pela influência da arte pop, da figuração narrativa e dos jogos de ambivalência verbo-visuais, sendo nutrida ainda pelas temáticas do corpo, sexo, gêneros e o feminino (MORAIS, 2017, p. 52).

A partir de 1970, Soares inicia a segunda fase de sua obra, avançando em direção a produções que envolvem mais diretamente seu próprio corpo e a participação do público, através de instalações que serviam de suporte para a realização de performances (MORAIS, 2017).

Neste período, ela cria “Procissão do encontro” (1970), trata-se de um painel de madeira pintado de branco, cujos espaços vazios formam a silhueta de corpos femininos, segundo Morais (2017), essas silhuetas são desdobramentos de outros desenhos e pinturas que ela já havia produzido, no entanto, desta vez ela ocupa os espaços vazios com o relevo, enquanto as silhuetas dos corpos preenchem o próprio vazio do painel (MORAIS, 2017, p. 57).

No mesmo ano, a artista passa a deslocar suas criações para o chão, forjando obras que funcionavam como dispositivo para que o público pudesse adentrá-las e ter um contato sensorial com a experiência artística.

Este é o caso de “Ela me deu a bola (Camas)” (1970), instalação que, através da pintura estampando rostos de jogadores famosos, faz analogia entre o futebol e o ambiente íntimo da cama, convidando o público a se deitar sobre ela, composta por compensado de madeira pintado, colchões com dobradiças e tecido. A instalação foi apresentada durante a Semana de Vanguarda em Belo Horizonte e, segundo Ribeiro (2017), é uma obra que se aproxima das proposições de Lygia Clark, por envolver o corpo, sua sensorialidade e a possibilidade de contato físico direto com o outro.

Ainda em 1970, ela expõe “Corpo a corpo in cor-pus meus”, instalação em que retoma a representação de silhuetas de corpos, sendo que desta vez, a instalação apresenta formas fragmentadas do corpo humano, tais como pernas, nádegas e falos. Numa escultura de 24m<sup>2</sup>, formada pelo acoplamento de quatro módulos de madeira pintados de branco em variadas alturas, que funciona como uma espécie de tablado para público interagir se locomovendo.

A estreia da instalação ocorreu no Salão Nobre do Museu da Pampulha, por ocasião do II Salão Nacional de Arte Contemporânea. Segundo Moura (2017), esta instalação reafirma o deslocamento das figurações bidimensionais de Soares para composições tridimensionais que ganham escala arquitetônica no espaço. Além disso, o autor observa também que a própria presença da artista se destacava, pois sobre esta instalação ela realizava uma performance, enquanto três bailarinos convidados dançavam entre o público. Nesta performance, Soares atuava “como uma espécie de anfitriã daquele jardim de delicias terrenas”, trajando “um vestido estampado e decotado”, ela recepcionava o público e lia poemas de sua autoria (MOURA, 2017, p. 29).

Essa instalação performática, chamada na época por “experiência ambiental”, foi apresentada no ano seguinte pelo menos mais três vezes:

durante a XI Bienal de São Paulo, numa exposição na reitoria da UFMG e como obra de destaque de sua individual na Petit Galerie, na cidade do Rio de Janeiro. Em todas essas exposições, a obra foi apresentada em espaços onde também pudesse ser vista de cima, para assim, permitir que o público pudesse dimensionar as formas do corpo desenhadas pelas sinuosas ondulações de madeira (MOURA, 2017).

Essas silhuetas de fragmentos do corpo humano foram extraídas de outra obra da artista, apresentada no mesmo ano, a série de 32 serigrafias intitulada “Eurótica” (1970), numa junção de “eu” e com “erótico”. Todos esses desenhos são marcados por um único traço, que se inicia com um corpo feminino, do qual saem outros corpos, que se entrelaçam penetrando uns nos outros. Por vezes, em imagens de sexo entre homem e mulher, noutras retratando relações amorosas dissidentes e diversificadas, até chegar em imagens que confundem as identidades de gênero e mais de dois corpos parecem se entrelaçar, segundo Fajardo-Hill (2017):

(...) Eurótica foi pensado de maneira a celebrar o sexo de forma poética, aberta e sem preconceitos, dando ao espectador a possibilidade de olhar e pensar em sexo além de quaisquer normas e restrições de gênero (2017, p. 43).

