

**As germinadoras:**  
as artistas (es)colhidas através dos recortes poéticos

Flávia Leme de Almeida

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ALMEIDA, FL., *Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 238 p. ISBN 978-85-7983-118-8. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this chapter, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste capítulo, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de este capítulo, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

### 3

## AS GERMINADORAS: AS ARTISTAS (ES)COLHIDAS ATRAVÉS DOS RECORTES POÉTICOS

*“Semente é o símbolo das forças latentes, não manifestadas; das possibilidades misteriosas cuja presença nem se suspeita às vezes e que justificam a esperança. Também simbolizam o centro místico, o ponto que não aparece do qual se irradiam todas as criações e crescimentos da vasta árvore do mundo”*

Jean-Eduardo Cirlot,  
*Dicionário de símbolos*

Neste capítulo, focamos apenas seis artistas que tiveram reconhecimento artístico no século XX. Essas mulheres têm em comum uma reflexão sobre questões do feminino através da sua arte.

Os caminhos que nos levaram até a escolha das artistas não foram simples atalhos. Escolher e colher quais artistas em um universo tão grandioso e diversificado como é o das Artes Visuais na contemporaneidade foi processo deveras complexo. Era preciso que essas sementes (es)colhidas germinassem processos frutíferos para a pesquisa. Os significados intrínsecos às obras dessas artistas deveriam estar, mesmo que subjetivamente, relacionados com a investigação sobre o universo feminino nas Artes Visuais.

O caminho foi traçado, inicialmente, pelo que é mais caro nas Artes Visuais: a imagem e o tema. As escolhas partiram então dos entrelaçamentos das leituras que pudessem tecer afinidades entre a forma e o conteúdo das obras analisadas. Cada artista entrava por uma vereda distinta para chegar ao mesmo fim poético: o universo feminino. As (es)colhidas nesse processo foram:

- Frida Kahlo (México, 1907-1954). A (es)colha deveu-se ao seu modo visceral de mostrar o feminino através das suas pinturas onde ela expunha, entre outras coisas, a impossibilidade de realizar seu grande desejo da maternidade. A força do seu trabalho está na ligação entre a Pachamama e todas as mulheres.
- Louise Bourgeois (França, 1911). A (es)colha deveu-se à sua produção tão rica em conceitos e simbologias, através de uma sensibilidade delicadamente feminina. Por ser uma artista ainda atuante e com uma produção de grandiosa força, seria uma grande incoerência não incluí-la nesta etapa da pesquisa.
- Ceileida Tostes (Brasil, 1929-1995). A (es)colha deveu-se à forte ligação entre sua vida e obra. Além de ceramista, Ceileida era professora e dedicou sua vida para o ensino e a prática da cerâmica. Grande parte de suas obras estava diretamente ligadas à temática imagética das deusas da fertilidade do Paleolítico. Seu legado artístico deixou raízes profundas em todos que a conheceram – mesmo naquelas que não tiveram contato pessoal com a artista.
- Niki de Saint Phalle (França, 1930-2002). A (es)colha deveu-se ao fato do feminino ter se manifestado através das suas Nanas: grandes esculturas com formas femininas que ressaltavam seios, quadris, ventres como as estatuetas da antiguidade, porém mantendo uma linguagem contemporânea. Suas obras eram feitas geralmente para os espaços públicos e são extremamente lúdicas, coloridas e muitas vezes cinéticas e interativas.
- Judy Chicago (EUA, 1930). A (es)colha deveu-se à grandiosa obra *The dinner party*. O feminino apareceu na longa gestação coletiva que homenageou mais de mil mulheres de enverga-

dura que, de alguma forma, não haviam sido reconhecidas pela história.

- Ana Mendieta (Cuba, 1948-1985). A (es)colha deveu-se em função da busca do feminino através de suas raízes históricas e pessoais, tal como Celeida e Frida. Suas performances em ambientes naturais evocavam a Pachamama de muitas maneiras e alertavam para a condição e força feminina.

## Frida Kahlo (México, 1907-1954)

*“Em algumas obras de Frida é clara a idéia de fusão, ela se funda com o outro, seja o outro Diego, portanto, o seu par amoroso, seja o outro a natureza, planta ou animal. Esta fusão é novamente conseqüência de sua busca identitária na medida em que explora os limites do corpo, a artista parece extrapolar os limites corpo humano em busca da unidade perdida nas inúmeras fissuras de sua coluna, de seu pé, enfim de seu corpo, fissuras impostas durante sua vida.”*

Simone Rocha de Abreu,  
*Frida Kahlo e Ismael Nery*

Frida Kahlo é uma artista latino-americana de grande reconhecimento e importância para a história da arte. Sua imagem, tão difundida no imaginário internacional, através de seus autorretratos, representava seus valores íntimos de modo extremamente visceral. Sua obra está calcada em um discurso subjetivo, criando uma espécie de fábula pessoal que mescla vida, sonhos, desejos, crenças e fantasias.

