





UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE ARTES VISUAIS (FAV)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

LÍVIA CHAGAS DA PAZ

Eu também sou dona de casa: reimaginando a cozinha como
lugar de memória, autonomia e expressão artística

GOIÂNIA

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Livia Chagas da Paz

3. Título do trabalho

Eu também sou dona de casa: reimaginando a cozinha como lugar de memória, autonomia e expressão artística

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Livia Chagas Da Paz, Discente**, em 09/04/2025, às 11:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Manoela Dos Anjos Afonso Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 09/04/2025, às 16:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5300428** e o código CRC **0DBDDDDC**.

Referência: Processo nº 23070.014642/2025-24

SEI nº 5300428

LÍVIA CHAGAS DA PAZ

Eu também sou dona de casa: reimaginando a cozinha como
lugar de memória, autonomia e expressão artística

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestra em Arte e Cultura Visual.

Área de concentração: Artes, Cultura e Visualidades

Linha de pesquisa: Poéticas Artísticas e Processos de Criação

Orientação: Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues

GOIÂNIA

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Paz, Livia Chagas da

Eu também sou dona de casa [manuscrito] : reimaginando a
cozinha como lugar de memória, autonomia e expressão artística / Livia
Chagas da Paz. - 2025.

117 f.

Orientador: Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte
e Cultura Visual, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Arte. 2. Feminismo. 3. Autobiografia. 4. Cozinha. 5. Cerâmica. I.
Rodrigues, Manoela dos Anjos Afonso , orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 08/2025 da sessão de Defesa de Dissertação de **Livia Chagas da Paz**, que confere o título de Mestra em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos vinte e seis dias do mês de março de dois mil e vinte e cinco, a partir das quatorze horas e trinta minutos, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “Eu também sou dona de casa: reimaginando a cozinha como lugar de memória, autonomia e expressão artística”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (PPGACV/UFG) com a participação das demais membras da Banca Examinadora: Professora Doutora Luisa Angelica Paraguai Donati (PPGURB-ARQ / PUC-Campinas), membra titular externa; Professora Doutora Silvana Barbosa Macêdo (PPGAV/UDESC), membra titular externa. Durante a arguição as membras da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovida** pelas suas membras. A Banca Examinadora destaca a qualidade do trabalho artístico, recomenda a continuidade da pesquisa e da produção artística em nível de doutorado, e ressalta a relevância do tema para os debates sobre o espaço doméstico como contexto para a criação artística. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelas Membras da Banca Examinadora, aos vinte e seis dias do mês de março de dois mil e vinte e cinco.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Manoela Dos Anjos Afonso Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 26/03/2025, às 16:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luisa Paraguai Donati registrado(a) civilmente como LUISA ANGELICA PARAGUAI DONATI, Usuário Externo**, em 26/03/2025, às 16:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Silvana Barbosa Macêdo, Usuário Externo**, em 26/03/2025, às 17:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5253716** e o código CRC **447C121B**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Eu também sou dona de casa:

Reimaginando a cozinha como lugar de memória, autonomia e expressão artística

LÍVIA CHAGAS DA PAZ

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues
(FAV/UFG)

Orientadora e Presidente da banca

Profa. Dra. Silvana Barbosa Macêdo
(PPGAV/UDESC)

Membra externa

Profa. Dra. Lêda Maria de Barros
Guimarães
(FAV/UFG)

Suplente interna

Profa. Dra. Luísa Angélica Paraguai
Donati
(PUC-Campinas)

Membra externa

Profa. Dra. Denise Moraes Cavalcante
(FAC/UnB)

Suplente externa

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Goiás (UFG),

à Faculdade de Artes Visuais (FAV-UFG) e ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV/UFG).

À CAPES, pela bolsa concedida.

À professora Manoela, por sua orientação e apoio inestimáveis.

Aos meus pais, por acreditarem em mim.

Ao Carlos Eduardo, meu amor, por estar sempre ao meu lado.

Aos meus colegas do programa, professores e demais servidores, por todas as trocas e aprendizados.

Aos amigos, por me nutrirem em todos os sentidos.

À minha família inteira, por todo o apoio e carinho ao longo dessa jornada.

E especialmente, à minha vó Dita.

[...] uma vez que precisamos comer para viver,
é melhor fazê-lo com graça e gosto.

MFK Fisher, Como cozinhar um lobo

RESUMO

Nesta pesquisa artística, parto da interseção entre arte, autobiogeografia e feminismo para questionar o lugar da mulher artista nos espaços de criação. Escolho a cozinha como eixo central de reflexões e práticas e revisito minha trajetória, que se inicia com autorretratos em aquarela e se expande, anos depois, para produções em cerâmica. Nesse percurso, investigo como a lógica doméstica—historicamente vinculada às mulheres—pode ser ressignificada pela prática artística. Para isso, proponho diálogos com autoras e artistas como Virginia Woolf, Silvia Federici, bell hooks, Martha Rosler e Mierle Ukeles ao abordar memória, cuidado e a transmissão de saberes femininos. Apoiada em Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, Lauren Fournier e Gloria Anzaldúa, desenvolvo uma metodologia que articula autobiogeografia e autoteoria no contexto da pesquisa em arte. Apresento como resultados artísticos em cerâmica os trabalhos *Bolsa* (2024), que tensiona a autorrepresentação; *Conjugação* (2024) e *Casamento* (2023), que exploram a cozinha como espaço de negociação afetiva e poder; e *Quitandas* (2024), no qual transformo receitas familiares em peças cerâmicas para ativar memórias e saberes femininos transmitidos entre gerações. Assim, evidencio a potência política e poética das práticas cotidianas, propondo a cozinha não apenas como espaço de resistência, mas como lugar de reinvenção e criação expandida.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Feminismo; Autobiografia; Cozinha; Cerâmica.

ABSTRACT

This artistic research emerges from the intersection of art, autobiogeography, and feminism to question the place of women artists in creative spaces. I center the kitchen as a focal point for reflections and practices, revisiting my trajectory, which begins with watercolor self-portraits and, years later, expands into ceramics. Throughout this process, I investigate how domestic logic—historically associated with women—can be redefined through artistic practice. In this context, I engage with authors and artists such as Virginia Woolf, Silvia Federici, bell hooks, Martha Rosler, and Mierle Ukeles to discuss memory, care, and the transmission of female knowledge. Drawing on Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, Lauren Fournier, and Gloria Anzaldúa, I develop a methodology that intertwines autobiogeography and autotheory within artistic research. The resulting ceramic works include *Bolsa* (2024), which examines self-representation; *Conjugação* (2024) and *Casamento* (2023), which explore the kitchen as a site of affective and power negotiations; and *Quitandas* (2024), in which I transform family recipes into ceramic pieces, activating memories and ancestral knowledge passed down through generations. Thus, I highlight the political and poetic potential of everyday practices, proposing the kitchen not only as a space of resistance but as a place for reinvention and expanded creation.

KEYWORDS: Art; Feminism; Autobiography; Kitchen; Ceramics.



Figura 2: Vó Dita, 2002, a quem dedico esta dissertação (*in memoriam*)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ateliê da artista, situado na cozinha.....	capa
Figura 2: Vó Dita, 2002, a quem dedico esta dissertação (<i>in memoriam</i>)	12
Figura 3: Fazenda do meu avô, 2023. Fonte: arquivo pessoal.....	20
Figura 4: <i>Sem título</i> , 2018, aquarela sobre papel Arches, 29,7 x 42cm. Fonte: arquivo pessoal.....	24
Figura 5: <i>Sem título</i> , 2019, aquarela sobre papel Arches, 56 x 76 cm. Fonte: arquivo pessoal.....	25
Figura 6: <i>Sem título</i> , 2019, díptico de aquarela sobre papel Arches, 26 x 36 cm. Fonte: arquivo pessoal.	26
Figura 7: Brisê Ateliê, da artista Melissa David, Goiânia. Fonte: arquivo pessoal.....	33
Figura 8: Registros da visita à exposição <i>Mulheres Radicais</i> (2018). Fonte: arquivo pessoal.....	38
Figura 9: <i>Bolsa</i> , 2024. Conjunto de objetos cerâmicos feitos à mão, queimados em cone 6 (1220°C), esmalte corante, dimensões variadas. Fonte: arquivo pessoal.	40
Figura 10: <i>Bolsa</i> , 2024, detalhe de Batom. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 8,5 x 2 x 2 cm. Fonte: arquivo pessoal.	41
Figura 11: <i>Bolsa</i> , 2024, detalhe de Carregador. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 8 x 4 x 4,5 cm. Fonte: arquivo pessoal.	42
Figura 12: <i>Bolsa</i> , 2024, detalhe de Chaves. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 3,5 x 1,5 x 1 cm cada. Fonte: arquivo pessoal.	43
Figura 13: <i>Bolsa</i> , 2024, detalhe de Fio-dental. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 5,5 x 4,5 x 2 cm. Fonte: arquivo pessoal.	44
Figura 14: <i>Bolsa</i> , 2024, detalhe de Cadeado. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 5 x 3 x 1 cm. Fonte: arquivo pessoal.	45
Figura 15: <i>Bolsa</i> , 2024, detalhe de Creme de mão. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 11,5 x 4,5 x 1 cm. Fonte: arquivo pessoal.....	46
Figura 16: <i>Bolsa</i> , 2024, detalhe de Chave do carro. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 10 x 4 x 2 cm. Fonte: arquivo pessoal.	47
Figura 17: <i>Bolsa</i> , 2024, detalhe de Óculos escuros. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 15 x 13 x 2 cm. Fonte: arquivo pessoal.	48
Figura 18: <i>Bolsa</i> , 2024, detalhe de Celular. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 13,5 x 7,5 x 1 cm. Fonte: arquivo pessoal.	49
Figura 19: <i>Bolsa</i> , 2024, detalhe de Câmera Cybershot. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 9 x 5,5 x 1,5 cm. Fonte: arquivo pessoal.	50

Figura 20: <i>Bolsa</i> , 2024, detalhe de Dado. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 1,5 x 1,5 x 1,5 cm. Fonte: arquivo pessoal.	51
Figura 21: <i>Bolsa</i> , 2024, detalhe de Hidratante labial. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 6,5 x 2,5 x 2 cm. Fonte: arquivo pessoal.	52
Figura 22: <i>Conjugação</i> , 2024 (tríptico). Três objetos de cerâmica artesanal, queimados em cone 6 (1220°C), esmalte corante. Dimensões: 26 cm de diâmetro (cada). Fonte: arquivo pessoal.	60
Figura 23: <i>Semiotics of the Kitchen</i> , 1975, vídeo em preto e branco, 6'9". Fonte: Smithsonian American Art Museum.	63
Figura 24: Vistas da exposição <i>Um movimento e meio</i> , 2024, Centro Cultural UFG – CCUFG. Fonte: comissão organizadora do evento.	65
Figura 25: <i>Manifesto for Maintenance Art</i> , 1969. Fac-símile do manifesto original de Mierle Laderman Ukeles, publicado em 1969. Disponível em: https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf . Acesso em: 26 fev. 2025.	68
Figura 26: <i>Manifesto for Maintenance Art</i> , 1969.	69
Figura 27: Álbum de fotos de <i>Maintenance Art Tasks</i> (1973), de Mierle Laderman Ukeles, ao lado de um álbum contendo a obra <i>North American Time Zone Photo-VSI-Simultaneity</i> , do N.E. Thing Co., Exposição c. 7,500.	71
Figura 28: <i>Casamento</i> , 2023, objeto de cerâmica artesanal, queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 25 x 6,5 cm. Fonte: arquivo pessoal.	75
Figura 29: <i>Casamento</i> , 2023, objeto de cerâmica artesanal, queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 25 x 6,5 cm. Fonte: arquivo pessoal.	76
Figura 30: Frame do filme <i>As praias de Agnes</i> , dirigido por Agnès Varda, 2008, França.	79
Figura 31: Página do diário de bordo com a prática <i>Paisagens Internas</i> , 2023. Fonte: arquivo pessoal.	81
Figura 32: Página do diário de bordo com a prática <i>Paisagens Internas</i> , 2023. Fonte: arquivo pessoal.	82
Figura 33: Mapa que reúne lugares de nascimento e moradia minha e das minhas mãe e avó Dita. Fonte: arquivo pessoal.	85
Figura 34: <i>Quitandas</i> , 2024, objetos de cerâmica artesanal, queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante,	90
Figura 35: <i>Quitandas</i> , 2024, objetos de cerâmica artesanal, queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante,	91
Figura 36: <i>Quitandas</i> , 2024, objetos de cerâmica artesanal, queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante,	92

Figura 37: <i>Quitandas</i> , 2024, objetos de cerâmica artesanal, queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante,.....	93
Figura 38: À esquerda, minhas <i>madeleines</i> . À direita, os biscoitos de queijo de minha mãe, 2024. Fonte: arquivo pessoal.	95
Figura 40: Artista interagindo com <i>Biscoito Arte</i> (1976), de Regina Silveira, Fotografia de Gerson Zanini. Fonte: SILVEIRA (1976). Disponível em: https://reginasilveira.com/BISCOITO-ARTE . Acesso em: 26 fev. 2025.....	99
Figura 39: <i>Biscoito Arte</i> (1976), de Regina Silveira, Fotografia de Gerson Zanini. Fonte: SILVEIRA (1976). Disponível em: https://reginasilveira.com/BISCOITO-ARTE . Acesso em: 26 fev. 2025.	99
Figura 41: À esquerda, Detalhe de instrução de performance no livro <i>Grapefruit</i> (2000) de Yoko Ono. À direita,	103
Figura 42: À esquerda, a compra do meu forno elétrico de alta temperatura para cerâmica, 2024. À direita, minha mãe,	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. OLHAR PARA SI MESMA	18
1.1. Do corpo ao estômago	18
1.2. Da pintura para a cerâmica	30
1.3. Adentro a cozinha	34
1.4. Do autorretrato em pintura à autorrepresentação em cerâmica	37
2. O ESPAÇO COMPARTILHADO	59
2.1 No(s) plural(is) da convivência	59
2.2 Possíveis Elos para um Casamento dentro do Patriarcado	73
2.3 Casamento	74
3. O ESPAÇO DAS MULHERES.....	79
3.1 Memória e receitas.....	84
3.3 Quitandas.....	89
3.4 Legado Feminino e Trabalho Doméstico.....	100
3.5 Desdobramentos para futuros projetos artísticos.....	102
MESA POSTA	107
REFERÊNCIAS	110

INTRODUÇÃO

A questão que orienta esta pesquisa — Qual o lugar da mulher artista nos espaços de criação? — nasce de um percurso íntimo. Na graduação, ao produzir autorretratos em aquarela, eu buscava confrontar padrões de beleza e explorar meu corpo como território de autoconhecimento. Cada pincelada era um ato político: pintar-me nua, em close, significava desafiar a vergonha imposta às mulheres e transformar a pele em manifesto. Mas, ao ingressar no mestrado, percebi que a pergunta não era apenas como me representava, mas onde essas representações ganhavam vida. A cozinha, espaço antes relegado ao doméstico e ao feminino, emergiu como chave para entender não só minha prática artística, mas as hierarquias que separam arte de artesanato, cuidado de criação, vida privada de produção intelectual.

Essa transição — do corpo para o espaço — não foi linear, mas sim um processo complexo e multifacetado, marcado por descobertas e desvios que reconfiguraram minha compreensão do que significa pesquisar e criar. Nesse percurso, o apoio da Lei Complementar nº 195, de 08 de julho de 2022 – Paulo Gustavo, por meio do Edital de Seleção de Projetos nº 17/2023 Trabalhadores da Cultura em Formação¹, foi fundamental, pois me permitiu adquirir materiais, livros e participar de eventos que reforçaram e deram visibilidade à minha pesquisa. A apresentação de trabalhos artísticos na exposição *Um Movimento e Meio*², realizada no Centro Cultural da UFG durante o II Seminário de Pesquisa em Arte (SPA)³ do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV), da Faculdade de Artes Visuais (FAV), da Universidade Federal de Goiás (UFG), bem como o compartilhamento de reflexões no X Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)Biográfica (CIPA)⁴, com publicação de resumo⁵, e no Congresso Nacional para as Técnicas do Fogo (CONTAF)⁶, serviram como instâncias de troca e consolidação metodológica, artística, teórica e técnica. Esses espaços de diálogo e reflexão coletiva evidenciaram que a linearidade temporal não era capaz de abarcar a complexidade e a riqueza das conexões que foram emergindo entre os meus trabalhos artísticos.

¹ <https://mapagoiano.cultura.go.gov.br/oportunidade/411/#info>

² <https://centrocultural.ufg.br/e/35968-exposicao-um-movimento-e-meio>

³ <https://www.instagram.com/spa.ppgacv>

⁴ <https://xcipa.biograph.org.br/>

⁵ <https://www.even3.com.br/anais/congresso-brasileiro-de-pesquisa-autobiografica-395675/802319-casamento---pratica-artistica-e-metodologia-autobiografica/>

⁶ <https://contaf.com.br/>

Nessas ocasiões, percebi como a cozinha — em sua ambiguidade entre opressão e criatividade — ressoa nas trajetórias de diversas pessoas, tornando-se um tema fértil para problematizações não apenas de gênero, mas também de classe, afeto e subjetividade. Essa percepção me levou a questionar o que significa ser "dona de casa" em um contexto patriarcal que, ao mesmo tempo que aprisiona as mulheres nesse espaço, nega-lhes a propriedade e a autonomia sobre ele. Como aponta Silvia Federici (2019), a casa é um lugar de exploração invisível, onde o trabalho doméstico sustenta o sistema capitalista sem ser reconhecido ou valorizado. Reivindicar o termo "dona de casa", portanto, não é apenas uma afirmação de identidade, mas um ato político de ressignificação: é transformar a cozinha de um lugar de servidão em um espaço de criação e agência.

Essa percepção reforçou a necessidade de organizar os capítulos desta pesquisa a partir dos próprios trabalhos artísticos, e não da ordem em que foram concebidos ou executados. Eles se articulam como peças de um quebra-cabeça, cujo encaixe se dá por afinidades temáticas, conceituais e sensíveis, e não por uma sequência temporal pré-definida. Essa estrutura busca refletir a natureza orgânica da investigação, onde cada obra funciona como um ponto de partida para explorar questões que se entrelaçam e reverberam umas nas outras. Abro esta dissertação com a imagem de meu ateliê atual, onde organizo meu espaço de trabalho dentro de uma cozinha, sendo esse ateliê compartilhado com meu companheiro. Nessa cozinha/ateliê, trabalhei na produção de alguns dos trabalhos artísticos que apresento nesta pesquisa. Ao lado de uma geladeira, fogão e pia, montei minha mesa, coloquei estantes e minhas ferramentas.

Inicialmente, as receitas familiares seriam o núcleo da pesquisa. Porém, durante o processo de qualificação, ficou evidente que esse recorte poderia ser expandido. As discussões e orientações recebidas ativaram novas reflexões, levando-me a revisitar Virginia Woolf (2014) em *Um Teto Todo Seu*. Esse retorno ao texto, guiado pelas questões surgidas na qualificação, fez com que eu percebesse que focar apenas na culinária seria limitar uma questão maior: como ressignificar espaços historicamente femininos — como a cozinha — em territórios de invenção artística? Esse deslocamento de olhar permitiu um ajuste de foco, no qual as receitas não desapareceram, mas se transformaram. Elas estão materializadas no trabalho *Quitandas* (apresentado no subcapítulo 3.3) e se tornaram um meio para discutir

hierarquias entre arte e artesanato, trabalho visível e invisível. A pergunta de Woolf — “O que precisa uma mulher para escrever?” — ecoou em mim como uma provocação: se um “teto” é necessário, que teto seria esse? Um quarto isolado? Um ateliê? Ou uma cozinha que não seja apenas lugar de servir, mas de criar?