Há ainda, representações de línguas, bocas, seios vaginas e falos que se interpenetram. Constam também algumas representações animais e, no último desenho, surge a figura de uma árvore penetrando o corpo feminino.

Outra obra que marca esta fase de maior interesse pela inserção do próprio corpo em suas criações artísticas, foi a performance que Soares nomeou como “Túmulos (Módulo I, Vida), (Módulo II, Morte) e (Módulo III, Ressureição)”, realizadas respectivamente no IV Salão Nacional de Arte Moderna em Belo Horizonte no ano de 1972, no Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1973 e na pré-Bienal de São Paulo, no Palácio das Artes no mesmo ano (MOURA, 2017) .

Além da inserção do próprio corpo e da participação do público, há também nessa performance um maior interesse pela temática da morte, sempre vinculada a celebração da própria vida. Em “(Módulo I, Vida)”, de modo *non sense* a artista instalou uma escultura na forma de túmulo e montou duas cruces com torneiras que vertiam *chop*. Havia ali também, gavetas similares as de necrotério, nelas Soares distribuiu linguça, queijo mineiro e dentaduras, colocadas sobre baixos-relevos que reproduziam as formas de corpos. Enquanto o público circulava pelo espaço com copos cheios de chop, a artista transitava entre eles recitando poemas, como uma espécie de mestre de cerimônias de seu próprio funeral (MOURA, 2017, p. 32).

Já em “(Módulos II, Morte)” Soares se escondeu debaixo de cartazes com seus poemas, numa referência aos “presuntos”, termo designado pelos jornais da época para denominar os cadáveres assassinados e encontrados nas grandes cidades brasileiras. Quando descoberta pelo público, Soares distribuiu queijo mineiro, assinou cartazes e recitou poemas seus (MOURA,

2017, p. 32).

Em “(Módulo III, Ressurreição)”, a artista retirou a escultura de túmulo, apresentando-se como anjo, maquiada, usando coroa e duas asas. Contratou uma ambulância e dois enfermeiros para buscar as linguças que representavam suas vísceras (MOURA, 2017, p. 32). Segundo Ribeiro (2017), essa série de performances:

salientam as polaridades: vida e morte, sonho e realidade, sagrado e profano, questões fundamentais do ser humano, transfiguradas de forma singular na época (RIBEIRO, 2017, p. 64-65).

Aspectos como estes, exemplificam o caráter acentuadamente erótico da poética de Soares. Segundo o filósofo George Bataille, autor do ensaio “O erotismo” (1976; 2017), livro em que faz uma minuciosa investigação sobre a sexualidade e sua relação com a vida e a morte, religiosidade e festa, sagrado e profano, o autor define a experiência erótica como uma busca pela transcendência da própria vida, até quando provada na experiência da morte.

O autor define o ato erótico como sendo uma busca por uma espécie de intensificação que nos conectaria, já que vivemos durante nossa efêmera e perecível existência, com a sensação de termos alguma “continuidade perdida”, para além dessa vida, que ao ser dizimada pela morte, afirma nossa “descontinuidade” (BATAILLE, 2017, p. 39). Ao mesmo tempo que a morte, nosso aniquilamento, afirma a “continuidade” ambicionada (BATAILLE, 2017, p. 65).

Bataille relata que a experiência erótica é um desafio à morte, e ela realiza “a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2017, p. 47). Posto que a vida aspira ao excesso, numa vontade de ultrapassar da sua própria mortalidade e é no ato de intensificação violenta, seja a hora do orgasmo ou do sacrifício religioso de rasgar e expor a carne do animal. Que nos dá o “poder de abordar a morte face a face, e de nela ver a abertura à continuidade” (BATAILLE, 2017, p. 47).