Frida nasceu na cidade de Coyoacán. Filha de mãe católica, mestiça de índio espanhol e de pai judeu alemão. A relação com sua origem mestiça povoou seu imaginário temático e foi um grande incentivo para uma constante busca identitária (Abreu, 2008, p.22).

Sua vida foi demasiadamente marcada pela dor e pela tragédia. Ainda criança, Frida foi acometida de paralisia infantil, deixando-a

com uma deformação em uma das pernas. Em vista disso, ganhou o apelido de “Frida pata de palo” (ibidem, p.24) por mancar ao andar o que deixou marcas profundas em sua autoestima.

Entre 1924 e 1925, Frida frequentou o atelier do tipógrafo e amigo de seu pai, Fernando Fernández. Além do aprendizado com o tipógrafo, chegou a fazer algumas poucas aulas de desenho e modelagem em argila na Escuela Nacional Preparatória, no início da década de 1920. Até aquele momento, segundo consta em algumas de suas biografias, o contato da artista com a pintura tinha se limitado ao que aprendera com seu pai, através dos retoques fotográficos (ibidem, p.27).

Aos dezoito anos, em 1925, sofreu um grave acidente de ônibus – uma das ferragens transpassou seu ventre, provocando várias fraturas na coluna vertebral, bacia e pernas. Frida passou um mês hospitalizada e ficou nove meses engessada da clavícula até a pélvis. As dores e incômodos desse acidente perpassaram toda a vida; ela jamais conseguiu recuperar-se totalmente. Foi neste período, que ela ganhou do seu pai uma caixa com material de pintura.<sup>1</sup> Seus primeiros temas de desenho foram as imagens traumáticas do acidente. Não tardou muito para começar a pintar a si própria. Sua mãe teve a idéia de colocar um espelho pendurado sobre a cama de modo que a artista usasse a sua própria imagem como modelo. Sabe-se que ela passou muito tempo sozinha, deitada em sua cama enquanto se recuperava. O horizonte da enfermidade era transposto aos quadros, como um modo de se curar, desvanecendo as fronteiras entre a arte e sua fisiologia fragmentada. As constantes dores e cirurgias que passou durante sua vida foram temas recorrentes em sua obra – suas feridas expostas, a realidade e o desejo, dor e a esperança, o árido dia ensolarado e o frescor da noite enluarada. Em *Árbol de la esperanza mantente firme*, Frida mostra sua coluna ferida e a determinação de melhora após uma cirurgia de coluna: ela se mantém firme apesar da dor.

---

1 Era comum que os fotógrafos tivessem também prática com técnicas de pintura, uma vez que as fotografias eram em preto e branco, se faziam retoques com pigmentos para realçar detalhes ou corrigir falhas.

Frida, engajada politicamente, filiou-se ao Partido Comunista. Foi lá que ela conheceu pessoalmente Diego Rivera,<sup>2</sup> pintor muralista vinte anos mais velho que ela. Começou então, uma turbada relação entre ambos, cheia de paixões e infidelidades. Em 1929, Frida acabou por se casar pela primeira vez com Diego. Esse turbulento casamento também apareceu como tema em muitas de suas pinturas, porém quase sempre de modo poético. Rivera era para Frida sua âncora e seu universo, seu impulso criador, sua terra firme. Frida o batizou de Espelho da noite: “Tu te chamarás AUTOCROMO, o que capta a luz. Eu, CROMORFO, a que dá a cor. Tu eras todas as combinações dos números. A vida.” (Monsiváis apud Landucci, 2007, p.16, tradução nossa).

No final da década de 1930, Frida e Diego asilam em sua casa em Coyoacán, conhecida como La Casa Azul (hoje é Museo Frida Kahlo), Leon Trotsky e sua es. André Breton, com intuito de conhecer o revolucionário bolchevique, vai até o México e acaba por se encantar por Frida e sua obra. Por intermédio de Breton, que tornou-se seu amigo pessoal, expõe no ano de 1939 em Nova York e em Paris. Foi graças à ele também, que Frida conheceu os grandes artistas surrealistas e outros de renome, como Picasso, Miró, Kandinsky. Apesar de ter sido reconhecida por alguns crí-