Para navegar essa complexidade, a autobiogeografia (Rodrigues, 2017) foi minha bússola. Enquanto a geografia humanista de Yi-Fu Tuan define “espaço” como abstrato e “lugar” como carregado de afeto, Rodrigues amplia essa discussão com um viés decolonial: lugares não são neutros — são marcados por gênero, classe e colonialidade. Na minha pesquisa, a cozinha é ao mesmo tempo um espaço de opressão e um lugar de resistência. Já o ateliê compartilhado com meu companheiro é um espaço de precariedade, na divisão desigual de tarefas, e um lugar de reinvenção. Essa dualidade explica a aparente repetição na dissertação — um *oroboros* de ir e vir que reflete minha busca por respostas não lineares, tão orgânicas quanto o tempo das peças de argila secando.

Essa organicidade se traduz na escrita. Trechos do meu diário, como “meu corpo só chegou a ser um problema para mim com a chegada da adolescência”, não são meras confissões: são ferramentas metodológicas. A autoteoria apresentada por Fournier (2021) e, antes, elaborada por Anzaldúa (1987), permitiu-me cruzar registros íntimos com referências literárias e teóricas.

No primeiro capítulo, *Olhar para si mesma*, revisito minha produção de autorretratos em aquarela (2017-2019), onde o corpo nu em close vira campo de batalha contra padrões de beleza (Wolf, 2018) e espaço de autodescoberta (Sibilia, 2016). A transição para a cerâmica, com obras como *Bolsa* (2024) — que reproduz objetos cotidianos em argila —, marca uma virada espacial: saio do quarto-ateliê e adentro a cozinha como laboratório, dialogando com a autobiogeografia decolonial de Rodrigues (2017) e o feminismo materialista de Federici (2019), para quem o trabalho doméstico é a base invisível do capitalismo.

No segundo capítulo, *O espaço compartilhado*, analiso a cozinha como arena de relações afetivas e de poder. Em *Conjugação* (2024), pratos com as palavras “eu”, “você” e “nós”, tensiono a dinâmica entre individualidade e coletivo, ecoando bell hooks (2021) e sua ética do cuidado como prática política. Já em *Casamento* (2023) — xícaras unidas por alças — critico a instituição matrimonial, inspirada na denúncia

de Federici (2019) sobre o trabalho doméstico como exploração estrutural. A análise se entrelaça com a videoarte *Semiotics of the Kitchen*, trabalho de Martha Rosler (1975) que desnaturaliza gestos domésticos.

No terceiro capítulo, *O espaço das mulheres*, mergulho nas quitandas — pães de queijo, biscoitos e rosquinhas modelados em cerâmica com receitas da minha mãe. A cozinha é resgatada como arquivo de saberes femininos e recorro à “memória involuntária” (Proust, 2022) para discutir como cheiros e sabores ativam memórias do corpo. Regina Silveira, com *Biscoito Arte* (1976), me inspira a transcrever gestos domésticos para o campo artístico, enquanto M.F.K. Fisher (2023) embasa a reflexão sobre alimentação como narrativa afetiva. A obra *Quitandas* (2024) não apenas preserva receitas, mas questiona quem tem direito a ocupar espaços de memória, sobrepondo receitas de família à materialidade da cerâmica.

Adiante, na seção *Mesa Posta*, aprofundo essas questões ao considerar a pesquisa não como um ponto de chegada, mas como um espaço de encontro e partilha. Retomo a cozinha como metáfora e lugar concreto de disputa, onde a criação artística e o trabalho cotidiano se entrelaçam, e proponho a ideia de que ocupar espaços é também uma forma de reinventá-los. Ao discutir como a cerâmica carrega marcas de resistência e memória, trago reflexões sobre o legado de mulheres que moldaram suas existências através do fazer manual, costurando minha experiência com um contexto mais amplo de gênero, arte e poder. Por fim, aponto para as lacunas e desafios que permanecem, lançando um convite para que esta pesquisa seja ampliada por outras vozes, outros gestos e outras práticas.

1. OLHAR PARA SI MESMA

1.1. Do corpo ao estômago

Desde a graduação, refletir sobre minha condição no mundo tem sido central para minha prática artística. Como mulher branca de origem caipira, habito um lugar de ambiguidade: entre o rural e o urbano, o popular e o acadêmico. Meus trabalhos partem dessa vivência, utilizando minha própria experiência como recurso para discutir gênero, classe e território. Inspirada por Virginia Woolf (2014), que em *Um Teto Todo Seu* defende a necessidade de dinheiro e um cômodo próprio para a criação, problematizo os espaços de criação das mulheres, especialmente a cozinha, tradicionalmente associada ao doméstico e ao feminino.

Para contextualizar um pouco mais: meus interesses orbitam a literatura, o cinema e a comida — três eixos que formam um mapa afetivo. Na literatura, busco em autoras como Elena Ferrante, Clarice Lispector e Sally Rooney as escritas que partem da experiência feminina. No cinema, interessa-me o ordinário transformado em poético, como os filmes de Greta Gerwig e Sofia Coppola, que revelam o poder do cotidiano feminino. Já a comida é minha raiz: aprendi a enrolar rosquinhas antes de entender teoria da arte, e sei que cozinhar, em um país onde a fome ainda é um problema que persiste, é um ato de insurgência.

No auge dos meus vinte e poucos anos, divido-me entre a cerâmica e a pesquisa acadêmica. Como assistente em um ateliê, aprendi que a argila ensina — cada dia é um novo aprendizado. Paralelamente, desenvolvo a *Ceramado*⁷, marca de utilitários em cerâmica que carrega no nome minha origem: "cerrado", mas também "ser amado", jogo de palavras que brinca com a sonoridade dos afetos. Cada peça que modelo — uma tigela, um prato — é um gesto de ocupação: recuso a hierarquia que separa arte de artesanato, como se o utilitário fosse menor.

Na academia, utilizo uma metodologia combinada: a pesquisa em arte associada à autobiogeografia e à autoteoria auxiliam no mapeamento dos caminhos da investigação. Rodrigues (2017), num exercício teórico e artístico de entrecruzamentos entre os campos da Autobiografia, da Geografia Humanista e da

⁷ Ceramado é a marca onde me invento empreendedora, explorando a cerâmica artesanal como expressão artística e meio de sustento. Minhas peças podem ser conhecidas no Instagram: @ceramado.

Geografia Feminista, propõe uma autobiogeografia de viés decolonial como metodologia para entender como corpos e territórios se entrelaçam em sua complexidade e diversidade, e aqui aplico-a às minhas próprias camadas: das memórias de infância na fazenda e na casa de meus avós, onde via mulheres unidas em torno da cozinha, às portas fechadas dos salões de arte goianos.

A fazenda, vista na Figura 3 do meu ponto de vista, é o lugar que centraliza as uniões da minha família. Localizada na região de Abadia de Goiás, em Goiás, trata-se de um terreno com três casas; a ‘sede’ é onde meu avô materno mora desde que minha avó materna faleceu. A construção principal é toda avarandada, com diversos quartos prontos para receber um fluxo constante de visitas. Apesar de todos esses cômodos, o coração da casa, para mim, é a cozinha. Ali, fogão à lenha, fogão elétrico e armários abarrotados de copos de alumínio, pratos esmaltados, panelões e panelinhas compõem uma paisagem doméstica que se sobressai não apenas pela sua materialidade, mas pelos sentidos que ativa: o cheiro de café feito na hora, a pressa e o senso de urgência do meu avô, que segue horários rígidos para as refeições, as discussões sobre como preparar cada prato — “fazer o frango assim ou assado?” — e uma partilha sempre farta. O lavar de vasilhas que se acumulam parece se tornar uma tarefa infinita, e esse “amontado de gente” ao redor do fogão revela a cozinha como lugar de encontros e desentendimentos, trocas e reconciliações.



Figura 3: Fazenda do meu avô, 2023. Fonte: arquivo pessoal.

Nesse sentido, a fazenda não se reduz a uma simples descrição geográfica, mas abrange todo um imaginário afetivo que me formou. As cozinhas, varandas e quartos não são somente cenários, mas pontos de convergência de memórias, afetos e negociações que constituem a minha experiência pessoal. Ao pensar a relação entre mulheres, domesticidade e espaço, retomo as reflexões de Michelle Perrot (2002) que, ao discutir as margens na história das mulheres, salienta como o espaço privado, invariavelmente associado ao feminino, foi negligenciado ou considerado marginal na historiografia tradicional. Para Perrot, compreender a história das mulheres exige observar também esses lugares aparentemente secundários onde se exercem práticas e poderes sutis.

Enquanto Gaston Bachelard (2008), em *A Poética do Espaço*, oferece uma abordagem poética e quase onírica sobre os ambientes domésticos — ressaltando seu aspecto imagético e a memória afetiva que eles podem despertar —, é preciso ponderar que, para muitas mulheres, esse mesmo lar pode ser tanto refúgio quanto lugar de confinamento (Perrot, 2002). No meu caso, as ‘paredes’ da casa-sede da fazenda, e em especial a cozinha, funcionam como um eixo de encontro familiar, mas também carregam tensões e demandas, como a obrigação de cozinhar ou de manter o ritmo rígido das refeições estabelecido pelo meu avô. Assim, se por um lado esse local alimenta as trocas afetivas, por outro reforça papéis sociais e atribuições domésticas que frequentemente sobrecarregam as mulheres.

Desse modo, ao revisitar as minhas memórias da fazenda, percebo que a casa não é apenas uma “morada poética”, como descreve Bachelard, mas um espaço de embates, negociações e construções identitárias. São justamente essas ambiguidades — entre o aconchego e a sobrecarga, entre a ternura e os conflitos cotidianos — que influenciam a forma como, em minha prática artística, reflito sobre a cozinha e, por extensão, sobre o lugar que eu ocupo no mundo.

Rodrigues (2017, p. 3149), inspirada principalmente nas abordagens dos geógrafos Yi-Fu Tuan e Doreen Massey, e conectando-as aos estudos decoloniais, reforça que “espaço e lugar são conceitos que podem variar substancialmente de acordo com as diversas tradições teórico-metodológicas adotadas para delimitá-los” e que “as escritas e atos autobiográficos, quando situados criticamente, podem

oferecer uma metodologia de confronto à colonialidade e, portanto, indicar caminhos que conduzam ao 'vir a ser' decolonial" (Rodrigues, 2017, p. 3160, grifos da autora). Tal perspectiva crítica às noções de espaço e lugar associadas às escritas de vida me ajuda a compreender, nesta pesquisa, como a minha trajetória pessoal e profissional tem influenciado minhas produções artísticas.

Por exemplo, quando revisito as lembranças das mulheres da minha família se reunindo na cozinha, percebo como esse ambiente, ao mesmo tempo doméstico e afetivo, me motiva a refletir sobre o cuidado, a partilha e a resistência que emergem nesses espaços. Por outro lado, quando penso nas "portas fechadas" dos salões de arte goianos, recordo as inúmeras tentativas de inserção nos circuitos da arte através de editais e exposições. É nesse entrelaçamento — entre o espaço afetivo herdado e o espaço institucional excludente — que minha pesquisa se consolida, pois investigo como posso transitar e encontrar brechas para criar.

Em consonância, trago para esta pesquisa também Lauren Fournier (2021) que, em *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, discute a autoteoria como uma prática feminista que integra teoria e autobiografia. Fournier enfatiza como a autoteoria permite às artistas usarem suas próprias experiências como base para criar obras que são simultaneamente pessoais e críticas. É importante notar que o termo "autohistoria-teoría" foi inicialmente cunhado por Gloria Anzaldúa. Em *Borderlands/La Frontera*, Anzaldúa (1987) utiliza a autohistoria-teoría para explorar a intersecção entre cultura, identidade e criação, oferecendo uma perspectiva crítica que valida o uso de experiências pessoais na criação teórica e artística. Anzaldúa vai além ao demonstrar que o autoconhecimento não é um processo isolado, mas sim profundamente social e relacional. Como discutido por Andrea J. Pitts (2016), Anzaldúa propõe que o processo de escrever sobre si mesma é um ato de resistência contra estruturas de ignorância e opressão, permitindo que as mulheres reivindicuem suas próprias narrativas e desafiem os conhecimentos estabelecidos. Portanto, a autohistoria-teoría não apenas reflete uma prática de autoconhecimento, mas também exige uma interação crítica com leitoras e leitores, criando um espaço de colaboração onde novas formas de entendimento emergem.

Assim, alinhada ao que Anzaldúa e Fournier discutem sobre escrita e criação a partir de experiências pessoais, retomo Woolf para refletir sobre a lacuna que

permanece quando se fala em participação feminina nos espaços artísticos. Woolf (2014) questiona a falta de mulheres nos espaços da criação – artística e ficcional; eu questiono por que, mesmo quando alcançamos um “teto”, ainda é complexo pensar nos espaços de criação para mulheres artistas. Esse questionamento não se limita à “complexidade” das circunstâncias, mas à dúvida que persiste em muitas de nós: “Será que sou artista o suficiente?” Mesmo dispondo de certo espaço físico, como um quarto ou ateliê, muitas vezes é a estrutura patriarcal e meritocrática que faz com que duvidemos da nossa capacidade. Sob esse teto, lutamos também contra a sensação de não-pertencimento e a insegurança que nos dizem para “não ocupar muito espaço”.

Estudos recentes evidenciam que a sub-representação feminina nos acervos museológicos persiste. Por exemplo, em 2019, apenas 6% dos artistas presentes no acervo em exposição do MASP eram mulheres, embora 60% das representações de nus fossem femininas⁸. Além disso, uma pesquisa de 2022 revelou que, na última década, apenas 11% das aquisições de arte pelos principais museus dos EUA foram de obras criadas por mulheres⁹. Esses dados ressaltam a necessidade de questionar e reestruturar as práticas institucionais que perpetuam a desigualdade de gênero no campo artístico.

Para organizar a presente pesquisa de mestrado, voltei a olhar a produção da graduação, em que organizei uma prática de autorrepresentação centrada na produção de autorretratos em pintura, observadas nas Figuras 4 a 6. Essa prática se dava no meu quarto, nos espaços da casa em que morava com meus pais e, mais tarde, num pequeno estúdio que compartilhei com mais três colegas artistas - um deles sendo meu companheiro - o que já responde um pouco à pergunta sobre qual espaço de criação eu tive, à época.

⁸ <https://centrocultural.sp.gov.br/a-representatividade-da-mulher-na-arte/>

⁹ <https://archive-share.america.gov/pt-br/este-museu-promove-mulheres-artistas/>

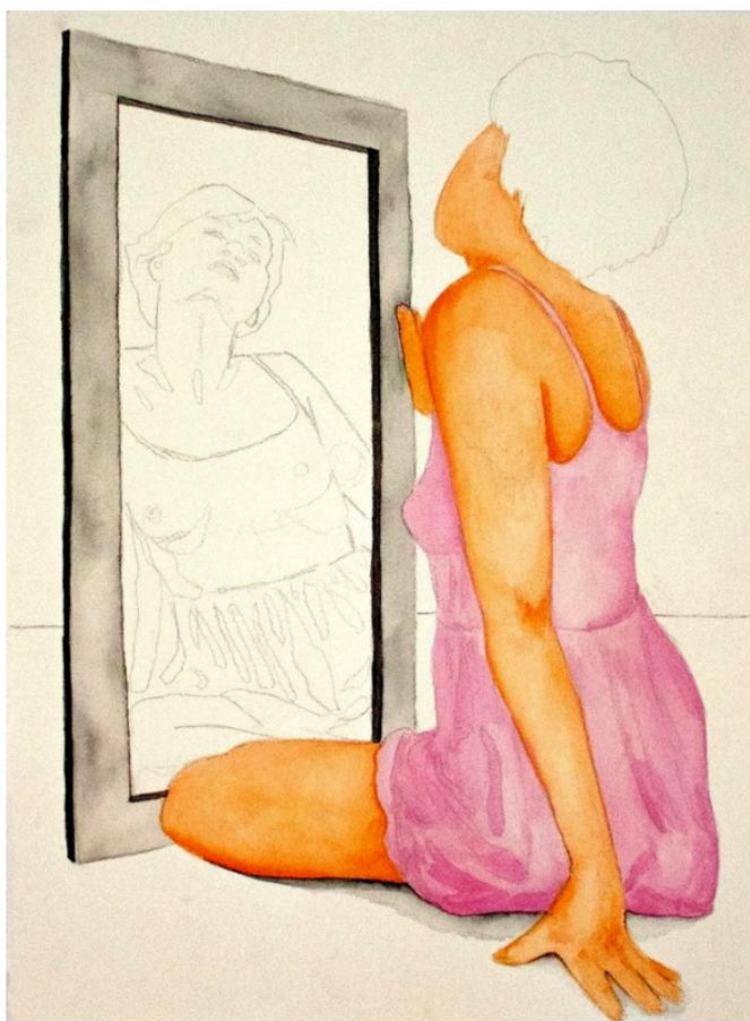


Figura 4: *Sem título*, 2018, aquarela sobre papel Arches, 29,7 x 42cm.
Fonte: arquivo pessoal.

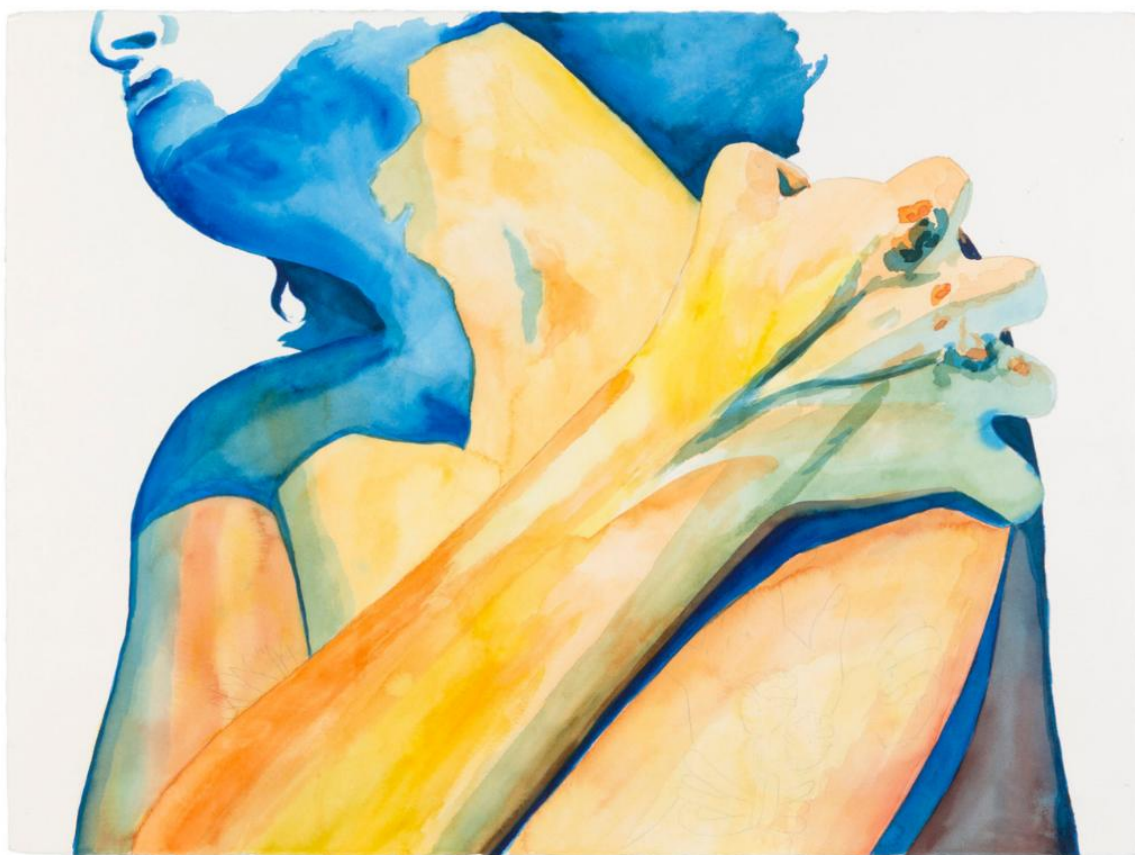


Figura 5: *Sem título*, 2019, aquarela sobre papel Arches, 56 x76 cm. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 6: *Sem título*, 2019, díptico de aquarela sobre papel Arches, 26 x 36 cm. Fonte: arquivo pessoal.