Contudo, não é somente na intensidade do ato sexual e na violência do assassinato que o autor vê caminhos para se experimentar formas de erotização, Bataille defende que a poesia é um caminho para a experiência erótica, pois a arte nos conecta a “indistinção”, confundindo distintos objetos e nos aproximando assim da morte, que por sua vez, também é eternidade, continuidade (BATAILLE, 2017, p. 48).

A poética de Teresinha Soares traça esse caminho, recorrendo a constantes recortes e costuras, misturando referências populares e eruditas, religiosas e profanas. Segundo Gotti (2017), o termo “pantagluélico” é sinônimo de imenso e foi utilizada na releitura feita por Bakhtin evocando as tensões entre a cultura popular e cômica, burguesa e erudita expressas nos romances de Rabelais (GOTTI, 2017, p. 93).

Gotti faz uma analogia entre esse período do século XVI e o contexto da arte brasileira na década de 1960, destacando a tensão entre a cultura pop cheia de referências importadas e as tradições (GOTTI, 2017, p. 93). Ela afirma que Soares manipula essa tensão, entre cultura de massa e erudita,

criando uma obra que escapa às classificações e busca “estabelecer outros lugares para o fluxo dos corpos” (GOTTI, 2017, p. 92), entendendo assim, que a obra de Soares é coerente ao termo “pantagluélico” de Bakhtin.

Nessa perspectiva, podemos perceber que num curto período de tempo, Soares produziu uma extensa obra acentuadamente erótica, abordando o corpo e o sexo de maneira singular. Assim, buscou espaço para novos modos de subjetivação do corpo e da sexualidade, num período de forte censura a arte e violência dos aparelhos de Estado.

Em suas últimas obras, Soares volta-se ao tema da ecologia, diante da eminente catástrofe ocasionada pela exploração predatória do minério de ferro e pelos avanços dos latifúndios, que na época já alteravam a paisagem montanhosa mineira, destruindo fauna e flora.

Nesse período, Soares participou de pelo menos dois salões de arte em Belo Horizonte até o ano de 1976, quando encerrou sua atividade artística, continuando como escritora e ativista dos direitos da mulher. Em 2000, ao ser questionada sobre as razões da brusca interrupção, Soares afirmou: “Todo mundo me pergunta isso, mas na verdade, nem eu mesma sei porque parei” (SOARES *in* MOURA, 2017, p. 39).

Na instalação “O circo e a montanha” (1973), a artista expôs dentro de uma lona de circo, um retrato da paisagem ocupada por um circo entre várias montanhas, como se ele estivesse no lugar onde outrora existira mais uma delas. Já em “O altar do sacrifício” (1976), a artista colocou um tronco de árvore diante de um altar. Nas duas instalações, Soares denuncia a destruição do meio ambiente natural mineiro, afirmando em depoimento:

Existe uma relação muito íntima entre a mãe terra e nós mulheres. Ela, a terra, nos dá a vida, o sustento, é o nosso lar, nos abraça, nos acolhe, para depois, quando a ela retornarmos um dia, sermos parte da própria terra. E, nesse ciclo, mulher e terra, terra-mãe, nós aprendemos a respeitá-la, amá-la e protege-la. Foi essa a minha intenção nos trabalhos de ecologia. (SOARES apud RIBEIRO, 2017, p. 66).

Nos anos seguintes, Soares continuou trabalhando com palestras e publicou diversos artigos em jornais. Sua obra foi reconhecida internacional através da exposição *The World Goes Pop* (2015), que mapeou a arte pop e sua expansão no mundo (RIBEIRO, 2017, p. 66).