---

2 Diego Rivera (1886-1957), pintor consagrado nacional e internacionalmente. Fazia parte do Movimento Muralista e era um dos Los Tres Grandes: Diego Rivera, José Clemente Orozco e Davi Alfaro Siqueiros. Os artistas através da sua arte, inundavam as paredes com imagens de denúncia da sociedade mexicana. O movimento ocorreu no início do século XX no México e influenciou não só os Estados Unidos da América, como também a Inglaterra. Os motivos que facilitariam a formação deste movimento foram as condições políticas favoráveis, além do fato dos mexicanos já terem uma tradição de arte mural advinda das culturas pré-colombianas (um retorno às raízes, portanto, uma forma de criar e reafirmar uma identidade mexicana). O então Ministro da Educação, José Vasconcelos, filósofo e revolucionário, tinha um projeto que dava total liberdade aos artistas com relação à temática e estilo nas pinturas. “Mais do que a fusão cultural mencionada acima, os muralistas, pelo menos em princípio, exigiam a erradicação da arte burguesa (pintura de cavalete) e apontavam a tradição indígena como o modelo ideal socialista de uma arte aberta, para o povo ‘uma arte que fosse aguerrida, educativa e para todos’” (Cf. Ades, 1997, p. 151-153).

ticos como uma pintora surrealista, ela jamais se considerou como tal “Nunca pintei sonhos. O que retratei era a minha realidade” (Lehmann apud Grosenick, 2005, p.21). Nas pinturas que fazia de si mesma, Frida optava pelo jogo das substituições. Em seus autorretratos se concentravam sua sabedoria, seu amor, seus ressentimentos, suas criações da fauna e flora:

Certamente a alegoria, segundo helena Beristáin em seu Dicionário de retórica e poética, em um sentido mais profundo, Frida é o rosto que se apaga e ao mesmo tempo a emblematização da melancolia, da mulher cuja mascara é seu rosto verdadeiro, da criadora que se desconhece e se reconhece na superfície cristalina da tela, da solidão por necessidade e a força que de tanto estar consigo mesma precisa do desdobramento. “Sim é boa a água, beber / Sem perguntar pela fonte”, escreve Juan Ruiz de Alarcón, e Frida poderia complementar: “Sim é grato o símbolo, veja-o / sem indagar pelo seu destino.” (Monsiváis apud Landucci, 2007, p.13, tradução nossa)

Seu discurso apresentava-se cifrado nas suas obras, imagens de mulheres, animais e plantas gigantescas, nos fazem visitar um universo, o seu universo particular, “um éden subvertido onde o valor das formas depende da reação entre inocência e regresso à infância com olhos de reconciliação.” (Monsiváis, Carlos apud Landucci, 2007, p.37). é pela representação da Terra (Pachamama) que a Tradição é mostrada: suas raízes, suas origens. Ela chega a retratar-se com trajes da sua etnia entrelaçada por raízes numa clara alusão à sua cultura, seu culto, seu colo. Como podemos perceber na obra *Raíces*.

Em algumas de suas obras, Frida mostra com toda sua dor e amargor, as perdas dos bebes que nunca conseguiu gerar,<sup>3</sup> problema oriundo do acidente em sua adolescência. Na litografia *El Aborto*, 1932 a artista direciona nosso olhar e pensamento para o ciclo de procriação-vida-morte e ressurreição, como se fosse um código. De cima para baixo, da esquerda para direita, como os ocidentais

---

3 Frida sofreu três abortos espontâneos entre 1930 a 1934.

lêem os textos e também as imagens, é assim que se compõe a obra. A narração ocorre através do líquido amniótico: quando as células se unem e começa a gestação do feto que estava atado ao corpo de Frida no interior de seu ventre; o sangramento, lento e por muitos dias, que diluiu a existência do feto, o qual nutriu a semente da terra fecunda e esbanjou de plantas e tubérculos – cuja precisão lembra os tratados herbários coloniais – originando um novo ciclo de vida. Frida está nua e triste. Tudo ocorre frente a uma lua minguante, que chora pela tragédia.

*Lo que el agua me dio*, 1939 foi pintado enquanto ela esteve nos Estados Unidos com Rivera, logo após um outro aborto. Dentro da banheira, como se a artista juntasse suas memórias dentro da água (símbolo do inconsciente), estão suas heranças, suas raízes, suas vontades e desejos, sua vida explodindo num ciclo de nascimento e morte, o sofrido ciclo da vida.

Sua pintura era um meio de libertar-se metaforicamente da sua condição enferma. Toda a sua dor foi transfigurada em expressão plástica, a rotina das doenças, em afã criativo. Sua vida foi sua obra e sua obra foi sua vida.

## Louise Bourgeois (França, 1911)

*Disseram-me que existe uma boa dose de erotismo em meu trabalho. Bem, claro que existe, já que estou sempre interessada no corpo humano. Mas eu mesma não sinto esse erotismo. Minhas esculturas me agradam porque elas representam uma certa harmonia e uma certa ênfase, e eu não diria que o meu trabalho é erótico, mesmo quando esse lado parece óbvio para muitas pessoas.*