Foi nesse período inicial de formação para as artes — em torno de 2017 a 2019, ainda durante a graduação — que comecei a enxergar o quarto como o meu único cômodo disponível para criar, antes de partilhar um espaço com outros artistas. Era ali que eu improvisava meus pincéis, tintas e papéis, ao mesmo tempo em que me abrigava do mundo externo. Esse “espaço-criação” se confundia com meu espaço de descanso, e a produção acontecia entre livros, conversas com meus pais no corredor e a presença do meu companheiro no mesmo ambiente.

O primeiro contato com autorretratos se deu, então, na disciplina de Pintura 1, ministrada pela professora Dânia Soldera. A proposta de pintar outra pessoa me parecia intrusiva, eu não me sentia confortável. Para mim, a pintura envolvia um debruçar-me sobre o objeto a ser retratado. Por isso, pensava a autorrepresentação como um ato potente, um meio de formalizar como eu me via, algo que não conseguiria fazer com a mesma intensidade ao retratar outras pessoas.

Durante o processo de construção de uma aquarela, eu me demorava em cada etapa, desde a preparação das cores no godê até a aplicação das pinceladas. Enquanto pintava, pensava nas minhas inquietações diárias. Isso se refletia em uma espécie de autoanálise. Pensava em dilemas como: *Por que estou pintando essa pose? Por que essas cores? O que me incomoda ou me motiva agora?* Criei, então, uma série de trabalhos centrados no autorretrato, interessando-me em retratar meu corpo em diversas poses, explorando minhas capacidades e limites. Poses em que as mãos abraçam o próprio corpo, pegam na pele, agarram, faziam refletir sobre a minha relação com o meu corpo.

Essas primeiras vivências foram importantes, permitindo abordar questões íntimas que recolhi das minhas memórias. Utilizei a aquarela como meio para exercitar a pintura e me aprofundar em reflexões pessoais. Nos autorretratos, abarquei temas como a minha relação com o corpo, a aparência, o peso e o processo de aprender a me exercitar. Também lidei com a intimidade, retratando-me nua em muitos autorretratos e contando com meu companheiro para tirar as fotos usadas no processo de passagem do desenho para a pintura.

O contexto para a construção dessa série ocorreu em um período de insatisfação com a forma como eu era vista, desejando me colocar de outra forma, me reinventar diariamente. Entrei na graduação logo após o ensino médio, com uma sede

de aprender e explorar tudo. Nesse período, me reaproximei da literatura, concentrando-me em Clarice Lispector, psicanálise e romances. A literatura me guiava na experimentação da vida e, conseqüentemente, na arte. O tempo que passei pintando revelou quem eu queria ser e quem estava deixando de ser. Pintar tornou-se um exercício de autodescoberta, assim como a escrita em diário, da qual desloco alguns trechos para esta dissertação, em itálico e recuados, a seguir e ao longo do texto – de modo a mergulhar nas entranhas do meu estado mental.

eu costumava ver meu corpo como um campo de batalha. a partir de um olhar julgador, me via primeiro pelos meus “defeitos”. esse olhar nasce tanto do meio em que cresci, marcado pela cultura da extrema magreza, característica dos anos 2000, como também da criação enquanto menina. tem alguma coisa de rivalidade feminina que ainda corrói meus pensamentos, uma ideia de que enquanto mulher preciso chamar a atenção mais que as outras mulheres. tudo por uma aprovação do olhar masculino. não culpo minha mãe por isso, ainda porque ela se mantém muito distante dessa lógica, pouco interessada em vaidades. minha mãe fez o que pode com o que tinha. de qualquer forma, meu corpo só chegou a ser um “problema” para mim com a chegada da adolescência. num primeiro momento eu recusei as mudanças do meu corpo, já adiante eu via que não tinha saída. enfim, se na infância eu não sofri com peso, já na adolescência estar pouco “acima” do peso, e aqui lia-se acima dentro do contexto de extrema magreza dos anos 2000, me afetou. afetou como eu me via e como eu me relacionava. ainda dói pensar que a forma como eu me enxergava me privou de ter experiências, porque eu não me via digna. não usava biquínis, buscava me esconder com roupas mais largas. hoje em dia quando olho as fotos da adolescência, que são pouquíssimas diga-se de passagem, percebo o tamanho do equívoco. culto à magreza. tumblr e as imagens de coxas finas, barrigas chapadas etc. cultura brasileira de biquínis

cavados. tudo isso me moldou de alguma forma. como resiste um corpo ao olhar? enfim. dentro da minha prática artística, uma das primeiras coisas que quis endereçar foi a questão do corpo. sob a ótica do corpo nu, de perto. devolver um pouco do desconforto que eu senti e por vezes ainda sinto. pois bem, depois de desenvolver uma série de autorretratos, senti uma fadiga dessa figuração, dessas questões e principalmente, do corpo como matéria. o corpo deu espaço então ao estômago. (entrada do diário íntimo, 2023).

Dediquei-me ao autorretrato como forma de enfrentar a complexidade da autoimagem. Pintar minha pele em close, com um olhar atento e minucioso, examinando minhas feições e transformar detalhes íntimos em composições era tanto um gesto de exposição quanto ferramenta de autoconhecimento. Nesse processo, enfrentei questionamentos profundos sobre os padrões de beleza impostos pelo patriarcado e o impacto desses ideais na construção da minha identidade.

Como aponta Naomi Wolf (2018), o “mito da beleza” ganhou força à medida que as mulheres começaram a ocupar espaços públicos, criando um novo ideal de feminilidade que as subjugam por meio da beleza. Não se tratava apenas de um padrão estético, mas de um sistema que regula comportamentos e mina a autoestima, transformando o corpo feminino em território de controle e vigilância. Esses ideais influenciam não apenas a maneira como as mulheres são vistas, mas também como elas se veem.

Cada autorretrato que produzi nesse período apresentava um ato de resistência contra essas imposições. Ao explorar a tensão entre o que é visível e o que é sentido, entre a vulnerabilidade imposta e a força de reivindicar o próprio olhar, meu trabalho buscava ressignificar a maneira como eu percebia a minha própria imagem. Essa prática dialoga com reflexões de Paula Sibilia, que argumenta que o autorretrato, na era da hiperexposição, é mais do que um registro visual. Segundo a autora (Sibilia, 2016), ele é uma performance do “eu”, um espaço onde o sujeito não apenas se revela, mas também se constrói diante do outro.

Essa abordagem transformou meu processo criativo em uma reorganização interna. Retratar-me implicava confrontar desconfortos e explorar nuances por meio da experimentação técnica da linguagem da aquarela, assim como minha autopercepção. Mais do que um exercício, o autorretrato tornou-se um ‘teatro do eu’, um espaço onde exposição e introspecção se encontram, permitindo-me reconstruir narrativas sobre quem sou e quem desejo ser.

É importante pontuar que esse “teatro do eu” se deu muitas vezes a dois: meu companheiro, a quem chamarei de C. neste texto, estava presente não só como espectador, mas como colaborador nos momentos em que fotografava meu corpo para servir de referência às pinturas. Ele presenciava as várias versões de mim mesma que emergiam a cada pincelada, e seu olhar externo, ainda que discreto, influenciava minha postura, meus gestos e até a maneira como eu encarava minhas vulnerabilidades no papel. Havia, portanto, uma negociação constante entre o “eu que pinta” e o “eu que posa”, atravessada pela presença de quem fotografava — um processo que, olhando em retrospecto, contribuiu para que eu entendesse a autorrepresentação não como algo solitário, mas como um diálogo que inclui o outro em nossa construção de identidade.

1.2. Da pintura para a cerâmica

Naquele momento, no circuito de arte contemporânea de Goiânia, eu me via inserida, mas não pertencente. Havia uma dissonância entre o que se esperava de uma artista emergente e o que o ambiente oferecia: cobranças por discursos sólidos em um solo movediço, onde recursos são escassos e as portas se abrem apenas para quem já está dentro. Os salões e editais, geridos por uma rede de curadores e instituições majoritariamente masculinas, funcionavam como um espelho quebrado: refletiam sempre as mesmas imagens. Essa estrutura de exclusão e legitimação, amplamente analisada por Moraes (2013), evidencia como a institucionalização da arte contemporânea em Goiás se dá por meio da atuação de agentes específicos, que operam seleções e definem quais artistas e obras recebem visibilidade. Ainda que o discurso da descentralização da arte contemporânea seja amplamente aceito, na prática, as hierarquias de poder e os critérios de validação continuam privilegiando determinados perfis e linguagens artísticas, perpetuando um sistema que mantém certas figuras à margem. A pandemia de COVID-19, iniciada em março de 2020, não

inventou a precariedade da carreira artística, mas escancarou sua violência cotidiana. Enquanto o mundo parava, a pressão por produzir se intensificava, como se criar fosse uma obrigação imune ao caos. A saúde mental, já fragilizada pela instabilidade financeira e pelo questionamento constante sobre a seriedade do trabalho em arte, tornou-se um terreno pantanoso. Não era apenas o medo do vírus, mas a angústia de ver editais cancelados, exposições adiadas e o futuro se dissolver em incerteza. Esse contexto reforçou um aspecto já presente na pesquisa de Moraes (2013): a necessidade de pensar a arte não apenas como produção estética, mas como um campo atravessado por dinâmicas institucionais, políticas e sociais que determinam quem pode ocupar espaços de criação e legitimidade.

Aqui, a sensação de “não pertencer” ecoa a ideia de que, ainda que algumas de nós tenhamos conquistado o tal “teto” — o diploma, algum espaço de criação precário, alguma visibilidade —, permanecemos lidando com a dúvida: “somos artistas de verdade?” A estrutura excludente dos editais, aliada à falta de recursos, aprofunda esse sentimento de deslocamento. Vivenciei essa dissonância principalmente entre 2020 e 2021, período em que a pandemia se agravou. De lá para cá, houve pequenas mudanças nos discursos institucionais¹⁰, mas a realidade de muitos editais e salões ainda sustenta padrões restritos de participação. O “refletir as mesmas imagens” se mantém, em maior ou menor grau, sinalizando que o acesso e o pertencer continuam limitados.

Para muitas de nós, mulheres, a arte contemporânea ainda é um trabalho não assalariado — assim como o doméstico. Ambos são vistos como vocação, ou dom. São trabalhos que demandam tempo, corpo e afeto, mas seguem classificados como não produtivos em uma lógica capitalista que só enxerga valor no que gera lucro imediato. Os “nãos” dos editais, então, não eram apenas recusas, mas sintomas de um sistema que naturaliza a exclusão. Pareceres que apontavam trabalhos artísticos como “escolares” ou que ressaltavam que “um projeto só não basta” evidenciavam os ecos de uma estrutura maior, a mesma que mantém mulheres em posições periféricas, executando tarefas invisíveis enquanto outros estão sob os holofotes. Esses “outros” que ocupam os holofotes são, em sua maioria, homens brancos de classes sociais mais privilegiadas, que conseguem circular com maior facilidade nas

¹⁰ <https://goias.gov.br/cultura/diversidade-e-marca-do-25-salao-anapolino-de-arte/>

instituições culturais. Pertencem a redes que sustentam e reproduzem a lógica da competição e da meritocracia, muitas vezes ignorando as questões sociais e de gênero que afetam a maior parte das mulheres artistas.

Ao longo da minha formação, não me surpreendia ver exposições com curadorias majoritariamente masculinas, mesmo em um estado onde mulheres artistas lutam há décadas por espaço. Foi nesse contexto — de pandemia, de cansaço acumulado, de perguntas sem resposta — que a cerâmica entrou como um gesto de reinvenção. Foi no ateliê da artista Melissa David, veterana e egressa do curso Artes Visuais Bacharelado da FAV/UFG, criadora do Brisê Ateliê, Figura 7, que encontrei na produção de utilitários uma saída para o dilema material de fazer dinheiro com arte. O contato com a argila não era sobre consolidar uma pesquisa ou agradar a curadores.



Figura 7: Brisê Ateliê, da artista Melissa David, Goiânia. Fonte: arquivo pessoal.

Percebo, hoje, que a pandemia me levou para a cozinha, e a cozinha me levou à cerâmica. Descobri que modelar um prato ou uma tigela carregava uma ironia: enquanto o circuito de arte tratava a produção como *commodity*, eu lidava com objetos que, embora utilitários, falavam de memória, cuidado e resistência. A cerâmica, muitas vezes relegada ao artesanato, revelou-se um campo político de batalha. Nela, o trabalho manual — historicamente associado ao feminino e ao "menor" — confronta a hierarquia que separa arte de artesanato. Nas mãos de mulheres, o barro vira testemunha de histórias não contadas: das panelas que alimentaram gerações, das louças quebradas e reparadas, dos gestos que a academia não reconhece como teoria. Hoje, percebo que distanciar-me dos editais de salões e exposições não foi uma derrota, mas um reposicionamento. A precariedade da carreira artística, somada à invisibilidade do trabalho doméstico, exige que mulheres como eu inventem caminhos alternativos — considerados menos gloriosos, talvez, mas ainda assim artísticos e abertos a uma multiplicidade de possibilidades outras de existência. A cerâmica, como o cerrado, ensina que a resistência não está na grandiosidade, mas na capacidade de se refazer mesmo quando o fogo parece consumir tudo.

Dessa forma, a experiência pandêmica serviu de catalisadora para que eu pudesse enxergar e assumir a cozinha como ambiente de criação — e dali, emergir para o fazer cerâmico. A ligação entre comida, cozimento, fornos e queima encaixou-se no meu modo de ver o mundo. Vale ressaltar que a ideia de “glória” como uma conquista individual e grandiosa está muito ligada à narrativa patriarcal de competição e gênio artístico. Essa narrativa, que exalta o “herói-solitário” da arte, pouco combina com a vulnerabilidade e o cuidado — valores frequentemente associados ao feminino. Assim, ao me voltar para a cerâmica, admito minha fragilidade e simultânea força criativa, abrindo mão dessa “glória” patriarcal que, aliás, muitas vezes é enfatizada na formação de artistas. Consciente das relações de poder que aí se estabelecem, hoje busco encontrar outras formas de reconhecimento e pertencimento.

1.3. Adentro a cozinha

Por que a cozinha? Quais os espaços disponíveis para mim? O espaço da cozinha é vasto, tanto em sua materialidade quanto em seus significados simbólicos. Como afirma Carosella (2024) no podcast *Nem Só de Pão*¹¹, “No início havia a

¹¹ <https://radionovelo.com.br/noticias/nem-so-de-pao/>

cozinha”, e eu concordo. É na cozinha que me crio, me reinvento e me integro ao mundo. Busco nesse espaço um modo de ser e estar, um território onde a arte e a vida se entrelaçam. Os processos de aprendizagem dentro da cozinha me levaram a entender o que quero levar para a minha prática artística, que compartilha vocabulários: forno, queima, molde, forma, corte, abrir massa. A cozinha não é apenas um lugar de produção de alimento, mas um espaço de experimentação e criação, um laboratório sensorial onde gestos cotidianos adquirem camadas de significação.

A cozinha se tornou um lugar inevitável na minha trajetória. Durante a pandemia, foi pela via de minha mãe que acessei esse espaço e me fiz sua aluna. Aos poucos, aprendi a temperar, descascar, cortar, refogar. A rotina compartilhada entre nós tornou a prática de cozinhar um hábito, e, ao mesmo tempo, uma forma de compreender a relação dela com esse espaço. Ao questioná-la se gostava de cozinhar, recebi uma resposta dura e honesta: ela odeia. Palavras fortes, que hoje entendo melhor. Agora que moro com meu companheiro e assumo parte das tarefas domésticas, sei mais sobre o trabalho de Sísifo que é manter todos da casa nutridos. Seja para um ou para muitos, cada estômago demanda prazeres distintos, e a luta diária de planejar refeições, ir ao mercado, cozinhar, lavar louças e recomeçar esse ciclo incessante exaure. Esse cansaço, tanto físico quanto mental, é acumulado ao longo dos anos — e vejo isso na minha mãe.

A escolha de trabalhar na cozinha — seja o espaço físico dentro do ateliê que compartilho com meu companheiro, seja a cozinha de minha mãe, onde ouço seus ensinamentos — não foi planejada, mas tornou-se inevitável. Denise Moraes Cavalcante (2022), pesquisadora do NuPAA/UFG/CNPq¹² assim como eu, discute a noção de “casa-resistência” como um espaço de reexistência, e percebo que minha cozinha carrega essa mesma potência. Assim como Woolf (2014) destaca a necessidade de um “teto todo seu” para que uma mulher possa criar, minha cozinha, com todas as suas complexidades, é um espaço de reivindicação e subversão. Não se trata apenas de um lugar de trabalho doméstico, mas de um território em que a criação se enraíza no cotidiano, onde a arte emerge da repetição dos gestos ordinários e da materialidade dos processos.

¹² Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas - <https://nupaa.org/>, <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/6237544308757036>

Ainda hoje, quando se olha para a grande narrativa da história da arte, vê-se representações de grandes mestres em seus ateliês, cercados por assistentes ou aprendizes. Pouco se menciona quem os alimentava, quem lavava seus pincéis ou mantinha suas roupas limpas. Leonardo, Michelangelo, Rodin, Picasso, Monet — por trás de seus grandes feitos, existiam pessoas (especialmente mulheres) cozinhando, limpando, garantindo que o cotidiano continuasse girando. A narrativa dominante sequer questiona essas lacunas. Denise Moraes (2022) reflete sobre como o habitar não é apenas um ato de permanência, mas um gesto que se inscreve na memória e na prática cotidiana. Portanto, assumir a cozinha como espaço de criação, e não apenas como um ambiente funcional ou secundário, é um gesto de das grandes narrativas e de subversão. É uma reafirmação de que a arte pode emergir das vivências ordinárias e que o espaço doméstico pode ser politizado e escancarar as assimetrias que estruturam o mundo da arte.

Escolhida a cozinha como meu espaço de criação, tanto literal quanto figurado, e apresentados os motivos pelos quais me esgotei na pintura de autorretratos, reconheço que, nesta pesquisa, ainda assim o exercício de autorrepresentação me atravessa. Talvez porque, a cada novo autorretrato, as questões nunca se encerram, apenas se abrem. Assim, percebi que a noção de identidade é sempre fragmentária e está em constante transformação. Como discute Anzaldúa (1987), a identidade é composta de múltiplas camadas e atravessada por aspectos raciais, de gênero, de classe e de vivências particulares. Longe de ser algo fixo, a identidade se constitui em um processo contínuo de negociação, e a arte tem me possibilitado experimentar, reconhecer e explicitar essas negociações.

A cozinha, então, mostra-se não como espaço isolado ou estático. Ela é, ao contrário, atravessada por histórias, gestos acumulados, tensões entre o prazer e a exaustão, entre a tradição e a ruptura. Como Denise Moraes (2022) propõe ao revisitar suas antigas moradias, há algo de poético e de político em retornar a certos espaços e reinventá-los. Minha cozinha não é apenas um lugar de memória e nutrição, mas um campo de possibilidades, um espaço onde a materialidade do cotidiano se transforma em criação, questionamento e resistência.