Segundo Bechalany (2017), em Soares “a obra quase se confunde com a vida da artista” (SOARES apud BECHELANY; MOURA, 2017, p. 99), ela mesma, relata ter desenvolvido sua obra inspirada em questões que fazem referências a sua vida, seu próprio corpo e prazeres e que foi “motivada a fazer arte por sua condição de mulher, criando sua própria linguagem e o meio de expressá-la” (MORAIS, 2017, p. 48). Além disso, o próprio comportamento da artista na vida pública e privada, marcam a consonância entre sua vida e sua obra. Considerando que a artista fugia aos padrões de normalidade, como quando apresentou-se de maneira andrógena em salões de festa da conservadora e machista burguesia mineira dos anos 60 e 70, vestindo *smolking* masculino (MOURA, 2017). Segundo a artista,

mesmo a criação dos filhos reflete seu comportamento vanguardista:

Vivi a tradicional família mineira em sua plenitude. Em Belo Horizonte, depois de casada, quis que meus cinco filhos fossem criados de uma forma diferente, com mais liberdade e responsabilidade. Nunca fiz distinção entre filhos e filhas. Comecei em casa meu comportamento de vanguarda, além dos costumes da época. Eu me fiz respeitar nos meus direitos de escolha, de ação, de pensamento e liberdade (SOARES apud MORAIS, 2017, p. 49).

Com relação à luta pelos direitos das mulheres e contra as opressões patriarcais, Soares nunca quis se vincular aos movimentos feministas da época. Considerando que, ela tinha uma visão crítica sobre o movimento feminista europeu e norte-americano, devido à perspectiva imperialista e burguesa que percebia neles na época. Somado a isso, a artista notava que a maneira de abordar a feminilidade, afirmando a sensualidade e a beleza do corpo feminino, estavam na contramão do movimento feminista tradicional dos países nórdicos (FAJARDO-HILL, 2017).

Contudo ainda, destaca-se que a obra de Teresinha Soares está mais próxima das questões femininas relacionadas aos países do eixo sul, onde as opressões contra a mulher é maior, como é o caso Brasil, país onde os crimes de feminicídio ainda hoje atingem proporções alarmantes.

Nos poucos anos em que atuou, Soares produziu e apresentou diversas obras a partir da temática do corpo e do erotismo, transcendendo as linhas de fronteira entre as linguagens artísticas e questionando os limites das corporificações da experiência erótica. Além disso, a artista foi transgressora ao contestar valores e tabus, explorando novas maneiras de perceber e subjetivar o corpo num período extremamente conservador, marcado por constantes censuras executadas pela ditadura empresarial-militar. Nessa direção, é possível afirmar que sua curta trajetória artística testemunha e reflete de maneira poética, um período de instabilidade, marcado pela ocorrência de transformações significativas na esfera social.

### Referências Bibliográficas

- BEHELANY, C.; MOURA, R. *“O artista e a arte são um, não se dividem”*. *Quem tem medo de Teresinha Soares*. São Paulo, SP, v.1, p. 98-105, 2017.
- FARJADO-HILL, Cecilia. *A arte erótica singular de Teresinha Soares. Quem tem medo de Teresinha Soares*. São Paulo, SP, v.1, p. 37-47, 2017.
- GOTTI, Sofia. *Um pop pantagluélico: A “arte erótica de contestação” de Teresinha Soares. Quem tem medo de Teresinha Soares*. São Paulo, SP, v.1, p. 85-97, 2017.
- MORAIS, Frederico. *“Realista e erótica, minha arte é como a cruz para o capeta”*. *Quem tem medo de Teresinha Soares*, São Paulo, SP, v.1, p. 48-59, 2017.
- MOURA, Rodrigo. *Quem tem medo de Teresinha Soares? Quem tem medo de Teresinha Soares*. São Paulo, SP, v.1, p. 17-36, 2017.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés. *O corpo na poética de Teresinha Soares. Quem tem medo de Teresinha Soares*. São Paulo, SP, v.1, p.60-69, 2017.