Louise Bourgeois, *Destruição do pai*

As reminiscências traumáticas da sua infância, o confronto com o aspecto obsessivo de formas corporais, as emoções dicotômicas do cotidiano são para Louise seus principais objetos de pesquisa



artística. A (re)construção da sua memória é o mote central de seus trabalhos, pois sua obra tem indubitavelmente uma dimensão autobiográfica. Assuntos como medo, amor, ódio, ternura, ciúme, culpa, proteção, agressão, sedução, traição, força ou vulnerabilidade são visceralmente explícitos em cada objeto ou instalação. “Bourgeois manifesta, do particular para o geral, durante os seus épicos setenta anos de produção artística, uma consciência profundamente humana (trágica e brutalmente cruel) da existência.”<sup>4</sup>

A trama de sua linguagem é tecida com material do dia-a-dia. Sua prática contínua da escrita avança par a par com a do desenho. Louise Bourgeois está sempre desenhando, em qualquer superfície que lhe caia nas mãos. Ela chama esses desenhos de “pensamentos-plumas”. Linhas desenhadas e linhas escritas se entrelaçam para criar a tapeçaria das memórias da infância, e para exorcizar seus temores. Apesar do verdadeiro exorcismo ser conseguido somente na escultura, desenhar é uma atividade calmante e curativa, sobretudo durante as longas noites de insônia. (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.18)

É preciso começar pelo começo, pela genealogia de Louise, para entender sua obra, já que a própria artista afirma: “Tudo o que faço é inspirado no início da minha vida.” (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.133). A mãe de Louise Bourgeois tinha um atelier de tapeçaria na cidade de Aubusson<sup>5</sup> e foi lá que conheceu o marido. Segundo Bourgeois, o pai tinha um temperamento emotivo e irracional, enquanto sua mãe era sensata e paciente, por essa razão davam-se muito bem. Depois da 1ª Guerra a família se mudou para Paris, onde instalaram um novo atelier de tapeçaria. A mãe de

---

4 Cf. Afonso. Disponível em: <http://artecapital.net/criticas.php?critica=154>. Acesso em 22/09/08 às 8h.

5 Cidade fundada por fabricantes de tapeçaria advindos da Bélgica e de Tour-nais no século XVI que perceberam as qualidades químicas especiais encontradas no rio Creuze (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p. 117).

Louise tingia lã e fazia restaurou em tapeçarias que fossem feitas apenas anteriormente a 1830.<sup>6</sup> Foi nesse período que o pai “adquiriu o habito de achar outras mulheres atraentes. Minha mãe suportava suas escapadas e ele sempre voltava” (ibidem, p.117-118). Durante dez anos o pai teve um caso com a professora de inglês de Louise que morava com a família. A artista nunca entendeu o comportamento submisso da mãe, e para piorar, ainda se sentia usada pela própria mãe. “Então que papel desempenho nesse jogo? Sou um peão. Sadie supostamente está ali como minha professora e na verdade você, minha mãe, me usa para vigiar seu marido. Isso é abuso infantil” (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.134).

Com relação à sua formação acadêmica, Louise Bourgeois, iniciou seus estudos cursando matemática (cálculo e geometria) na Sorbonne. Não terminou este curso e acabou se enveredando em outras áreas: graduou-se em Filosofia na Universidade de Paris. Em meados da década de 1930, frequentou alguns cursos de arte, como a École des Beaux-Arts (uma escola superior profissionalizante), Academie de l'École Grande-Chaumière e École du Louvre. Trabalhou em ateliers de diversos artistas, incluindo Roger Bissière, André Lhote, Fernand Léger e no atelier de Mr. d'Espagnat. Após terminar o curso história da arte do Museu do Louvre tornou-se guia no mesmo local. Foi nesse período que conheceu Robert Goldwater, seu futuro marido, que na época fazia doutorado em história da arte. Em 1938 Bourgeois, já então casada com o historiador de arte norte-americano, muda-se com ele para Nova York. Nesta nova morada, Louise encontrou um ambiente artístico florescente e pôde continuar sua formação artística na Art Students League. Foi lá que ela se estabeleceu como artista, com exposições individuais, obras em acervos de museus, de galerias e de várias coleções particulares, assim como também teve seus trabalhos publicados em muitos livros de arte contemporânea. A artista adaptou-se tanto

---

6 Segundo a mãe de Louise, até 1830 as tramas de tapeçaria eram feitas com lã, depois começaram a utilizar algodão com tinturas químicas que desbotavam rapidamente (ibidem, p.119-120)

ao país, que em 1951 tornou-se cidadã estadunidense (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.67 e 68)

Um dos seus primeiros conjuntos de obras foi feito em meados de 1940. As pinturas e desenhos intitulados *Femme Maison* eram representações de figuras femininas cujos corpos consistiam parcialmente numa casa. Com esta série podemos perceber a importância que a artista quis dar à situação social das mulheres naquele período, presas à sua condição feminina – especialmente se considerarmos que as mulheres na maioria das vezes, precisavam cumprir o papel de mães, esposas e donas de casa. é interessante notar que a casa está localizada na parte superior do corpo. O que poderia significar o quão as mulheres estariam presas ou encober-tas, mental e corporalmente à esta condição.