1.4. Do autorretrato em pintura à autorrepresentação em cerâmica

Aqui, faço uma breve regressão à exposição *Mulheres Radicais*¹³, que visitei na Pinacoteca de São Paulo, em 2018, uma vez que ela me proporcionou uma nova percepção acerca da autorrepresentação. Até então, eu entendia esse recurso apenas por meio do corpo, pois me via cercada de referências que se valiam principalmente de imagens corporais como instrumento artístico. Eram essas as imagens às quais eu tinha acesso. Após o contato com essa exposição, na qual uma das salas tinha o tema “Autorretrato”, deparei-me com o seguinte texto curatorial:

As obras dessa seção apresentam narrativas conceituais e psicológicas que questionam as ideias canônicas de beleza, sendo críticas contundentes contra concepções reducionistas da mulher e reivindicando um espaço de autoexpressão crítica. O conceito de identidade é explorado de maneiras não literais, que vão além das formas tradicionais do retrato. (Fajardo-Hill; Giunta, 2018, p. 48)

Esse foi um ponto de virada na minha compreensão do que a autorrepresentação poderia ser. Passei a perceber que ela pode se dar por outras vias que não apenas o autorretrato clássico, gênero historicamente ligado à pintura, mas também por “maneiras não literais”, isto é, linguagens diversas e recursos simbólicos que abarcam a subjetividade feminina de modo ampliado. Nesse sentido, as artistas presentes em *Mulheres Radicais*, Figura 8, ofereceram-me outros referenciais para pensar essas questões.

¹³ <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/mulheres-radicaeis-arte-latino-americana-1960-1985/>



Figura 8: Registros da visita à exposição *Mulheres Radicais* (2018). Fonte: arquivo pessoal.

Sobre as imagens feitas das mulheres, em sua maioria por homens, a historiadora Michelle Perrot destaca:

Podemos nos perguntar sobre a maneira pela qual as mulheres viam e viviam suas imagens, se as aceitavam ou as recusavam, se se aproveitavam delas ou as amaldiçoavam, se as subverteram ou se eram submissas. Para elas, a imagem é, antes de mais nada, uma tirania, porque as põe em confronto com um ideal físico ou de indumentária ao qual devem se conformar. (Perrot, 2019, p. 25)

Com essa provocação, Perrot sinaliza que, historicamente, as mulheres foram e continuam sendo produzidas como “imagens” sob o olhar masculino, arcando com um dever de conformidade aos ideais hegemônicos. Desse modo, investigar a forma como eu mesma me represento — em diferentes mídias e suportes — converge com o que foi apresentado em *Mulheres Radicais*, pois, conforme salientam Fajardo-Hill e Giunta a respeito da exposição:

O autorretrato e o retrato trouxeram à tona questões, subjetividades e paradoxos formulados por sujeitos femininos que se ergueram contra representações canônicas do rosto feminino prevalentes ao longo da história da arte. (Fajardo-Hill; Giunta, 2018, p. 30)

Nesse diálogo, percebo que minha pesquisa acerca da autorrepresentação está alinhada a um movimento mais amplo de artistas que rejeitam os padrões reducionistas atribuídos ao rosto e ao corpo femininos, explorando estratégias para reivindicar espaço de fala e construção de identidade a partir de si mesmas — seja pintando o próprio corpo, usando objetos pessoais como metáforas ou mesmo valendo-se de instalações e performances para expressar modos plurais de existir. Assim, a distinção entre autorretrato (enquanto gênero ligado às artes tradicionais, como pintura ou escultura figurativa) e autorrepresentação (que pode abarcar linguagens híbridas e não literais) se faz cada vez mais clara em meu processo, permitindo um olhar ampliado e crítico sobre como as mulheres podem escolher — ou não — expor sua imagem.

Nesse contexto, comecei a investigar maneiras de expandir o conceito de autorretrato dentro da minha prática artística, incorporando elementos externos que também falam sobre quem sou. Foi assim que objetos cotidianos, como os que carrego na *Bolsa* (2024), começaram a ganhar protagonismo no meu trabalho, Figuras 9 a 21.



Figura 9: *Bolsa*, 2024. Conjunto de objetos cerâmicos feitos à mão, queimados em cone 6 (1220°C), esmalte corante, dimensões variadas. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 10: *Bolsa*, 2024, detalhe de Batom. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 8,5 x 2 x 2 cm.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura 11: *Bolsa*, 2024, detalhe de Carregador. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 8 x 4 x 4,5 cm.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura 12: *Bolsa*, 2024, detalhe de Chaves. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 3,5 x 1,5 x 1 cm cada.
Fonte: arquivo pessoal.

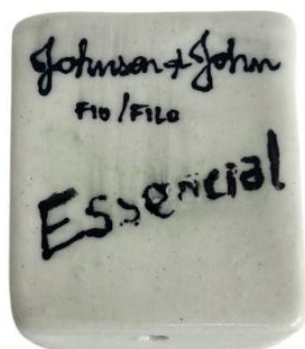


Figura 13: *Bolsa*, 2024, detalhe de Fio-dental. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 5,5 x 4,5 x 2 cm.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura 14: *Bolsa*, 2024, detalhe de Cadeado. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 5 x 3 x 1 cm.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura 15: *Bolsa*, 2024, detalhe de Creme de mão. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 11,5 x 4,5 x 1 cm.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura 16: *Bolsa*, 2024, detalhe de Chave do carro. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 10 x 4 x 2 cm.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura 17: *Bolsa*, 2024, detalhe de Óculos escuros. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 15 x 13 x 2 cm.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura 18: *Bolsa*, 2024, detalhe de Celular. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 13,5 x 7,5 x 1 cm.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura 19: *Bolsa*, 2024, detalhe de Câmera Cybershot. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 9 x 5,5 x 1,5 cm.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura 20: *Bolsa*, 2024, detalhe de Dado. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 1,5 x 1,5 x 1,5 cm.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura 21: *Bolsa*, 2024, detalhe de Hidratante labial. Queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 6,5 x 2,5 x 2 cm.
Fonte: arquivo pessoal.

Desde a série de autorretratos, a autorrepresentação segue então firme na minha prática. Assim como na pintura, o trabalho *Bolsa* sugere uma reprodução que espelha o real. Penso essa representação figurativa como um espaço para investigar a natureza do cotidiano, partindo de um olhar de estranhamento. De certa forma, vejo que o autorretrato não desapareceu por completo da minha produção, meramente mudou de forma. Em vez de um autorretrato figurativo em aquarela, agora penso no exercício de autorrepresentação por meio de objetos, sejam eles os objetos que carrego na bolsa, cotidianamente, ou os utilitários em cerâmica que me acompanham. O autorretrato se expande e ganha novos contornos, ao passo que ainda investigo meus atravessamentos pessoais e cotidianos.

Curiosamente, ao produzir esses objetos, recordei-me das personagens femininas de Elena Ferrante, que carregam objetos simbólicos que são destaque em suas narrativas, seja na *Tetralogia Napolitana* (2023), com a boneca de pano, ou em *A vida mentirosa dos adultos* (2020), com a pulseira. O ato de carregar coisas, sem saber ao certo quando serão necessárias, reflete o próprio ato de carregar histórias e memórias. Para as personagens de Ferrante, os objetos são mais do que simples pertences; são extensões de suas subjetividades, símbolos das relações que estabelecem consigo mesmas e com os outros.

No caso da boneca, por exemplo, sua presença e ausência ao longo da narrativa de Lenu e Lila sinalizam rupturas e continuidades nos laços entre as duas amigas. A boneca se torna um vestígio material das transformações pelas quais elas passam, uma testemunha silenciosa de suas perdas e reencontros. Da mesma forma, a pulseira de Giovanna, em *A Vida Mentirosa dos Adultos*, assume um papel de marcador identitário, carregando o peso de uma linhagem feminina e das tensões familiares que a personagem precisa enfrentar. Esses exemplos reforçam como os objetos não são apenas coisas inertes, mas portadores de significado, carregando em si camadas de memória, afeto e conflito.

Produzindo minhas peças em cerâmica inspiradas nos objetos cotidianos que carrego comigo, percebo que o ato de modelar esses itens é também um gesto de resgate e afirmação. Cada objeto moldado em argila ganha peso e permanência, diferentemente dos objetos efêmeros que habitam bolsas e bolsos. Se na literatura de Ferrante os objetos funcionam como âncoras narrativas que ligam passado e

presente, em minha prática artística eles se tornam dispositivos de autorrepresentação, registrando um percurso que vai além do utilitário para inscrever histórias pessoais na materialidade da cerâmica.

Ao transformar esses objetos do cotidiano em arte, questiono também a relação entre o que carregamos fisicamente e o que carregamos simbolicamente. Em que momento um item qualquer – um batom, um carregador, um dado – se torna algo mais do que um simples utensílio? O que determina sua permanência na memória e sua ressignificação ao longo do tempo? São questões que emergem no processo de criação e que ecoam na forma como me relaciono com o mundo material ao meu redor. Assim, enquanto o autorretrato costumava se referir ao rosto ou ao corpo da artista, a autorrepresentação me permite agora incluir elementos simbólicos do meu cotidiano que, juntos, constroem uma outra versão de mim mesma, mais complexa.

A inspiração para explorar esses objetos veio, em parte, da prática cultural contemporânea associada à hashtag #whatsinmybag¹⁴. Nesse movimento, o ordinário é elevado ao status de espetáculo, revelando não apenas utilidades práticas, mas também traços de personalidade, estilo de vida e aspirações. Ao recriar em cerâmica os objetos que carrego comigo – óculos escuros, carregador, celular, fio dental, creme de mãos, chaves, dado, batom, hidratante labial e cadeado –, não estou apenas apresentando uma coleção de itens, mas simbolicamente me apresentando ao mundo.

Nesse sentido, ao “expor” minha bolsa, coloco-me deliberadamente em um lugar de vulnerabilidade: mostro o que uso, o que carrego, o que me protege e o que me permite transitar. É uma forma de dizer “estou aqui, isto é parte de mim”, invertendo a lógica de que a bolsa feminina é algo exclusivamente privado e oculto. A cerâmica, com seu peso, textura e permanência, amplifica o significado desses objetos. Esses itens, embora banais, funcionam como símbolos de acolhimento em meio ao cotidiano. Contudo, ao deslocá-los para o campo artístico, questiono suas funções originais, desafiando as hierarquias de valor atribuídas a eles e subvertendo sua familiaridade.

¹⁴ A hashtag #whatsinmybag é utilizada nas redes sociais para compartilhar o conteúdo das bolsas ou mochilas dos usuários, revelando itens essenciais do dia a dia.

A cerâmica, embora resistente após a queima, mantém também sua fragilidade: basta um descuido para se partir. Essa condição paradoxal — forte e frágil ao mesmo tempo — se aproxima daquilo que vivencio como mulher e artista: busco firmeza na expressão e, ainda assim, estou sempre suscetível a rachaduras, falhas, processos de reconstrução.

Os objetos que carregamos conosco são também símbolos do consumo, refletindo nossas escolhas e, ao mesmo tempo, as imposições do mundo ao nosso redor. Ao recriar esses itens, trago à tona a tensão entre identidade e consumo, que se torna uma questão em minha investigação artística. Os objetos da bolsa parecem revelar camadas de quem sou. Minha precaução está no hidratante de mão e fio-dental; minha vaidade, nos batons e óculos escuros; meu interesse criativo, na câmera fotográfica. Entretanto, essa aparente intimidade também esconde a universalidade desses itens. Eles poderiam pertencer a qualquer pessoa. Essa ambiguidade — entre o pessoal e o genérico — expõe as contradições da ideia de que "somos o que consumimos".

Ao mimetizar esses itens com a cerâmica, ao invés de simplesmente comprá-los, confiro-lhes uma singularidade que não existiria em um produto de fábrica. Cada peça modelada carrega minhas marcas digitais, minhas falhas, meu ritmo de produção, de modo que passa a existir não apenas como objeto de consumo, mas como testemunho de uma prática que recusa a lógica capitalista de produção em massa. É como se eu dissesse: "Eu não aparento, eu sou" e "Eu não comprei, eu fiz." Assim, aproprio-me de uma estética do cotidiano e a transformo em reflexão sobre a nossa relação com os objetos — e, conseqüentemente, sobre a minha relação comigo mesma.

Durante o processo de modelagem manual, lento e encaixado dentro da minha rotina de mestrado e trabalho, acabei enfrentando imprevistos como queimas que não deram certo, peças que se quebraram durante o processo e mudanças: num primeiro momento eu iria modelar não somente itens que carrego na bolsa como também a própria bolsa. Acolher essas mudanças de rotas me permitiu ver o quanto do processo artesanal difere da lógica capitalista de produção.

bell hooks (2017) discute como o desamor é uma benção para o consumismo. Meu trabalho busca explorar essa ambivalência: enquanto os objetos funcionam como

ferramentas de sobrevivência e expressão, eles também apontam para minha dependência de produtos que prometem preencher lacunas emocionais. Reproduzir esses objetos numa lógica distante da linha de produção dentro de fábrica, trazendo minha realidade de produção dilatada, também discute o quanto nossa personalidade está afastada das noções de permanência. O tempo que levo modelando apenas um destes objetos talvez seja maior que todo o conjunto, se pensarmos na lógica fordista de produção.

Ao deslocar sua funcionalidade, transformando-os em esculturas de cerâmica, aproximo-me da provocação de Ailton Krenak (2020), quando afirma que “a vida não é útil” e questiona nossa obsessão pela eficiência. Na lógica contemporânea, pautada pela produtividade e pelo consumo acelerado, tudo precisa ter um propósito imediato, uma justificativa que valide sua existência dentro de um sistema funcional. No entanto, ao retirar esses objetos de sua utilidade prática e recriá-los em cerâmica, subverto essa lógica e reafirmo a importância do que não pode ser quantificado em termos de produtividade ou valor mercadológico.

Esses objetos, originalmente úteis, tornam-se metáforas de uma vida que não se quer resumir à utilidade ou ao consumo. A escolha da cerâmica como meio artístico acentua ainda mais essa ruptura com a lógica da eficiência, pois trata-se de um processo lento, artesanal e profundamente conectado a um outro tempo. Diferente da produção industrial, onde cada peça deve ser uniforme e otimizada para o consumo, a cerâmica traz consigo a marca do gesto, do erro e da singularidade. O tempo da secagem, da queima, da esmaltação e da espera se contrapõe à pressa do mundo contemporâneo, funcionando como um exercício de resistência à lógica da instantaneidade. Além disso, a cerâmica é um fazer ancestral. Há vestígios arqueológicos de cerâmicas produzidas há milhares de anos no próprio estado de Goiás¹⁵, revelando como esse ofício carrega uma conexão profunda com nossos antepassados. Ao eleger essa técnica, entro em contato com uma longa história de mulheres e homens que moldaram o barro para criar objetos de uso diário, o que me

¹⁵ Pesquisadores descobriram em Goiás um sítio arqueológico com mais de 35 mil anos, contendo vestígios que evidenciam a longa tradição cerâmica na região. Disponível em: <https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2022/02/01/sitio-arqueologico-de-mais-de-35-mil-anos-e-encontrado-em-goias.ghtml>. Acesso em: 26 fev. 2025.

faz pensar em como resgato, simbolicamente, um legado que fala de lugar, memória e ancestralidade.

Nesse sentido, minha prática se alinha a um pensamento que valoriza a permanência e a materialidade da experiência. Os objetos transformados em cerâmica não servem mais para um uso específico, mas passam a carregar outras camadas de significado: memória, afeto, identidade. Eles questionam o próprio conceito de utilidade, deslocando-se do campo do funcional para o campo do simbólico. Afinal, o que acontece quando um objeto perde sua função? Ele desaparece ou adquire uma nova existência? Essas indagações ecoam a provocação de Krenak (2020), ao sugerirem que há vida além da utilidade, há valor além do que pode ser imediatamente empregado para um fim específico. Assim, meu trabalho busca tensionar essa fronteira entre o útil e o inútil, entre o que serve e o que simplesmente é. Ao transformar itens cotidianos em peças que não mais desempenham sua função original, proponho uma reflexão sobre a necessidade de criar espaços onde a experiência estética e a subjetividade tenham lugar, onde a vida possa ser vivida sem estar permanentemente atrelada a um propósito pragmático.

Recriando esses objetos em cerâmica, adicionei uma camada de permanência e peso a itens que, originalmente, são efêmeros. A cerâmica, como material, carrega uma dualidade: sua resistência e fragilidade são metáforas para as relações humanas e para a própria construção de identidade. Esses itens, então, deixam de ser utilitários e passam a funcionar como testemunhos de uma prática artística que questiona os limites entre arte e cotidiano, entre tempo e espaço, entre consumo e identidade. Quando dispostos como instalação, a materialidade desses objetos pode oferecer uma experiência para o espectador, tornando-se uma provocação: quem somos além do que carregamos? Como nossas escolhas de consumo moldam não apenas quem somos, mas também quem desejamos ser?

Minha prática artística, ao passar dos autorretratos pintados para a modelagem de objetos, reflete uma expansão no entendimento do que constitui o “eu”. Não me limito mais ao corpo representado como local exclusivo da identidade; incluo agora os objetos que habitam o meu entorno, explorando como eles podem também estar associados ao meu corpo e contar histórias sobre mim. Esse deslocamento dialoga com a reflexão de Marcel Proust (2022, p. 48): “Nossa personalidade social é uma

criação do pensamento dos outros”. Assim como meu autorretrato não se limita ao que vejo no espelho, os objetos recriados também dependem da interpretação de quem os observa. Ao transformar objetos genéricos em arte, questiono se é possível construir um autorretrato que escape das narrativas impostas pelo consumo.

Os objetos da bolsa surgem como fragmentos, pequenas pistas sobre quem sou; contudo, deixam de capturar aspectos essenciais – sonhos, valores, contradições – revelando as limitações do consumo enquanto meio de acesso e construção de uma identidade. Ao mesmo tempo, essa investigação me impulsiona a questionar e a dialogar com os objetos e os ambientes que me cercam – a partir daquelas autorrepresentações que iniciaram meu processo de autoconhecimento até os espaços que hoje busco reinterpretar. Nos próximos capítulos, busco aprofundar essa questão dos espaços, sempre perguntando, em cada gesto, em cada trabalho artístico, de que forma os ambientes que habitamos podem ser transformados em território de criação e expressão. Assim, continuo a trilhar o caminho que me leve a entender como a arte se torna, para mim, um exercício contínuo de reapropriação, onde a identidade se revela a partir da interseção entre o passado e o presente, entre o íntimo e o coletivo.

2. O ESPAÇO COMPARTILHADO

Não há 'eu' sem um 'outro'. Eu me faço 'eu' em relação a esse outro – sua percepção, nossas trocas e a linguagem que partilhamos nos definem. Sou eu porque você é você. Parto desse entendimento para ampliar minha investigação dos espaços que ocupo. Para mim, o corpo é o primeiro território – uma paisagem a ser explorada e revisitada. No encontro com o outro, seja na relação mãe-filha ou na relação conjugal, busco compreender os espaços que se perdem e se ganham na partilha do 'eu'. Procuro entender, por exemplo, como posso ocupar o espaço da cozinha, tomando como referência as ações de minha mãe e de outras mulheres da minha família, ou como compartilhar a casa e o ateliê com meu companheiro. Essas buscas se dão no campo da arte, por meio da produção de trabalhos em cerâmica, utilizando como suporte a bagagem e a experiência acumulada com o convívio e produção de objetos – utilitários ou não.

2.1 No(s) plural(is) da convivência

Nesse sentido, assim como todos os trabalhos artísticos que reuni nesta dissertação, busco em *Conjugação* (2023), Figura 22, uma leitura que trabalhe a questão dos relacionamentos. O trabalho artístico, ao inscrever as palavras "eu", "você" e "nós" em pratos, problematiza justamente essa relação constitutiva entre indivíduo e coletivo. A escolha dessas inscrições parte de uma inquietação pessoal: a convivência cotidiana e como ela molda a percepção de si e do outro. Desde que comecei a compartilhar a casa com meu companheiro, notei que meu pensamento gravitava constantemente em torno do "nós".



Figura 22: *Conjugação*, 2024 (tríptico). Três objetos de cerâmica artesanal, queimados em cone 6 (1220°C), esmalte corante. Dimensões: 26 cm de diâmetro (cada). Fonte: arquivo pessoal.

mais um dia que minha mãe me pergunta se eu sei se o c. se alimentou. de repente, com 26 anos, preciso saber se meu companheiro, adulto e responsável, teve uma refeição decente. claro, eu entendo a preocupação. mas ainda assim, mesmo sendo um gesto de carinho saber se ele precisa de comida, seria eu a responsável por esse aspecto integral da vida dele? eu tenho que nutrir para ser esposa? fico pensando que minha mãe não faz por mal. ela realmente se importa. ela quer manter todos bem alimentados, como parte de um projeto maligno de ver todos nós bem. talvez eu esteja me precipitando em querer ser uma pessoa inteiramente independente, talvez eu esteja escolhendo as lutas erradas. mas de qualquer forma, lá vou eu perguntar para ele se ele almoçou. (entrada do diário íntimo, 2024)

Essa perspectiva de estar sempre atenta ao ‘outro’ me remete ao modelo familiar – moderadamente progressista, mas ainda assim profundamente arraigado nas tradições do patriarcado – que observei desde cedo, especialmente na figura de minha mãe. Digo moderadamente progressista porque experimento vivências que uma ou duas gerações atrás não eram possíveis, a exemplo: viver junto do meu companheiro sem estar casada em cartório. Em nossa casa, a alimentação sempre foi um ato coletivo, organizado e servido pela figura da minha mãe. Esse processo evidencia um “nós” constante, refletido no gesto de compartilhar e no espaço comum da mesa, mas também implica uma diluição de sua individualidade. O preparo dos alimentos, ainda que envolvesse cuidado e afeto, se mostra ancorado em um papel tradicional de gênero, em que o ‘eu’ de minha mãe ficava em segundo plano para atender às necessidades dos ‘outros’.

Conjugação (2024) busca questionar como a linguagem e a prática cotidiana de alimentar o outro podem, de forma sutil, minar a noção de autonomia. A escolha do prato como suporte não é acidental: ele carrega em si a narrativa cotidiana da

alimentação e da convivência. O prato é o lugar onde se materializa o cuidado – salvo os casos de envenenamento, em que também pode materializar a vingança ou outros sentimentos ambivalentes –, onde o alimento preparado se torna gesto de partilha, mas também é o local simbólico de negociações de poder. Como então abrir espaço para cultivar a própria individualidade dentro de uma estrutura que frequentemente a sufoca?

Nesse sentido, o trabalho *Semiotics of the kitchen* (1975), de Martha Rosler, Figura 23, oferece uma reflexão crítica que dialoga diretamente com essas questões. Na vídeo-performance, Rosler utiliza o espaço da cozinha e os utensílios domésticos – associados historicamente ao papel feminino – para desconstruir as convenções de gênero e revelar as dinâmicas de opressão embutidas nas práticas cotidianas. Vestida de maneira convencional, como uma dona de casa “típica”, ela apresenta cada utensílio em ordem alfabética, utilizando gestos rígidos e mecânicos que subvertem seu uso habitual. Em vez de associar os objetos ao cuidado ou ao prazer gastronômico, Rosler os transforma em instrumentos de crítica e resistência, expondo a violência simbólica que permeia o espaço doméstico.



Figura 23: *Semiotics of the Kitchen*, 1975, vídeo em preto e branco, 6'9". Fonte: Smithsonian American Art Museum. Disponível em: <https://americanart.si.edu/artwork/semiotics-kitchen-77211>. Acesso em: 26 fev. 2025.

A relação entre minha prática artística e o trabalho de Rosler torna-se evidente no questionamento sobre as dinâmicas de poder presentes em atos aparentemente banais, como cozinhar e servir. Assim como Rosler revela como os utensílios da cozinha podem ser lidos como instrumentos de opressão, os pratos com os vocativos "eu", "você" e "nós" tensionam as relações cotidianas de cuidado, convidando à reflexão sobre quem serve, quem é servido e quais papéis são atribuídos – ou assumidos – nesse processo. O 'terceiro' prato, "nós", subentende que só se nutre pelo cuidado dos dois 'primeiros' pratos – "eu" e "você" – pois só passa a existir a partir deles. De qualquer forma, vejo que não há sequência de primeiro, segundo ou terceiro nesses pratos, pois o "eu" se sustenta sem o "você", ou talvez se sustente de forma diferente, já que anteriormente discuti que não há "eu" sem o "outro".

Além disso, ao ser exposto em um ambiente de galeria ou espaço cultural, o prato "eu" pode funcionar como um espelho para o próprio espectador, que se vê diante de um objeto que delimita a fronteira de um "eu" que não é o dele. Já o prato "você" convida o observador a ocupar simbolicamente a posição do outro, gerando identificação ou questionamento. E o prato "nós" abre espaço para a cumplicidade, lembrando que as relações não se estabelecem apenas num campo dual (eu x você), mas exigem negociações e pactos que abrigam novas subjetividades coletivas.

Essa dinâmica de interação com o público em minha obra, que experimentei participando da exposição *Um movimento e meio*, Figura 24, no Seminário de Pesquisa em Arte – II SPA, realizado em 2024, lembra o processo literário de criar laços com a/o leitor/a, como se ao elaborar a narrativa "eu" e se dirigir a um interlocutor "você", o texto finalmente configurasse um "nós" — uma cumplicidade tácita entre autora e leitor/a. Assim, cada prato pode ser lido como um capítulo ou um chamado para quem observa, abrindo caminhos interpretativos que ultrapassam o plano individual.



Figura 24: Vistas da exposição *Um movimento e meio*, 2024, Centro Cultural UFG – CCUFG.
Fonte: comissão organizadora do evento.

Essa relação entre artista, obra e espectador encontra eco no conceito de pacto autobiográfico, desenvolvido por Philippe Lejeune (2008). Segundo Lejeune, o pacto autobiográfico se estabelece quando o autor assume, diante do leitor, um compromisso de reciprocidade entre o nome que assina o texto, na capa de uma autobiografia, e a pessoa que o escreve, criando assim uma relação de credibilidade e reconhecimento. A autobiografia, assim, funda-se inicialmente num contrato implícito que assegura que a narrativa da experiência pessoal se ancora em um “eu” real, e não em uma invenção ficcional – o “contrato de verdade”, que depois foi revisto por Lejeune, uma vez que a noção de “verdade” é, também, problemática.

No meu trabalho, esse pacto se manifesta de maneira expandida, indo além da escrita e se materializando na cerâmica. Os pratos inscritos com palavras e fragmentos da minha trajetória operam como signos autobiográficos, instaurando um diálogo com o público como aquele que se aproxima da/o leitor/a que está diante de uma obra literária. Cada prato carrega não apenas um vestígio do meu próprio percurso, mas também uma abertura para que o espectador projete suas próprias histórias e associações. Dessa forma, o que Lejeune aponta na literatura como uma relação entre autor/a e leitor/a, aqui se configura entre artista, obra e público, instaurando uma narrativa visual que, ainda que nasça de uma experiência pessoal, se estende ao coletivo.

Ao transformar objetos cotidianos em suportes autobiográficos, minha prática busca tensionar os limites entre memória individual e experiência compartilhada, questionando até que ponto a narrativa de um “eu” pode se tornar a narrativa de um “nós”. Assim como na autobiografia escrita, onde o pacto com o leitor se dá pela credibilidade do relato, na arte esse pacto se constrói pela materialidade do objeto e pela sua capacidade de ressoar na experiência do outro.

Voltando, agora, às questões que envolvem o espaço da cozinha, gostaria de destacar o meu diálogo com outras artistas que problematizam as relações entre gênero e cuidado. O *Manifesto for Maintenance Art* (1969), de Mierle Laderman Ukeles, Figuras 25 e 26, destaca que o trabalho invisível da manutenção – limpeza, organização e cuidado – deve ser reconhecido como central na vida e na arte. Assim como Ukeles celebra a manutenção como uma forma de resistência à desvalorização do cuidado, querendo expor tanto o lado fisiológico quanto o lado artístico do trabalho

de cuidar, meu trabalho tenta transformar as dinâmicas de alimentar em um ato que pode ser ao mesmo tempo crítico e emancipador.

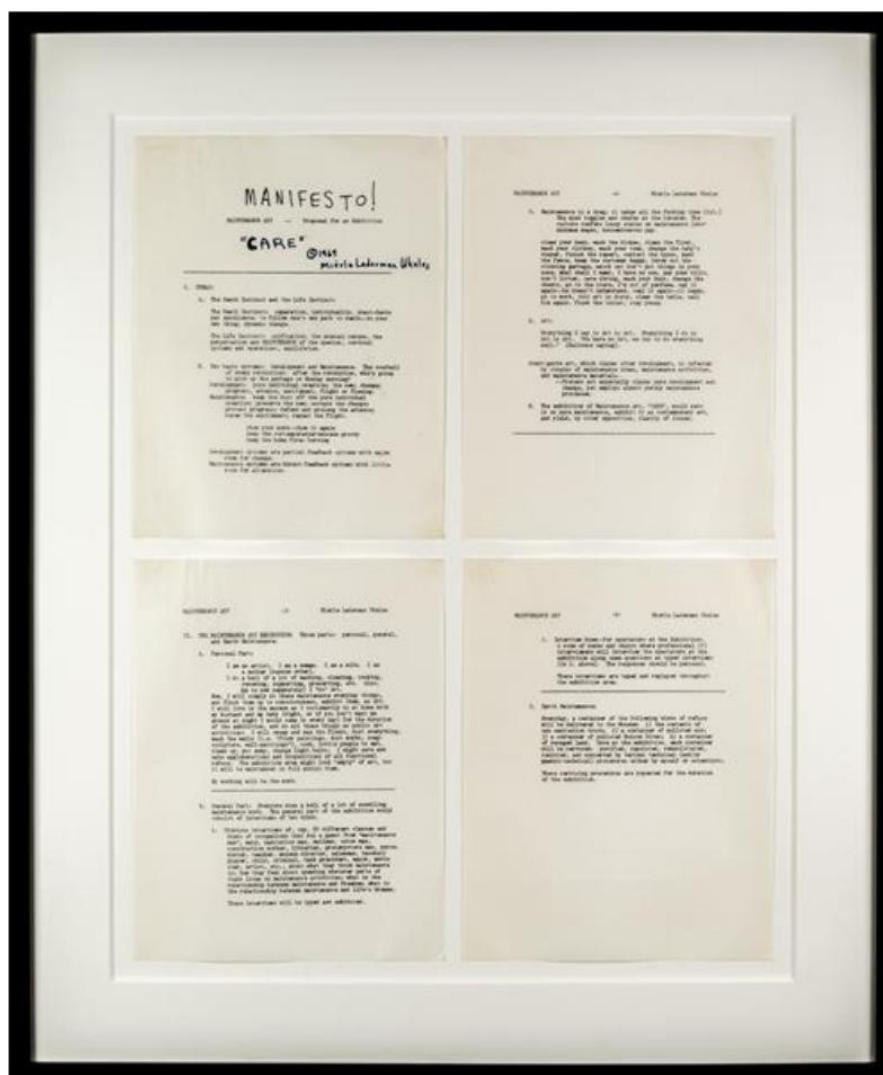


Figura 25: *Manifesto for Maintenance Art*, 1969.

Fac-símile do manifesto original de Mierle Laderman Ukeles, publicado em 1969.

Disponível em: <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>.

Acesso em: 26 fev. 2025.



Figura 26: *Manifesto for Maintenance Art*, 1969.

Fac-símile do manifesto original de Mierle Laderman Ukeles, publicado em 1969.

Disponível em: <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>.

Acesso em: 26 fev. 2025.

Essa perspectiva ganha ainda mais força quando analisamos a trajetória de Ukeles, que vivenciou diretamente a tensão entre ser artista e ser mãe. Em 1969, sentindo-se dividida entre o trabalho criativo e as funções de cuidado no lar, Ukeles escreveu o célebre manifesto que se tornou um texto sem precedentes na história da arte feminista e conceitual. Ao nomear-se “artista de manutenção” (*maintenance artist*), ela confronta o lugar invisibilizado da mulher, fazendo do trabalho doméstico – até então descartado como não artístico – um elemento central de sua prática. Para Ukeles, atividades como limpar, cozinhar, renovar ou sustentar uma casa não apenas sustentam a sociedade, mas podem ser concebidas como atos criativos, dignos de serem expostos e reconhecidos como arte.

O manifesto propunha inclusive uma exposição chamada *Care*, dividida em três seções: pessoal (em que Ukeles realizaria tarefas domésticas dentro de um museu), geral (entrevistas com o público sobre seu vínculo com a manutenção) e terrestre (em que resíduos seriam trazidos ao museu para serem “reciclados” ou “reabilitados”). Embora essa exposição jamais tenha acontecido, suas ideias revolucionaram o modo de enxergar o trabalho reprodutivo no campo artístico. Publicado posteriormente na revista *Artforum*, em 1971, o manifesto levou Ukeles a conexões importantes, como com a curadora feminista Lucy Lippard, que a convidou para integrar a exposição *c. 7,500* (1973) – um marco na legitimação da arte conceitual produzida por mulheres, Figura 27.



Figura 27: Álbum de fotos de *Maintenance Art Tasks* (1973), de Mierle Laderman Ukeles, ao lado de um álbum contendo a obra *North American Time Zone Photo-VSI-Simultaneity*, do N.E. Thing Co., Exposição c. 7,500.
Disponível em: [Walker Art Center](https://www.walkerartcenter.org/). Acesso em: 26 fev. 2025.

Ao declarar que “lavar, limpar, cozinhar, renovar, apoiar, preservar etc.” (Ukeles, 1969) podem e devem ser elevados ao estatuto de arte, Ukeles desnaturaliza as funções domésticas associadas ao papel feminino, afirmando que a criação não se dá apenas em ateliês isolados ou em grandes instituições. Seu gesto escancara a precarização do cuidado – que permanece fora dos holofotes – e reivindica o direito de colidir a liberdade artística com a necessidade diária, como ela mesma definiu. Logo, a proposta de “dar visibilidade” à manutenção afeta diretamente o status histórico dos trabalhos domésticos, ao mesmo tempo que desafia noções canônicas de obra de arte (voltadas a objetos finais e comercializáveis em circuitos privilegiados).

Tal abordagem dialoga com minha própria tentativa de transformar as dinâmicas de alimentar em um ato crítico e emancipador, na medida em que não apenas se reconhece o cuidado como força vital e produtiva, mas se coloca em evidência sua carga política. Assim como Ukeles eleva a manutenção à condição de manifestação artística, minha prática inspira-se no questionamento sobre como a preparação de alimentos, o cuidado com as refeições e a rotina na cozinha podem extrapolar o âmbito privado e serem reconhecidos como instâncias de criação, reflexão crítica e resistência.

Silvia Federici (2019), em sua discussão sobre o trabalho reprodutivo, oferece uma lente para compreender o espaço da cozinha como campo político. Para Federici, o trabalho doméstico – historicamente atribuído às mulheres – é um espaço de exploração, mas também de potencial resistência coletiva. É importante destacar que, diferentemente de minha mãe e avó, para quem a divisão das tarefas domésticas não se apresentava como escolha, hoje posso ensaiar um outro modelo de relacionamento. Ainda que essa conquista seja parcial e existam condicionamentos sociais que persistem, a minha geração desfruta de brechas que as anteriores não tinham. Assim, há uma tensão constante entre a herança do cuidado obrigatório e a possibilidade de converter esse ato em algo cocriado e menos exaustivo.

Para repensar o espaço da cozinha como um território propositivo e de criação, eu busco olhar para os objetos que nela circulam e os rituais que a definem. Enquanto a experiência de minha mãe se caracteriza pelo peso das obrigações e pela opressão – um ambiente em que o preparo dos alimentos pode virar um fardo – eu busco, através dos meus objetos em cerâmica, transformar essa realidade. Aqui, a comida e

os objetos deixam de ser instrumentos de um trabalho exaustivo para se converterem em elementos que nutrem e unem. Essa transformação não se restringe à memória da minha infância ou ao relato da relação com meus pais, mas se expande para a convivência com meu companheiro. No compartilhamento do lar e do ateliê, a cozinha se torna um campo de negociações – onde questões de gênero, socialização e poder se entrelaçam. Aqui, cada utensílio, cada prato elaborado e cada gesto no preparo dos alimentos revelam a possibilidade de uma relação mais justa e colaborativa. Ao registrar essas experiências em minhas obras, procuro demonstrar que, mesmo diante das dinâmicas tradicionais, é possível – desde que haja diálogo efetivo e consciência das responsabilidades compartilhadas – reconfigurar o espaço como um ambiente de cuidado mútuo e de emancipação.

A reivindicação pela minha individualidade não nega a importância do coletivo ou da solidariedade de classe, mas parte do entendimento de que, historicamente, as mulheres foram privadas de um “eu” articulado à agência — suas identidades ficaram diluídas no casamento, no cuidado com filhos, na extensão do lar. Assim, cuidar do meu “eu” não é negar o “nós”, mas afirmar que a luta por direitos e reconhecimento também precisa incorporar espaços de autonomia pessoal. Diante de acusações atuais de “narcisismo identitário”, vale ressaltar que priorizar a saúde mental, a subjetividade e a realização pessoal das mulheres não contradiz a luta política; ao contrário, pode fortalecê-la, pois sujeitos conscientes de si mesmos tendem a se engajar de forma mais ativa e sustentável no coletivo.

2.2 Possíveis Elos para um Casamento dentro do Patriarcado

A cozinha é um espaço onde o cuidado pelo outro se manifesta de forma tangível, mas também onde negociações implícitas e explícitas ocorrem. Quem cozinha? Quem serve? Quem limpa? Essas perguntas, aparentemente banais, revelam hierarquias de gênero, raça e classe profundamente arraigadas. O trabalho invisível da cozinha carrega uma história de exploração, mas também de resistência.

A antropologia do alimento destaca como o ato de cozinhar não é apenas funcional, mas também simbólico e afetivo. Mary Frances Kennedy Fisher (2023), por exemplo, celebra a cozinha como um espaço de narrativas e encontros, onde cada refeição é um ato de comunicação entre quem prepara e quem consome. No entanto, Fisher também nos alerta para as dinâmicas de poder implícitas nesse processo, que

podem ser tanto libertadoras quanto opressoras. Fisher (2023, p. 107) afirma que “quando você compartilha a refeição com um ou dois seres humanos, ou mesmo com um animal respeitado, ela se torna digna [...] parte da antiga solenidade religiosa do Repartir o Pão, do Compartilhar o Sal”.

2.3 Casamento

Em *Casamento* (2023), duas xícaras modeladas em cerâmica artesanal estão conectadas pelas alças, desafiando sua utilidade usual e simbolizando o enlace matrimonial, Figuras 28 e 29. Este trabalho questiona as noções tradicionais de casamento e a divisão de tarefas dentro do relacionamento, refletindo minha experiência pessoal de viver junto com meu namorado. Quando decidi morar com ele, recebemos olhares e interpretações de que nos casamos, perante o olhar da sociedade. Demorei para me ver como “casada”, não me sentia representada no papel tradicional de “esposa”, assim como meu companheiro não cabia no papel de marido “tradicional”. E o que seria esse “tradicional” em nossas noções? Essa ideação romântica de casamento confrontada pela realidade me leva para a cerâmica, onde busco digerir essas indagações por meio do processo artístico.



Figura 28: *Casamento*, 2023, objeto de cerâmica artesanal, queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 25 x 6,5 cm.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura 29: *Casamento*, 2023, objeto de cerâmica artesanal, queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, 25 x 6,5 cm.
Fonte: arquivo pessoal.