Naquele tempo eu tinha apenas uma sensação, mas hoje compreendo claramente. Se você pergunta a alguém: “Você é homem ou mulher?”, o que a pessoa deveria fazer? Simplesmente morrer de vergonha de que uma questão tão íntima seja revelada ao mundo inteiro? A mulher que eu desenhava naquela época – a *Femme Maison* – ainda não tinha segurança ou objetividade para dizer simplesmente: “Não me pergunte isso!”. Não. Ela fugia e se escondia. (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.114)

Louise também explica, num trecho de uma entrevista, que para entender o teor de sua obra, seria preciso interpretá-la como uma pessoa masoquista. Na mesma época em que fez as *Femme Maison*, ela estava com a sensação de que não poderia ter o direito de ter filhos<sup>7</sup> e também não se sentia no direito de ser artista (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.160)

Na década de 1960, Bourgeois começou a experimentar alguns materiais como o látex, borracha, gesso e cimento. O tema ligado aos assuntos do lar, casa, família, foram abordados mais enfatica-

---

7 Bourgeois queria adotar uma criança, mas teve problemas por se mudar da França para os Estados Unidos.

mente, como na obra *Lairs* (Tocas/Covil) – formas labirínticas, espirais, envolventes que geralmente abriam para um espaço oco.

Nos últimos anos, mesmo continuando a trabalhar com madeira, tenho voltado minha atenção para o gesso, o bronze e, mais recentemente, para o mármore. Continuei criando trabalhos de unidades fundidas e também *assemblages*. Antes de mais nada, minhas formas se tornaram ainda mais simples, mas suas relações se tornaram mais complexas. Houve também uma mudança gradual da rigidez para a flexibilidade, e uma mudança da verticalidade ereta para formas espirais e estruturas que se abrem com um invólucro de pele para revelar ritmos internos. (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.77 e 78)

Nos anos de 1970, envolveu-se com o movimento feminista nos Estados Unidos. Neste período, criou *The destruction of the father*, 1974 uma grande instalação que possuía formas viscerais, arredondadas e avermelhadas que avançavam de forma ameaçadora em cima do observador, como se o interior (as entranhas) tivesse sido exteriorizado. Esse trabalho evidencia seu desejo infantil de destruir / devorar o pai – Louise nunca se conformou com o comportamento infiel dele, criou uma escultura que tinha raízes na sua fantasia infantil de devorar o pai.

*The destruction of the father* [A destruição do pai] (1974) lida com o medo – do tipo comum, o medo verdadeiro e físico que ainda hoje sinto. O que me interessa é a conquista do medo, o esconder-se, a fuga dele, o enfrentamento, o exorcismo, a vergonha dele, e finalmente o medo de sentir medo. é esse o tema. [...] Bem, o objetivo de *The destruction of the father* era exorcizar o medo. [...] Então o motivo para fazer a peça foi a catarse. (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.157)

Louise continua seu relato descrevendo o desejo de devorar seu pai durante as refeições, quando ela, os irmãos e a mãe eram obri-

gados a ver o pai se exhibir e se enaltecer: “E quanto mais se exhibia, menores nos sentíamos. De repente havia uma tensão terrível e o agarramos – meu irmão, minha irmã, minha mãe –, nós quatro o agarramos, o deitamos na mesa e arrancamos suas pernas e seus braços – o desmembramos, entende?” E a fantasia segue com o ato de devorar: “E tivemos tanto êxito em espancá-lo que o comemos.” *The destruction of the father* é uma obra que originou-se da agressão emocional, deslocamento, desintegração, explosão e total destruição ou assassinato. Mas no polo oposto estão obras pacíficas. Depois de tanta emoção, ela representa uma busca, não de paz, mas realmente de perdão e esquecimento (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.101)

A necessidade interior do artista de ser artista tem tudo a ver com gênero e sexualidade. A frustração da artista mulher e a ausência de seu papel mais imediato como artista na sociedade são resultados dessa necessidade, bem como sua falta de poder (mesmo quando ela obtém sucesso) é consequência dessa vocação necessária. Nós não escolhemos nossos papéis – nós obedecemos ao chamado e aceitamos seus termos –, o que obviamente não significa que não nos ressentimos deles. Isso não está totalmente claro; nós nos tornamos escultoras, digamos, por causa da nossa incapacidade de crescer (o que é uma graça disfarçada), porém é fato que permanecemos mendigas por toda a vida. Bem, podemos conversar a respeito, e, a despeito de todas as nossas frustrações, manter boas maneiras. (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.100)

Somente em 1982, Bourgeois então com 71 anos, teve sua primeira maior retrospectiva organizada pelo Museu da Arte Moderna de Nova York (MoMa). Foi a primeira vez na história do museu que se fez uma homenagem a uma única artista mulher. Anos mais tarde, em 1985, a artista realizou sua primeira exposição individual na França (uma retrospectiva de 1947 a 1985), na Galeria Maeght Lelong, em Paris. Em 1989 consolidou-se na Europa com exposições no Frankfurt Kunstverein e com a partici-

pação da Documenta IX de Kassel em 1992 e na Bienal de Veneza em 1993.

Louise desenvolveu uma série, iniciada na década de 1980, em que a presença da dor e da agonia eram marcantes. Eram instalações em que a artista deu forma mais uma vez a toda frustração e sofrimento de sua infância. *Cell (Arch Of hysteria)*, *Precious liquid*, *Cell (Glass Spheres and hands)*, *Cell (You Better Grow Up)* são enigmáticas instalações que, ao mesmo tempo nos convidam a entrar, nos repelem por serem claustrofóbicos e asfixiantes. Segundo a artista:

As *Cells* [Células] representam diferentes tipos de dor: as físicas, as emocionais e psicológicas, e as mentais e intelectuais. Quando o emocional se torna físico? Quando o físico se torna emocional? é um círculo girando sem parar. A dor pode começar em qualquer lugar e virar em qualquer direção. Cada uma das *Cells* trata do medo. Medo é dor. Muitas vezes não é considerado dor, porque está sempre se disfarçando. Cada uma das *Cells* trata do prazer do voyeur, a excitação de olhar e ser olhado. As *Cells* podem ser atrair ou se repelir umas às outras. Existe essa necessidade de integrar, fundir, ou desintegrar. (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.157)

Em uma entrevista, Louise revelou que a obra *Precious liquids* possuía um subtítulo que encontrava-se gravado em uma placa de aço na entrada da instalação com os dizeres: “A arte é uma garantia de sanidade.” Sobre as formas de vidro que pairavam sobre a sala e a cama, Louise explicou que elas se referiam aos fluxos líquidos liberados pelo nosso corpo, tanto em momentos de tensão, como em momentos de relaxamento ou prazer. “Nesta peça o líquido é sugerido pela formas de vidro; algumas são fechadas como gotas e outras, abertas como funis, são metáforas dos músculos do corpo.” O casaco representa uma figura masculina, um voyeur e dentro dele há um vestido branco de uma menina de cerca de doze anos.

Está bordado neste vestido “*mercy merci*” [*mercy* = compaixão em inglês; *merci* = obrigado em francês]. O tema desta obra envolve “a história do inconsciente – você tem de suportá-lo e, se for talentoso e generoso o bastante, e se gostar de si mesmo o bastante, chegará a um acordo com ele.” (Bourgeois, Bernadac e Obrist,, 2000, p.234 a 236)

Temos o suor, as lágrimas, o muco, a saliva, a cera do ouvido, a bília, a urina, o leite, o pus, o sêmen e o sangue. A peça *Precious liquids* (1992) é sobre uma menina que cresce e descobre a paixão em vez do terror. Ela pára de ter medo e descobre a paixão. O vestidinho que se refugia no casacão representa a criança que passou por emoções fortes e assustadoras. O casacão é uma metáfora do inconsciente. Ela se refugia do mesmo modo que os artistas se refugiam no inconsciente. Estou em paz com meu inconsciente. Confio nele, posso achá-lo embaraçoso, mas não posso estar enganada. (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.255 e 257)

Já na obra *Cell (Glass spheres and hands)*, o vidro simboliza o grau de fragilidade que há em uma pessoa. As bolhas são transparente e encerradas em si mesmas, são intangíveis. “é uma situação muito pessimista. Suponha que eu queira que uma pessoa me ame e – ela é uma bolha, eu não tenho acesso. Sou incapaz de me fazer escutar ou amar.” As cinco bolhas de vidro estão dispostas em cima de cadeiras, ao redor de uma mesa, onde há uma escultura em mármore de duas mãos entrelaçadas: “Eu cerro minhas mãos em desespero. Os artistas não são ensinados, são feitos, acontecem por acaso; então me desespero porque não tenho impacto sobre eles.” (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.237)

Em *Cell (You better grow up)*, Louise descreve o ambiente como uma cela de dois por dois metros. Ela tanto pode ser uma prisão como uma célula biológica. Suas delimitações são feitas com grades de ferro e vidro. Dentro há espelhos, que giram no sentido vertical e horizontal, um bloco de mármore rosa com três mãos escavas nela.

há também três mobílias de madeira onde se encontram uma torre de vidro, três frascos de perfume, um recipiente de cerâmica com três aberturas e várias formas de vidro. “As três mãos são uma metáfora da dependência física. A mão maior segura as duas menores, infantis, como para protegê-las.” A mão menor representa as mãos da própria artista. Os espelhos servem para dar uma visão múltipla do mundo, pois se sobrepõem. “Os frascos de perfume nos botam num humor nostálgico, com a poderosa lembrança acionada pelos perfumes. Em nossa recusa a enfrentar o medo, recuamos para a nostalgia.” As formas de vidro e de cerâmica são para a artista autoindulgentes, “uma forma de romantismo, um estado de abandono, uma postura de *laissez-faire*, um sonho infantil. São as coisas que fazemos sem ter de enfrentar as consequências.” Ainda sobre sua obra, Bourgeois fala que: “o mundo que é descrito e realizado é o mundo assustador de uma criança que não gosta de ser dependente e sofre com isso. Por isso a moral desta Célula: é melhor você crescer.” (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.231)