O casamento, enquanto instituição, é frequentemente simbolizado por alianças metálicas, objetos concebidos para durar e resistir ao tempo. No entanto, a metáfora das xícaras unidas pelas alças propõe uma visão diferente: a união não é estática nem invulnerável, mas frágil, sujeita a rachaduras e quebras. Feitas de cerâmica, as xícaras evocam a beleza e a delicadeza de um vínculo que precisa ser constantemente cuidado. Essa escolha dialoga com a ética amorosa de bell hooks (2021), que enfatiza o amor como um trabalho contínuo, fundamentado em confiança, responsabilidade e respeito.

terminei a leitura de bordados, da marjane satrapi. que engraçado me deparar com uma narrativa de mulheres falando sobre suas opressões, recursos e estratégias de fugir da narrativa única de casamento, aquela que o patriarcado estabeleceu. lembro que, quando criança, eu não sonhava com casamento. certa vez disse a uma colega, no ensino fundamental, que meu plano era me casar com um velho rico e aguardar pelo momento de sua partida. olhando em retrospectiva essa conversa era irônica, eu queria dizer que não queria depender de um homem ou um casamento. eu queria a independência. por sorte dos eventos da vida, estou num relacionamento duradouro e amoroso. tentamos criar nossas próprias dinâmicas, e busco entender o casamento como um espaço para crescer junto dele, o c. ainda assim, persistem ideias seculares do que é ser esposa. persisto em inventar o que eu quero para mim. (entrada do diário íntimo, 2023).

Enquanto instituição, o casamento é moldado por estruturas patriarcais que reproduzem hierarquias de gênero e papéis fixos para os cônjuges. Esses arranjos podem levar a dinâmicas onde a mulher é frequentemente vista como responsável pelo cuidado, enquanto o homem ocupa o papel de provedor, numa perspectiva heteronormativa. bell hooks (2021), em *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, propõe uma ética amorosa que questiona essas dinâmicas:

O amor verdadeiro raramente é um espaço emocional em que as necessidades são recompensadas instantaneamente. Para conhecer

o amor verdadeiro, temos que investir tempo e compromisso (hooks, 2021, p. 147).

Ao adotar uma perspectiva de cuidado recíproco e manutenção conjunta, o casamento pode se tornar um espaço possível. Essa ideia ecoa na minha série de xícaras interligadas, que questionam os limites entre dependência e autonomia em uma relação. Explorando a cozinha como espaço de afeto e negociação, minha prática artística propõe um olhar crítico ao casamento, resgatando a ambiguidade desse lugar enquanto arena de resistência, cuidado e encontro.

O espaço doméstico, frequentemente considerado um cenário secundário, se mostra um campo central de dinâmicas sociais e afetivas. A cozinha, em particular, concentra negociações sutis de poder e cuidado, que pode tanto reproduzir desigualdades quanto abrir caminhos para resistências criativas e emancipadoras.

Através da prática artística, busco desnaturalizar essas dinâmicas, utilizando objetos e ações do cotidiano como instrumentos críticos. Os pratos “eu”, “você” e “nós”, assim como a série de xícaras interligadas, são exercícios que buscam refletir sobre e desafiar as hierarquias e as naturalizações impostas pelas tradições patriarcais, propondo novas formas de interação e reconhecimento mútuo. Sob a lente da ética amorosa de bell hooks (2019) e o pensamento político de Silvia Federici (2021), observo como o cuidado pode ser reimaginado como um ato que une o pessoal e o político, o individual e o coletivo.

3. O ESPAÇO DAS MULHERES

Percebi o impacto da comida e da memória em meu trabalho artístico durante um exercício apresentado pela Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, no grupo de pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA/UFG/CNPq), intitulado *Paisagens internas*. O exercício consistiu em assistir a um trecho do filme *As praias de Agnès*, de Agnès Varda (2008), e refletir sobre as experiências que moldaram nossa trajetória pessoal, Figura 30. Assistir a este trecho funcionou como um ativador para que os membros do NuPAA pudessem pensar sobre os contextos que moldaram nossas vivências e que pudessem ser relevantes para nossas pesquisas.



Figura 30: Frame do filme *As praias de Agnès*, dirigido por Agnès Varda, 2008, França.
Fonte: [MUBI](#). Acesso em: 26 fev. 2025.

Após o filme, tivemos um tempo cronometrado para escrever sobre esses momentos formadores, como visto nas Figuras 31 e 32. O resultado desse exercício, para mim, foi um texto no qual a escrita de fluxo de consciência me revelou o quanto a comida estava presente no meu horizonte formativo. Naquele momento, eu já estava envolvida com uma prática artística em cerâmica, mas ainda não havia assumido o espaço da cozinha como interesse de pesquisa. Ainda me interessava o corpo, que ora se via figurativo como na pintura, ora disperso nos diversos objetos que me serviam como extensões de uma autorrepresentação. O exercício de paisagens formativas abriu um universo dentro de mim, no qual me vi intrigada com minhas relações familiares, todas entremeadas pela comida como elemento intermediador.

aquela casa da minha vó no setor sudoeste. a liberdade de ir na pracinha e no posto da esquina comprar doces, pirulitos, besteiras em geral. ~~ser levada ao mato~~ ir pra roça ~~dos meus avós~~ da minha família. andar sozinha no mato, correr das vacas, brincar. acho que mais importante do que determinar *aquela* paisagem que me forma é tentar entender quem são as pessoas que me formam. em certa medida eu fui criada tão em meio aos meus primos, e família em geral, que é estranho pensar numa só paisagem. eu lembro de momentos de comunhão, celebração e alegria. pamonhadas, sentar com minhas tias e preparar enfeites para festas, aprender a cozinhar com doces e tortas. de alguma forma comer sempre foi motivo de reunião. ter uma família tão goiana, no sentido de não ser completamente aberto a comunicação clara — são poucas as memórias que eu tenho de meus pais dizendo "eu te amo" ou mesmo qualquer familiar que seja — e ainda assim nunca faltou amor. nunca faltou afeto. na verdade, a linguagem que eu mais entendo como afeto é a comida. se juntar na casa da minha vó para comer.

brw*

e alguns homens
todas as mulheres na minha família são grandíssi-
ssimas cozinheiras. minha vó fazia doces maravilhosos.
minhas tias sempre fizeram pratos muito elaborados
e minha mãe ~~fez o melhor possível~~ possível.
fazendo

Enquanto este exercício me mostrava os caminhos de enfrentar a memória das mulheres da minha família relacionadas à comida, Massimo Montanari (2006) evidencia que, muitas vezes, essas práticas culinárias envolvem não só a partilha familiar, mas também a produção e comercialização dos alimentos, destacando que a complexidade das operações de cozinha não está restrita ao plano profissional dos cozinheiros, mas é, de fato, nas preparações cotidianas que as técnicas mais complexas são desenvolvidas e transmitidas, principalmente pelas mulheres, por meio da prática e imitação. Ele afirma que:

A cozinha escrita permite codificar, em um repertório estabelecido e reconhecido, as práticas e as técnicas elaboradas em determinada sociedade, ao contrário da cozinha oral, que tende a não deixar traços tangíveis de si (Montanari, 2006, p. 61).

Em meu repertório familiar, as preparações cotidianas refletem não apenas os modos de cozinhar, mas como esses modos estão profundamente enraizados no meu estilo de vida. Lembro-me das visitas à casa da minha bisavó, onde éramos sempre incentivados a comer, independentemente do horário. Recusar comida era impensável, uma “desfeita”. Esse ritual se repetia com meus avós, onde, durante a semana, em meio a estudos e trabalho, éramos convocados para preparações complexas, como fazer pamonha, que, na verdade, eram desculpas para reunir a família. Não se tratava apenas do preparo em si, mas do tempo passado juntos, compartilhando histórias e vivências. A ajuda era essencial em cada etapa, desde o preparo até a limpeza, reforçando laços familiares através dessas práticas culinárias. Além dos almoços frequentes, as grandes preparações, como as pamonhadas e os tachos cheios de doce, trazem à tona memórias da época em que meus avós cultivavam manga e goiaba, e até participaram do programa *Globo Rural*¹⁶, em um dos raros registros de minha avó ainda em vida.

Enquanto as mulheres permaneciam na cozinha — cozinhando, lidando com tachos cheios de doce —, os homens da família cuidavam da horta e do rebanho, realizando a colheita e a venda dos produtos. Havia, portanto, um fluxo entre o trabalho fora de casa e o trabalho dentro dela, mas este último permanecia menos valorizado, visto apenas como “natural” às mulheres. Ainda assim, algumas mulheres, como minha avó e minhas tias, chegaram a vender doces ou geleias, contribuindo

¹⁶ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2222311/>. Acesso em: 26 fev. 2025.

para a renda familiar. A cozinha, para elas, estendia-se para além das paredes do lar, conectando-se ao mercado local, embora quase sempre sem o devido reconhecimento ou remuneração equiparada à dos homens.

Esses hábitos moldaram minha relação com a comida e influenciaram minha prática artística. A ideia de preparar alimentos como um ato de união e de construção de histórias reflete-se na maneira como abordo meu trabalho, onde cada etapa do processo criativo é uma oportunidade de reconectar com minhas raízes e de transformar o cotidiano em arte. Percebo que, assim como na cozinha, o ato de criar na arte envolve cuidado, repetição e partilha, elementos herdados dessas práticas de agricultura e produção caseira que permeiam minha obra.

3.1 Memória e receitas

Me reconectar com as mulheres da minha família é essencial para minha prática artística. Pergunto-me onde foi que me perdi delas e quais são as diferenças entre minha educação e a educação delas. Situações como os sabores e lugares em que cresci precisam ser situadas em um pequeno mapa dos percursos da minha família até chegar em mim. Eu vejo que a origem dos meus avós e da minha mãe, consequentemente, se mostram relevantes; os movimentos geográficos que eles fizeram me influenciaram. Partindo do interior de Goiás, para o interior de Mato Grosso, tendo Goiânia como ponto de retorno, meus percursos se dão nesse contexto. Minha avó nasceu na fazenda, minha mãe nasceu na fazenda, eu nasci no interior do Mato Grosso, numa cidadezinha chamada Vila Rica. Todos esses percursos geográficos marcam minha subjetividade, de forma a informar meus trabalhos artísticos, como visto no mapa da Figura 33. Sou o resultado dessas andanças dos meus familiares, como também das escolhas de ir ou ficar que fiz ao longo da vida, de forma que os espaços que ocupo derivam dos espaços que as mulheres da minha família ocuparam. Busco meu espaço no mundo ao mesmo tempo que me invento como mulher artista.

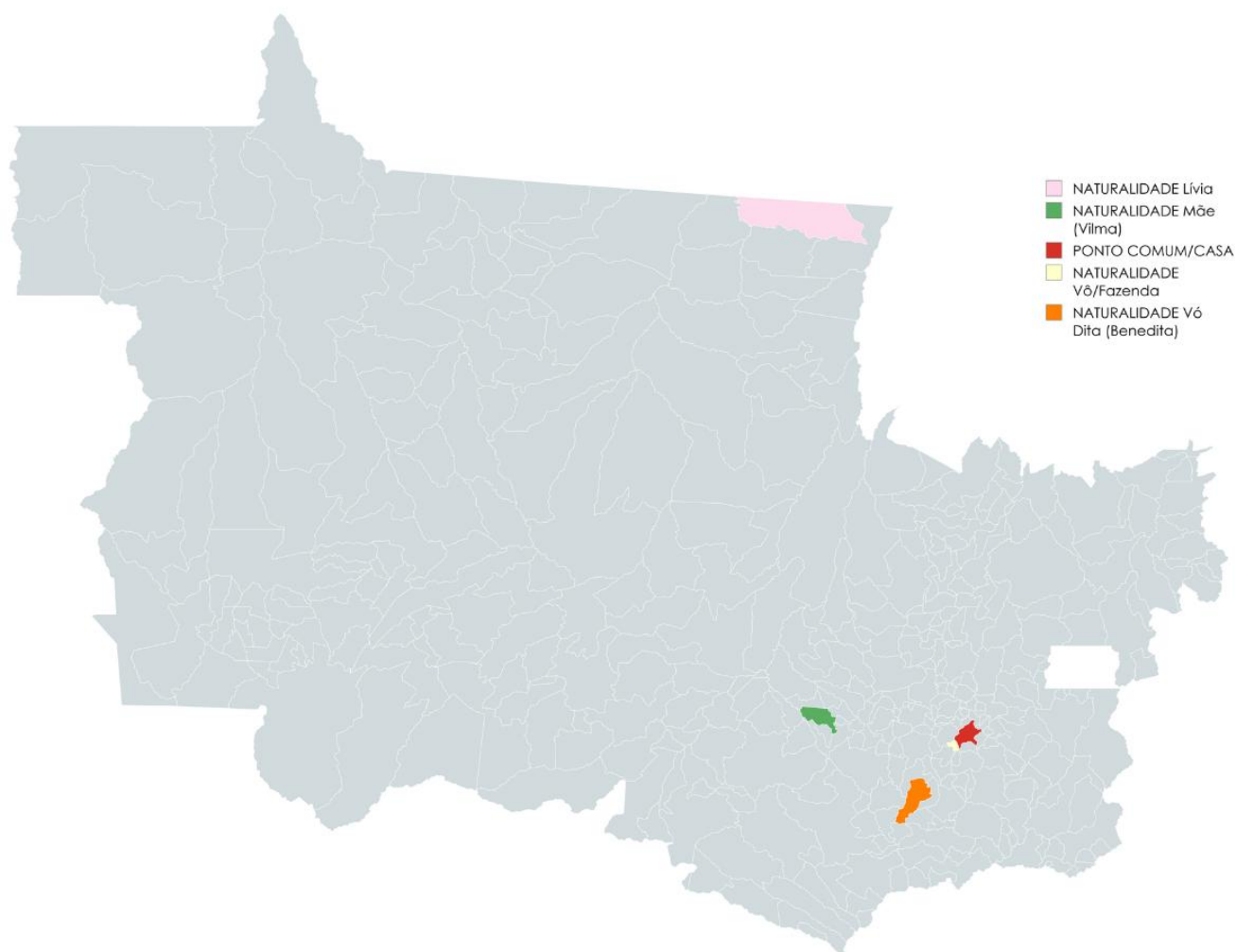


Figura 33: Mapa que reúne lugares de nascimento e moradia minha e das minhas mãe e avó Dita. Fonte: arquivo pessoal.

A memória é também legado, uma forma de permanecer no mundo mesmo após partir. É uma inscrição subcutânea, uma tatuagem que insiste em permanecer, resistindo ao tempo e à erosão. Reconheço, porém, que as genealogias brancas no contexto agrário brasileiro podem carregar contradições: histórias de amor, beleza, mas também vestígios de exploração, disputas de terra e genocídio de povos negros e indígenas. Embora minha família tenha desenvolvido práticas agrícolas e culinárias marcantes, não consigo ignorar que todo esse processo está inserido em um panorama histórico de colonização. Busco reconhecer criticamente os espaços que ocupo, partindo de um entendimento do cenário geral.

Quando penso na minha avó, que já não está mais aqui, percebo como a memória que guardo dela está distante da pessoa que ela realmente foi. A cada dia, tenho medo de perder os detalhes de seus gestos, de seu jeito de ser. Lembro dela como a melhor pessoa do mundo, mas sei que essa imagem é uma construção afetiva, uma narrativa que criei para manter viva a sua presença. A memória, afinal, é sempre uma reconstrução, uma ficção que tecemos a partir de fragmentos. Uma das memórias mais vívidas que tenho dela envolve um bolo de chocolate. Pouco antes de ela partir, eu, adolescente, estava em um daqueles momentos de birra com minha mãe. Queria desesperadamente um bolo de chocolate e estava certa de que só encontraria algo assim numa confeitaria chique. Minha mãe insistiu que passássemos na casa da minha avó. E lá estava ele: um dos bolos mais gostosos que já comi. Naquela época, eu não sabia que a memória do bolo seria uma das últimas que teria com minha avó, e guardo essa lembrança com ternura. Essa memória é, para mim, um exemplo de como o desejo se materializa por meio da comida e de como o amor mais genuíno se revela nos gestos simples e cotidianos. A cozinha, nesse sentido, é um espaço de afeto, de troca, de reconhecimento mútuo. É onde o cuidado se transforma em alimento, e o alimento, em memória.

As mulheres, em minha família, são as guardiãs da memória. Elas preservam as fotografias, contam histórias, cuidam dos túmulos, organizam os rituais que mantêm viva a lembrança daqueles que já se foram. Essa função de guardiãs não é apenas simbólica; é também prática, cotidiana. E eu tenho um carinho imenso pela memória da minha avó, mas também um temor: o vazio que a partida da minha mãe

um dia deixará. Pensar na morte de alguém que amamos é sempre doloroso, mas a ideia de perder minha mãe é algo que me parece insuportável. Por isso, quero acumular o máximo de memórias dela: de seus gestos, de sua risada, de sua filosofia de vida quase estoica, prática, cheia de esperança. Quero celebrar sua vida enquanto ela está aqui, porque a vida é ampla e frágil ao mesmo tempo.

A cozinha, como espaço íntimo e compartilhado, é um campo de colaboração entre mim e minha mãe. É onde nos encontramos, onde trocamos afetos e saberes. Minha mãe vem da roça, do interior de Goiás, onde a vida era marcada pelo trabalho árduo e pela simplicidade. Ela é a mais velha de cinco irmãos e carrega consigo uma sabedoria que contrasta com seu humor despretensioso e seu jeitinho amoroso. Essa dualidade — entre a seriedade da vida no campo e a leveza de seu jeito de ser — é algo que admiro profundamente nela. E é também algo que me faz refletir sobre as gerações de mulheres da minha família, sobre as vidas que elas viveram e os espaços que ocuparam.

Recentemente, mergulhei na tetralogia napolitana de Elena Ferrante (2023) e no romance *Pachinko*, de Min Jin Lee (2020). Essas obras me levaram a pensar na complexidade das trajetórias femininas apresentadas por Ferrante e Min Jin Lee: mulheres que, em contextos distintos — seja numa Nápoles pós-guerra ou na Coreia/Japão do início do século XX —, lutam para se afirmar em meio a opressões familiares, sociais e econômicas. Assim como em minhas reflexões, elas mostram como o afeto e o cuidado podem ser ao mesmo tempo fontes de força e armadilhas de gênero. Se estou aqui, é porque todas elas vieram antes de mim, fincaram raízes e criaram condições para que eu pudesse existir. E isso me faz questionar: que espaços as mulheres puderam ocupar ao longo da história? Que espaços eu quero ocupar hoje? A cozinha, como espaço de criação e afeto, é um ponto de partida para essa reflexão. Mas ela não pode ser o limite.

olho minha mãe e me vejo nela. aquela coisa de buscar os próprios traços dos pais, ou algo assim. eu sou eu, ela é ela. mesmo que eu queira cortar o cordão umbilical, quando olho no espelho vejo minha mãe em mim. e na minha mãe, vejo minha vó. carregamos nossas antepassadas no corpo? (entrada do diário íntimo, 2024)

Proponho que a cozinha, enquanto espaço doméstico e tradicionalmente feminino, e ao mesmo tempo meu fazer artístico atual, possa ser ressignificada como um lugar de criação artística e política. Desejo que ela não seja apenas um local de trabalho invisível e não remunerado; mas, através do meu fazer artístico, possa tornar-se um campo de experimentação e questionamento. Acredito que a arte contemporânea tem o poder de transformar esses espaços íntimos em campos de questionamento e reinvenção. Ao trazer a cozinha para o centro da prática artística, busco desafiar as hierarquias que relegam as mulheres a papéis secundários e invisíveis.

A luta por espaços de criação e autonomia para as mulheres continua. A cozinha, como metáfora e como realidade nos lembra que os espaços que ocupamos são políticos. Eles definem quem somos e quem podemos ser. Ao pensar na cozinha como mais um, e não o único espaço de criação, estamos também questionando as estruturas que limitam o acesso das mulheres a outros espaços — sejam eles físicos, simbólicos ou imaginários.

Aqui, faço a distinção entre ‘espaço’ e ‘lugar’, inspirando-me em Yi-Fu Tuan e Doreen Massey, conforme sugerido por Rodrigues (2017). O ‘espaço’ pode ser entendido como algo amplo e indiferenciado, enquanto o ‘lugar’ se forma pela atribuição de significados e experiências. Nessa perspectiva, a ‘cozinha’, antes vista como espaço que oprime, pode ser transformada em ‘lugar’ de criação, à medida que ressignifico seu sentido por meio da arte e da autobiogeografia num viés feminista. Então, finalmente, que possibilidades o espaço da cozinha pode oferecer à minha prática artística? Ele pode ser transformado num lugar de memória, afeto, encontro, questionamento e resistência. Pode ser um laboratório de experimentação, onde os saberes tradicionais se encontram com as linguagens contemporâneas. Pode ser um espaço de colaboração, onde as gerações se encontram e se reconhecem. E pode ser, acima de tudo, um lugar de reinvenção — não apenas da comida, mas das próprias narrativas que contamos sobre nós mesmas e sobre o mundo.

A memória, como legado, nos conecta ao passado e ao futuro. E a cozinha, como lugar de criação, nos permite pensar em como queremos habitar o presente. A memória é um elemento central na construção de nossas identidades individuais e

coletivas. Por meio dela, reconhecemos passado e presente, criando narrativas que nos moldam – pelas nossas próprias mãos.

3.3 Quitandas

No meu trabalho artístico *Quitandas* (2024), modelo os pratos em porcelana, transfiro as receitas com papel carbono para os pratos no ponto de biscoito e, com pincel, traço a linha por cima da caligrafia da minha mãe, Figuras 34 a 37. Esse gesto é demorado e detalhado. O trabalho busca preservar e celebrar essas tradições culinárias familiares e a presença da caligrafia materna como vestígio de um gesto feminino muitas vezes invisibilizado, destacando a importância das receitas e das histórias que elas carregam.

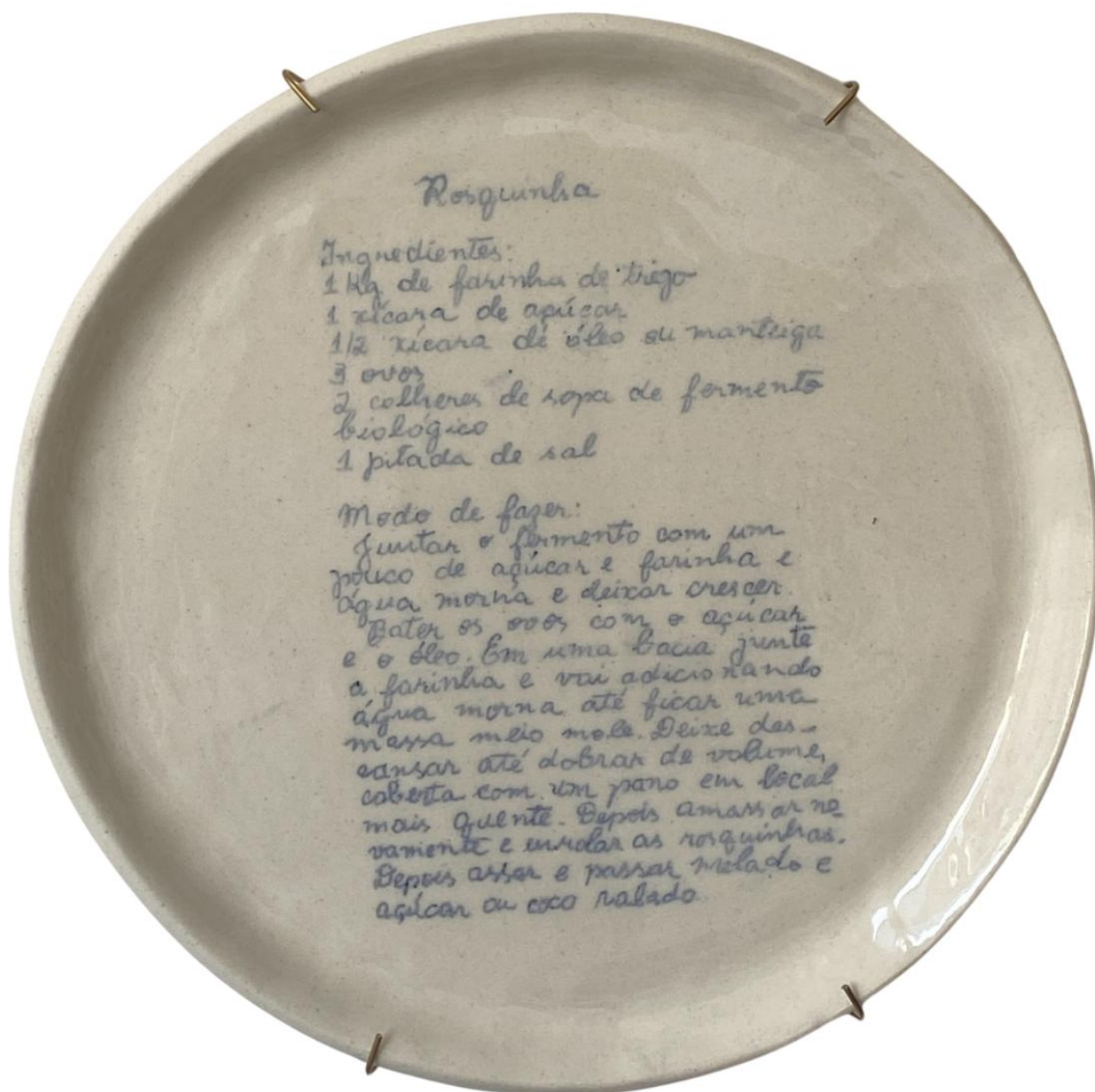


Figura 34: *Quitandas*, 2024, objetos de cerâmica artesanal, queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, Políptico. Dimensões: 26 cm de diâmetro (cada). Fonte: arquivo pessoal.

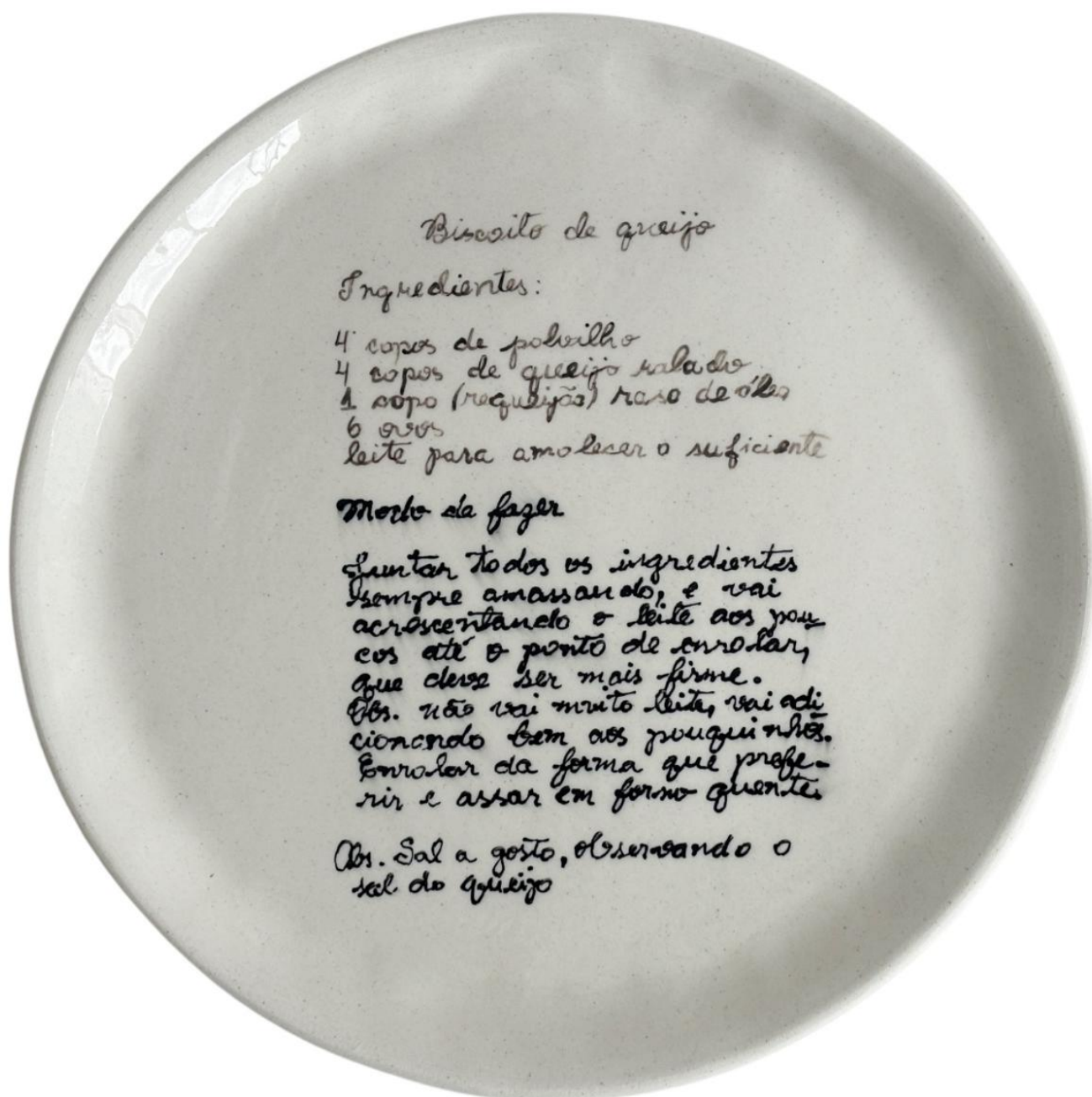


Figura 35: Quitandas, 2024, objetos de cerâmica artesanal, queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, Políptico. Dimensões: 26 cm de diâmetro (cada). Fonte: arquivo pessoal.



Pão de queijo

Ingredientes:

4 copos de polvilho
2 e 1/2 copos de queijo ralado
1 copo de óleo
1 copo de leite
1/2 copo de água
ovos o suficiente
sal a gosto, observar o sal do
queijo.

Modo de fazer:

Juntar o óleo, a água e o leite
e levar ao fogo, quando come-
çar a ferver despeje no polvi-
lho mexendo p/ espalhar bem.
Deixar esfriar e acrescentar
o queijo e os ovos aos poucos,
pode colocar uns 6 ovos de
uma vez e vai amassando e
acrescentando mais até o pon-
to de enrolar. Para enrolar unte
as mãos em óleo. Assar em for-
no quente

Figura 36: Quitandas, 2024, objetos de cerâmica artesanal, queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, Políptico. Dimensões: 26 cm de diâmetro (cada). Fonte: arquivo pessoal.

Bolo fofinho de queijo

Ingredientes:

4 xícaras de farinha de trigo
4 ovos
2 xícaras de açúcar
1 xícara de queijo ralado
4 colheres de manteiga
2 xícaras de leite
2 colheres de fermento em pó

Modo de fazer:

Bater as gemas com 1 xícara de açúcar, a manteiga e o leite. Bater as claras com 1 xícara de açúcar. Acrescentar a farinha, o queijo e o fermento e por último adicionar as claras misturando delicadamente. Untar a forma e despejar uniformemente. Levar ao forno em temperatura de 180°.

Figura 37: Quitandas, 2024, objetos de cerâmica artesanal, queimado em cone 6 (1220°C), esmalte corante, políptico. Dimensões: 26 cm de diâmetro (cada). Fonte: arquivo pessoal.

As receitas de quitandas escolhidas – pão de queijo, biscoito de queijo, rosquinha e bolo fofo de queijo – não são apenas instruções culinárias. Elas são portais sensoriais que conectam passado e presente. O cheiro dessas receitas evoca imagens da cozinha da fazenda de meu avô, das brincadeiras com minhas primas e do cuidado atento da minha mãe. Essa experiência se aproxima do conceito de *memórias involuntárias*, explorado por Marcel Proust (2022) em *À procura do tempo perdido*. Assim como as suas madeleines, que ativam memórias profundas através do paladar e do olfato, as quitandas de minha mãe funcionam como ativadores de memórias afetivas que também trazem à tona o paradoxo de ela dizer ‘odeio cozinhar’, indicando que tais lembranças não são meramente românticas, mas carregadas de tensões entre afeto e obrigação.

No romance, Proust descreve o impacto das madeleines como um despertar sensorial que transcende o momento presente: “Um prazer delicioso me invadira, isolado, sem a noção da sua causa [...] do mesmo modo que o amor age, enchendo-me de uma essência preciosa” (Proust, 2022, p. 71). Trata-se do instante em que o narrador saboreia a madeleine com chá e, de repente, é invadido pela recordação da tia Léonie e dos domingos em Combray.:

E de repente a lembrança me surgiu. Aquele gosto era o do pedacinho de madalena que nas manhãs de domingo em Combray [...] minha tia Léonie me oferecia depois de molhá-lo na sua infusão de chá ou de tília. (Proust, 2022, p. 73).

Inspirada pela intensidade desse relato, decidi replicar a receita das madeleines, Figura 38. A experiência foi rica em aprendizado, mas os resultados ficaram aquém das minhas expectativas. Por mais delicadas e saborosas que as madeleines tenham sido, elas nem de longe alcançaram o impacto afetivo das quitandas de minha mãe. As memórias atreladas à cozinha da minha infância, ao cuidado de minha mãe e ao ambiente familiar são insubstituíveis. O ponto aqui não é qual sabor supera o outro, mas sim a forma como cada alimento funciona como portal para a nossa infância e identidade, ativando lembranças de lugares, afetos e cheiros muito específicos.



Figura 38: À esquerda, minhas *madeleines*. À direita, os biscoitos de queijo de minha mãe, 2024. Fonte: arquivo pessoal.

As receitas também simbolizam um amor que transcende o material. Como argumenta bell hooks (2021, p. 94), “Quando vemos o amor como uma combinação de confiança, compromisso, cuidado, respeito, conhecimento e responsabilidade, podemos trabalhar para desenvolver essas qualidades”. Assim, cada quitanda, em sua simplicidade, reflete um ato de amor que se renova no fazer e no compartilhar. Essa ideia também se alinha às reflexões de M.F.K. Fisher sobre a dignidade presente em alimentar-se com prazer e atenção: “É melhor comer com graça e gosto, reconhecendo o valor desse gesto” (Fisher, 2023, p. 249).

Mais ainda: essas receitas não estavam documentadas. Elas existiam apenas na prática oral de minha mãe, transmitidas pelo fazer cotidiano. A decisão de materializá-las em pratos de cerâmica foi um ato de preservação da memória. Meu trabalho com as receitas transforma esse gesto cotidiano em uma experiência simbólica e artística, trazendo para o campo da arte algo que historicamente permaneceu invisível.

Ao transcrever as receitas da grafia de minha mãe para a cerâmica, recrio não apenas as palavras, mas o traço de sua presença. Sua escrita, sempre admirada por mim, carrega uma calma e um ritmo que contrastam com a aceleração do tempo contemporâneo. Que memórias o corpo guarda? Como distinguir entre o espaço genérico da cozinha, marcado por séculos de trabalho feminino invisível, e o lugar-cozinha, que busco criar por meio da arte?

No trabalho doméstico, conforme argumenta Silvia Federici (2019, p. 42), a socialização feminina está profundamente entrelaçada à invisibilização desse tipo de gesto: “O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado”. Ao trazer a letra de minha mãe para o campo da arte, lanço luz sobre o trabalho invisível que sustenta e perpetua as tradições. Essa transcrição e materialização são gestos que buscam dar visibilidade e reconhecimento ao trabalho doméstico e ao cuidado como práticas significativas, mas também exaustivas e historicamente desvalorizadas.

Essa relação entre memória, escrita e cuidado também encontra ressonância em Regina Silveira, que trabalha com a escrita em seu trabalho *Biscoito Arte*, de 1976. Neste trabalho, a artista coloca à mesa um biscoito modelado com a grafia “ARTE” em maiúsculas, como visto na Figuras 39 e 40. Faço conexões entre o seu trabalho e

o meu, entendendo que, em ambos, há o desejo de colocar a ARTE literalmente no prato. Transformar alimento em linguagem e trazer a cozinha para o centro da discussão artística. O campo da cozinha é, historicamente, mais acessível e democrático para as mulheres. A linguagem, e sua materialização por meio da comida, permitem com que a prática artística se estenda ao território da cozinha.



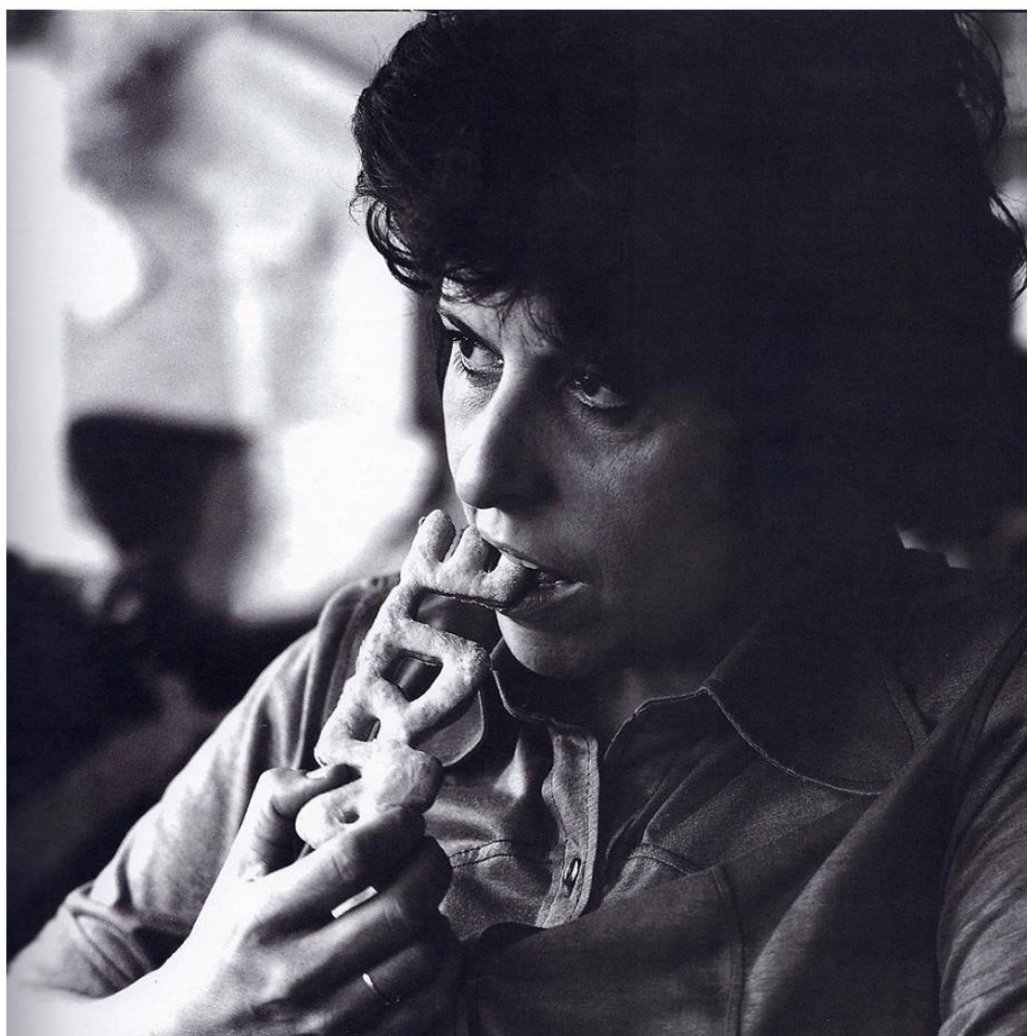


Figura 40: *Biscoito Arte* (1976), de Regina Silveira, Fotografia de Gerson Zanini.

Fonte: SILVEIRA (1976). Disponível em: <https://reginasilveira.com/BISCOITO-ARTE>. Acesso em: 26 fev. 2025.
(página anterior)

Figura 39: Artista interagindo com *Biscoito Arte* (1976), de Regina Silveira, Fotografia de Gerson Zanini.