Essas instalações, cujo desconhecido estado de vazio provoca a memória, fazem sentir a constante presença de uma preocupação, uma obsessão, uma tensão, como um reflexo da obscuridade da alma. Louise dá forma à frustração e ao sofrimento, sentimentos que são humanamente universais. é por esta razão que conseguimos nos projetar dentro da obra, vivenciá-la. Parece-nos que ela quer organizar o seu caos interno com essas construções e objetos.

Mais recentemente, Louise desenvolveu uma série intitulada *Spiders*. Assim como as *Cells*, estes trabalhos são investigações psicológicas. De acordo com a própria artista, a aranha é uma duplicação da natureza maternal, pois sua seda é usada tanto para fazer os casulos, quanto para as teias (casa). As colossais *Spiders*, se sustentam em pernas finas e longas, que podem nos remeter aos arcos botantes das catedrais góticas. Suas aranhas carregam uma espécie de bolsa sempre cheia de ovos em seu ventre (feitas em mármore). Elas nos assustam pelo tamanho e pelo que representam, mas ao mesmo tempo nos sentimos protegidos embaixo de uma espécie de



grande mãe acolhedora. Com essa série, a artista quis prestar uma homenagem à sua mãe.

Louise se preocupava com a idéia de que talvez sua mãe não a amasse, coisa que ela não suportaria. Na escultura *She-fox*, feita em mármore preto com um metro e oitenta de altura, o feminino é exposto através dos vários seios frontais. A raposa está agachada, há um corte no pescoço e a cabeça está decepada. Sob as ancas numa espécie de ninho, encontra-se um rosto da série *Fallen woman* (que, segundo a artista, seria ela própria). A raposa representaria sua mãe: “uma pessoa muito inteligente, paciente e obstinada, talvez calculista.” Para Louise a mãe era uma raposa, pois era alguém que lhe exasperava e a impelia à violência, por essa razão ela a decepou e cortou-lhe a garganta. “Ainda assim espero que ela goste de mim. A tragédia é: uma pessoa que tratei desse modo pode gostar de mim? Entende?” (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.140)

As inúmeras formas arredondadas, espiraladas, formas sexualizadas ou erotizadas que oscilam entre o formato masculino e o feminino, criam a noção de movimento circular contínuo em que se inscreve a dor, rodeando-nos e invadindo-nos intensamente. Suas obras oscilam entre a dicotomia do ameaçador e do vulnerável. Falam sobre os sentimentos, memórias, impressões de uma mulher artista e contemporânea. Ao ser indagada se ela tratava das questões a cerca dos sentimento de uma mulher ou se era um estado humano mais geral, a artista respondeu: “Eu sou uma mulher! Como posso ter os sentimentos de um homem? [...] Mas, nunca, nunca, nunca tive a intenção de falar por um homem. Seria muito presunçoso.” (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.269)

As conexões que faço em meu trabalho são conexões que não posso encarar. São na verdade conexões inconscientes. O artista tem o privilégio de estar em contato com seu inconsciente, e isso é realmente um dom. é a definição de sanidade. é a definição de auto-realização. (Bourgeois, Bernadac e Obrist, 2000, p.367)

Louise vive, sobrevive e recria-se através da sua arte.

## Celeida Tostes (Brasil, 1929 – 1995)

*Seguindo a mitologia, o nome de Celeida, como o conjunto de sua obra, significa o que abre caminho através do BARRO. Obra mais que aberta, ela tem contudo definições e parâmetros muito bem definidos. Tanto biográficos como estéticos, sem quaisquer etiquetas ou modismos.*

*Obra de raiz, rima com alma de barro. A primeira impressão é a de que sua aparência traz aquela crueza da topologia da terra e a vitalidade da natureza argilosa do solo.*

*Magia totêmica e fertilidade de Tempo de Trabalho: reunião pictográfica de Celeida...*

Clóvis Brigagão<sup>8</sup>

Celeida tinha apenas um ano e um mês de vida, quando perdeu a mãe e, em consequência disto, foi para fazenda dos avós em Macuco, no estado do Rio de Janeiro, lugar onde passou toda sua infância. Seu pai, devido ao trabalho com comércio exterior, passava a maior parte do tempo longe e pouco via a filha. Mas, apesar disso, Celeida confessa que teve uma infância feliz, cercada de muita liberdade, brincadeiras e primos. A esse respeito a artista declarou certa vez: “Uma coisa danada! Muita coisa boa, muita coisa assim de vida, por exemplo: os cheiros da fazenda, os cheiros da cozinha, o cheiro da época de jabuticaba, da geléia disso, da geléia daquilo” (Tostes apud Pinto, 1994, p.69-70).