Fonte: SILVEIRA (1976). Disponível em: <https://reginasilveira.com/BISCOITO-ARTE>. Acesso em: 26 fev. 2025.

3.4 Legado Feminino e Trabalho Doméstico

O trabalho com as quitandas inevitavelmente envolve questões feministas sobre cuidado e trabalho doméstico. A cozinha, historicamente associada ao feminino, é um espaço ambíguo – tanto de opressão quanto de resistência. Federici (2019) articula o trabalho doméstico como a base invisível do capitalismo, um trabalho não remunerado e naturalizado. Essa naturalização cria a falsa percepção de que as atividades domésticas são parte da “natureza feminina”. Como aponta a autora:

Essa fraude que se esconde sob o nome de ‘amor’ e ‘casamento’ afeta a todas nós, até mesmo se não somos casadas, porque, uma vez que o trabalho doméstico é totalmente naturalizado e sexualizado, uma vez que se torna atributo feminino, todas nós, como mulheres, somos caracterizadas por ele (Federici, 2019, p. 46, grifos da autora).

Meu trabalho busca subverter esses papéis tradicionais ao revalorizar as receitas de minha mãe e colocá-las no campo da arte, apesar de saber que ela odeia cozinhar, pois se viu presa a essa tarefa na maior parte de sua vida. Em vez de perpetuar o modelo de cuidado invisível em meu cotidiano, escolho reescrever esse legado como uma manifestação de memória e resistência. Ressignificar o trabalho doméstico por meio da arte também permite abrir espaço para uma luta concreta: o reconhecimento desse trabalho como uma atividade essencial e digna de remuneração. Ao questionar as hierarquias que relegam o trabalho doméstico ao invisível, proponho um diálogo entre memória, cuidado e resistência política através do meu fazer artístico que se realiza, em grande medida, dentro do meu próprio espaço doméstico.

Nesse contexto, há uma dimensão coletiva: “Todas nós somos donas de casa [...] enquanto aceitarmos essas divisões [...] aceitaremos a lógica do patrão” (Federici, 2019, p. 53). Eu também sou dona de casa, e a consciência disso me convida a reimaginar a cozinha como lugar de memória, autonomia e expressão artística, fazendo do cuidado um ato político. A cozinha, enquanto espaço físico e simbólico, é central para a preservação e transformação das tradições familiares. Ali, saberes são transmitidos, ressignificados e questionados. No meu trabalho, a cozinha é reimaginada como um lugar de memória ativa, um espaço de autonomia e expressão. Ao transcrever receitas e recriar memórias, proponho uma visão em que o cuidado se transforma em arte e o cotidiano em poética.

Importa lembrar, também, que algumas mulheres trabalham como domésticas remuneradas nas casas de outras pessoas, enfrentando a precariedade e a falta de direitos trabalhistas. Muitas vezes, são mulheres negras, cujos lares e filhos ficam em segundo plano, enquanto atendem às famílias brancas que podem pagar. Angela Davis (1981), em *Mulheres, raça e classe*, analisa como o trabalho doméstico das mulheres negras nos Estados Unidos foi historicamente explorado, primeiro sob a escravidão e depois na precarização do trabalho assalariado, mantendo a lógica de subordinação racial e de gênero. No Brasil, essa estrutura se repete, especialmente em estados como Goiás, onde o trabalho doméstico ainda carrega marcas profundas da herança escravocrata. Muitas mulheres negras seguem ocupando esses postos em condições de informalidade, com baixa remuneração e pouca ou nenhuma proteção trabalhista. Essa realidade reforça uma divisão racial do trabalho, na qual parte das mulheres brancas, historicamente associadas à casa como um espaço privado de afazeres, ocupam agora posições de mando ou de produção intelectual, enquanto muitas mulheres negras continuam relegadas ao serviço doméstico.

Essa contradição é clara: enquanto o trabalho doméstico é romantizado como uma “prova de amor” ou um atributo natural do cuidado feminino, ele é, de fato, um trabalho essencial e extremamente desgastante que permanece desvalorizado. Federici (2019) destaca esse paradoxo, onde uma atividade crucial para a reprodução da vida é considerada “menor” ou não reconhecida como labor digno. O reconhecimento do trabalho doméstico como trabalho é, portanto, uma luta necessária, tanto por sua dignidade quanto pela igualdade das mulheres que o realizam.

Em minha prática artística, procuro destacar não apenas a potência cultural e emocional desses gestos cotidianos, mas também o peso de sua herança histórica. Revalorizar essas tradições exige um olhar atento às camadas de tensão e desgaste que as acompanham. Meu trabalho não busca romantizar o trabalho doméstico, mas colocá-lo em foco como uma expressão de saberes e criatividade que precisa ser reconhecida e remunerada. Ao transpor essas práticas para o campo artístico, questiono as estruturas que o relegam ao âmbito do “amor” enquanto perpetuam sua invisibilidade. Essa abordagem também faz parte da luta por sua legitimação como trabalho assalariado, ao mesmo tempo que celebra a agência e a resiliência presentes em cada gesto, propondo um campo de resistência cultural e política.

O trabalho doméstico, ao mesmo tempo que constrói e sustenta a vida, carrega contradições e desigualdades que precisam ser confrontadas. Ao trazer essas práticas para o campo da arte, busco não apenas preservá-las, mas também questionar as hierarquias que relegam essas atividades ao invisível. Este capítulo é, assim, um convite à reflexão sobre o papel do cuidado, da memória e da criação coletiva como caminhos para a resistência cultural e transformação social.

3.5 Desdobramentos para futuros projetos artísticos

Finalizadas as reflexões em torno das quitandas, continuo a investigar outras possíveis intersecções entre cozinha, arte e memória. Assim, surgiu uma nova ideia: criar uma receita própria, uma extensão da prática artística e da vida. Inspirada pelo livro *Grapefruit*, de Yoko Ono (2000), essa proposta visa a partir da vida como experimento, por meio de uma receita própria, como visto na Figura 41. No livro, Ono apresenta instruções que são tanto poéticas quanto performáticas. As ideias que surgiram no percurso desta pesquisa que envolvem receitas como arte impulsionam projetos a serem desenvolvidos nos próximos anos, de 2025 em diante. Esses trabalhos já estão sendo planejados através de desenhos, estudos e esboços que buscam traduzir a poética cotidiana para formatos artísticos concretos.

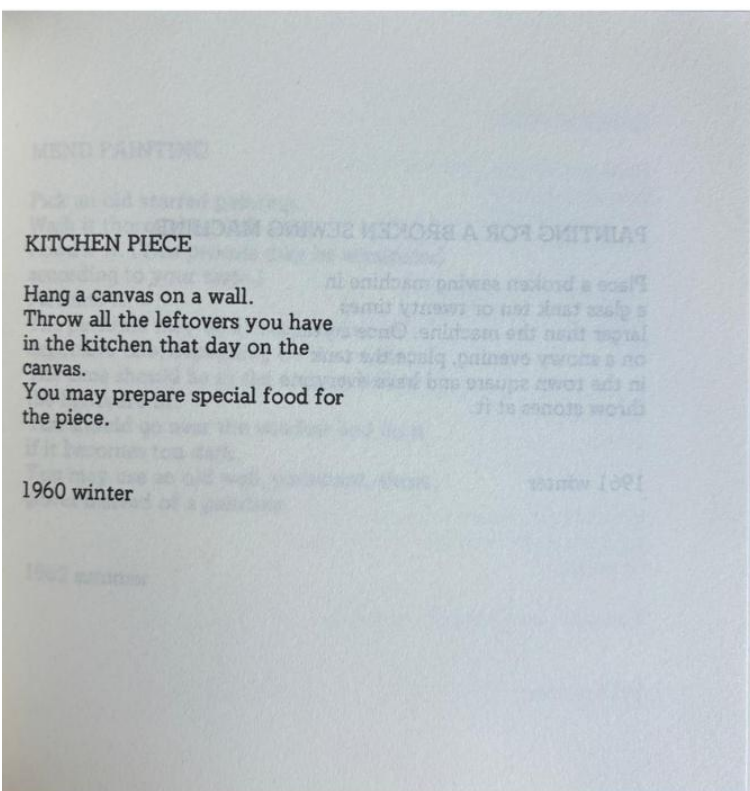


Figura 41: À esquerda, Detalhe de instrução de performance no livro *Grapefruit* (2000) de Yoko Ono. À direita, Projeto *sem título* (2025) em andamento. Fonte: arquivo pessoal.

Outro trabalho em potencial é o díptico fotográfico que contrasta a minha mãe cozinhando em um fogão à lenha e eu utilizando meu forno de cerâmica, Figura 42. O fogão à lenha remete ao esforço manual, à rusticidade e à conexão direta com a terra, elementos que simbolizam o cuidado e a dedicação que minha mãe sempre demonstrou na cozinha. Esse objeto também carrega uma história de adaptação: muitas famílias no interior só possuíam fogão à lenha por questões econômicas e culturais, fazendo dele um símbolo do cotidiano rural. Já o forno de cerâmica representa um caminho contemporâneo, uma releitura artística que incorpora a minha autonomia. No momento, reflito sobre esse contraste visual e simbólico entre tradição e inovação e pretendo explorar a continuidade e a transformação do legado feminino no espaço doméstico sem necessariamente substituir uma prática pela outra, mas mostrando como ambas podem conviver e, ao mesmo tempo, tensionarem-se. O díptico é, portanto, uma narrativa visual que propõe um diálogo intergeracional, destacando tanto os pontos de convergência quanto as tensões presentes nessas práticas: de um lado, o que se mantém (o ato de cozinhar), de outro, o que se altera (a tecnologia, a autonomia financeira), gerando novas reflexões sobre o lugar da mulher e do cuidado.



Figura 42: À esquerda, a compra do meu forno elétrico de alta temperatura para cerâmica, 2024. À direita, minha mãe, cozinhando no fogão à lenha, 1982. Fonte: arquivo pessoal.

Por fim, considero importante enfatizar que a pesquisa acadêmica e a produção artística que desenvolvo não se encerram na mera celebração das receitas e dos gestos domésticos. Há, em paralelo, uma discussão urgente sobre políticas públicas que reconheçam o valor do trabalho doméstico e da agricultura familiar, bem como da urgência de combater a precarização que recai, sobretudo, sobre mulheres negras e indígenas. Quando trago a cozinha para o campo da arte, não ignoro as contradições e violências que se entrelaçam a esse lugar. Pelo contrário, busco mostrar que esse espaço aparentemente privado reflete estruturas sociais mais amplas — hierarquias de gênero, raça e classe — e que pensar criticamente a cozinha por meio da arte significa, também, colaborar para propor novos modos de organização social que redistribuam o cuidado e a produção de forma equitativa.

MESA POSTA

Esta pesquisa partiu de uma pergunta simples, mas densa: qual o lugar da mulher artista nos espaços de criação? O percurso não seguiu um trajeto linear. Pelo contrário, foi marcado por desvios, descobertas e ressignificações que se revelaram fundamentais na construção desta investigação. Comecei questionando minha relação com o corpo, percorri o impacto dos espaços que habito e, inevitavelmente, cheguei à cozinha — lugar de opressão, mas também de potência. Através de autorretratos, da cerâmica e da autobiogeografia, percebi que os espaços femininos podem ser reapropriados como territórios de invenção, e que a criação artística não está dissociada do cotidiano, do trabalho doméstico ou dos gestos que compõem nossa existência.

A cerâmica emergiu como um campo de investigação que não apenas expandiu minha prática artística, mas também ressignificou meu entendimento sobre tempo, cuidado e resistência. Se no início da pesquisa os autorretratos me ajudavam a refletir sobre a construção da autoimagem, a passagem para a modelagem do barro introduziu uma nova dimensão ao debate: não era apenas sobre me ver e me representar, mas sobre a materialização do tempo, da memória e da permanência. A cerâmica, enquanto meio, carrega uma potência política — subverte hierarquias entre arte e artesanato, entre o efêmero e o duradouro, entre o utilitário e o simbólico.

Através desse percurso, percebi que minha prática artística é também uma forma de reivindicar espaço. A cozinha, historicamente associada à esfera doméstica e feminina, transformou-se em um ateliê. Ali, o que era visto como tarefa cotidiana virou gesto artístico, e a cerâmica passou a ser um meio para discutir questões que ultrapassam a própria materialidade das peças. A argila, moldada pelas mãos de tantas mulheres antes de mim — inclusive pela minha bisavó que por um tempo praticou o ofício de paneleira —, carrega um legado de resistência que ecoa nas xícaras, nos pratos e nos objetos de minha produção. Se Woolf (2014) conclui que uma mulher precisa de um teto para escrever, esta pesquisa sugere que esse teto também pode ser uma cozinha, desde que ressignificada.

Essa ressignificação, no entanto, não é simples. Como aponta minha orientadora, a cozinha é um espaço de ambiguidades: ao mesmo tempo que é um lugar de aprisionamento, pode ser um lugar de emancipação. Reivindicar o termo

"dona de casa" é, portanto, um ato de subversão. É tomar para si um título que, historicamente, foi usado para confinar as mulheres ao espaço privado, e transformá-lo em um símbolo de agência e crítica. É questionar: quem é, de fato, a dona da casa? Em um sistema patriarcal, a mulher é muitas vezes a cuidadora, mas não a proprietária. Reivindicar a cozinha como espaço de criação é, portanto, uma forma de desafiar essa lógica e afirmar que o trabalho doméstico não é apenas uma obrigação, mas também um ato político e criativo.

Além disso, ao longo desta pesquisa, compreendi que minha relação com meu companheiro e com as mulheres da minha família moldaram profundamente essa jornada. O convívio compartilhado na cozinha e no ateliê trouxe tensões, aprendizados e negociações constantes. Minha mãe, por exemplo, ao expressar sua exaustão com a cozinha, reforçando a ambiguidade desse espaço como lugar de obrigação e resistência, me apontou para os desafios postos. Seu cansaço me fez enxergar o peso da sobrecarga doméstica e me levou a questionar a quem realmente pertencem os espaços de criação. Da mesma forma, minha convivência com meu companheiro revelou camadas de gênero na divisão do trabalho e do cuidado. A partilha da vida e do espaço criativo nos levou a diálogos sobre autonomia e colaboração, desafiando papéis tradicionalmente atribuídos a cada um de nós.

Contudo, reconheço as lacunas desta investigação. Meu recorte parte de uma perspectiva pessoal, de uma mulher branca de origem caipira, e sei que outras vozes precisam ser incorporadas ao debate. A cozinha de mulheres negras, indígenas e periféricas carrega histórias que se cruzam com as minhas, mas sob opressões e dinâmicas distintas. Essa ausência não é uma conclusão, mas um convite. Que outras pesquisas ampliem essa discussão, atravessando autobiogeografia, decolonialidade, contracolonialidade e práticas colaborativas para questionar não apenas quais espaços ocupamos, mas como os ocupamos.

Ampliando essa reflexão, percebo que o desafio de ocupar espaços não se restringe apenas à cozinha ou ao ateliê. Ele se estende a museus, instituições e salões de arte que historicamente marginalizaram o trabalho de mulheres artistas. Questiono então: como podemos transformar essas estruturas, e não apenas nos adaptarmos a elas? Se a cozinha pode ser ressignificada, também podemos reconfigurar as formas como o sistema da arte opera. Essa é uma provocação que lanço para o futuro: que

não seja apenas sobre encontrar espaços, mas sobre criá-los, subvertê-los e ocupá-los de maneira coletiva e transformadora.

Por fim, se esta dissertação fosse um objeto, não seria um ponto final, mas uma mesa posta. Uma superfície que convida ao encontro, ao diálogo e à partilha. Como na cerâmica, onde o fogo transforma a argila e a permanência se constrói na fragilidade, espero que esta pesquisa sirva como um convite — para que outras mãos, outras vozes e outras experiências venham compor esse banquete de reflexões. O lugar da mulher artista nos espaços de criação ainda está em disputa, mas talvez o primeiro passo seja reconhecer que criar nunca foi um ato isolado, e que o espaço de invenção sempre pode ser ampliado, compartilhado e reinventado.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CAROSELLA, Paola; VIANNA, Branca; THOMSON-DeVEAUX, Flora; SILVA, Natália; SCARPIN, Paula. **Nem só de pão**: com Paola Carosella. Narrado por Natália Silva e Paola Carosella. São Paulo: Audible Originals, 2024. 5h12min. Disponível em: <<https://www.audible.com.br/pd/Nem-So-de-Pao-Com-Paola-Carosella-Audiolivro/B0DCDFKT7S>>. Acesso em: 16 jan. 2025.

CAVALCANTE, Denise Moraes. **Gestos ordinários para voltar às casas**. Universidade de Brasília, Brasil. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/ANAIS_V_SIPACV-1322-1329.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2024.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão. **ARJ**, v. 1, n. 2, p. 1-20, jul./dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423>>. Acesso em: 18 jun. 2024.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

DÓRIA, Carlos Alberto. **Formação da culinária brasileira**: escritos sobre a cozinha inzoneira. 2. ed. São Paulo: Fósforo, 2021.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. **Mulheres Radicais**: Arte latino-americana, 1960-1985. Com contribuições de Rodrigo Alonso, Julia Antivilo Peña, Connie Butler, Rosina Cazali, Karen Cordero Reiman, Marcela Guerrero, Carmen María Jaramillo, Miguel A. López, Mônica Angélica Melendi, María Laura Rosa e Carla Stellweg. São Paulo: Pinacoteca, [s.d.]. 384 p.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. 2. ed. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FERRANTE, Elena. Box **Tetralogia Napolitana** - Série A amiga genial. Tradução de Maurício Santana Dias. 1. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2023. 1736 p.

FERRANTE, Elena. **A vida mentirosa dos adultos**. Tradução de Marcello Lino. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020. 432 p.

FISHER, M. F. K. **Como cozinhar um lobo**. Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia de Mesa, 2023.

FOURNIER, Lauren. **Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism**. Cambridge: The MIT Press, 2021. E-book.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2021.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIPPARD, Lucy. **Materializing “Six Years”**. Cambridge: MIT Press, 2012.

LORDE, Audre. The Transformation of Silence into Language and Action. In: _____. **Sister Outsider: Essays and Speeches**. Berkeley: Crossing Press, 2007. p. 40-44.

MONTANARI, Massimo. **Comida como cultura**. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

MORAES, Bárbara Lopes. **O discurso da arte em Goiás: entre permanências e desejos (1990 a 2012)**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

ONO, Yoko. **Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono**. Classic ed. New York: Simon & Schuster, 2000.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

PITTS, Andrea J. Gloria E. Anzaldúa’s Autohistoria-teoría as an Epistemology of Self-Knowledge/Ignorance. **Hypatia**, v. 31, n. 2, p. 352-368, Spring 2016. Disponível em: <https://pages.charlotte.edu/andrea-pitts/wp-content/uploads/sites/786/2018/02/ARTICLE-Gloria_E._Anzalduas_Autohistoria-teoria.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2025.

PROUST, Marcel. **À procura do tempo perdido. Volume 1: Para o lado de Swann**. Tradução de Mario Sergio Conti. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Autobiogeografia como metodologia decolonial. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 26., 2017, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 3148-3163.

RODRIGUES, Alex. **Artefatos revelam sítio arqueológico de 3,5 mil anos em Goiás**. Agência Brasil, Brasília, 1 fev. 2022. Disponível em: Agência Brasil. Acesso em: 26 fev. 2025.

ROSLER, Martha. **Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001**. Cambridge: MIT Press, 2004.

SATRAPI, Marjane. **Bordados**. Tradução de Paulo Werneck. 1. ed. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2010. 136 p.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

UKELES, Mierle Laderman. **Manifesto for Maintenance Art**, 1969. Disponível em:

<<https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2025.

VARDA, Agnès. **As praias de Agnès**. Disponível em:
<<https://mubi.com/pt/br/films/the-beaches-of-agnes>>. Acesso em: 26 fev. 2025.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. 18. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.