Sua memória da infância, como podemos observar, foi cheia de vida e plenitude e manifestou-se fortemente em sua fase adulta, nas escolhas profissionais como artista plástica e educadora, retornando às suas raízes, ao “seu” barro. Nesse depoimento, apesar dela ex-

---

<sup>8</sup> Cf. Brigagão apud: Tostes. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_criticas&cd\\_verbete=1380&cd\\_item=15&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=1380&cd_item=15&cd_idioma=28555). Acesso em: 13/08/08 às 14h21

plicitar a importância da sua formação acadêmica com seus grandes mestres no Brasil e no exterior, fica evidente o quanto sua infância na fazenda, brincando com barro e a terra, influenciou na escolha de sua trajetória artística – ela tornou a apropriar-se do material que lhe foi tão presente:

Não houve nenhum professor, nenhuma pessoa que tivesse me estimulado especialmente para as Artes Plásticas. Porém, desde criança eu gostava de mexer com coisas e o espaço da fazenda foi sem dúvida alguma estimulante. Tanto que, depois de muitas idas e vindas, eu voltei para a cerâmica. Voltei para um material que existira com muita presença na minha infância. Cursei Artes Plásticas na Escola Nacional de Belas Artes, onde fui aluna de Goeldi e de outros também da mesma forma importantes. Fiz cursos de aperfeiçoamento nos Estados Unidos e no País de Gales, onde tive professores famosos. Neste último, fiz um estágio a nível de pós-graduação com experiências inusitadas. (Pinto, 1994, p.75)

Tanto nos Estados Unidos (Universidade de Southern Califórnia), quanto no País de Gales (School of Arts do Cardiff College), Celeida recebeu bolsa de estudos dos respectivos países para fazer seus cursos. Ainda com relação à sua formação, ela fez uma pós-graduação no Departamento de Desenho Industrial na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – EBA/UFRJ em 1987, além de lecionar no núcleo 3D da Escola de Artes Visuais do Parque Lage – EAV/ Parque Lage, desde 1976, e na EBA/UFRJ (Figuras 56 a 60), onde obteve livre-docência.

Quando atentamos à descrição de sua formação, vemos o quanto sua atividade criadora estava constantemente conectada ao seu universo mágico da infância, das brincadeiras livres e soltas em uma fazenda do interior, um imenso quintal repleto de descobertas que a levaram até um universo imagético, manifestado em toda a sua obra. Sabemos, porém, que isto não foi privilégio apenas dela, uma vez que o universo simbólico de qualquer artista começa a se modelar na infância.

A artista tinha plena consciência de seus processos criativos – nesse trecho que se segue, ela faz uma descrição de como encarava a criação artística, reforçando que isso só poderia acontecer se nós permitíssemos que os sonhos e fantasias conseguissem emergir do nosso inconsciente:

[...] Qualquer matéria, através do próprio processo que gera, oferece imagens que irão funcionar como indicadores os quais levantarão questões a ela pertinentes a serem selecionadas e, ou, aprovadas. Mas só se as pudermos VER, não apenas com o nosso aparelho de olhar, mas com todos os sentidos, com os ingredientes da fantasia, do sonho, da ousadia, lembrando que mais do que considerar erros, é preciso considerar as questões que se colocam. Cada matéria traz uma mensagem sensorial e deve ocasionar um diálogo. (Pinto, 1994, p.80 e 81)

A produção plástica de Celeida estava intimamente ligada com a natureza matéria do barro: basta que tenhamos conhecimento de como se trabalha com a argila, pois devemos colocar todo nosso corpo e energia para ação de sovar, amassar, bater o barro, até que ele esteja pronto para ser modelado.<sup>9</sup> Suas obras são fortes e grandiosas (mesmo sendo pequeninas, por serem em grande volume, tornavam-se monumentais).

Como artista e como mulher, Celeida conseguiu unir sua vida à sua obra. Suas ações e projetos foram bem mais longe do que indagações acerca das questões femininas, ultrapassando inclusive a esfera educacional, chegando até mesmo a um âmbito social.<sup>10</sup>

---

9 A argila deve ser sovada para ficar livre de bolhas de ar (que são uns dos grandes motivos de quebras e rachaduras nas peças durante a queima), pois o ar quando aquecido expande-se e, se não há lugar por onde ele circular. Portanto, sua expansão pode ocasionar a quebra total da peça, ou simplesmente provocar fissuras que podem danificá-la consideravelmente.

10 Celeida Tostes implantou um projeto social no Morro do Chapéu Mangueira no Rio de Janeiro, denominado de Centro de Cerâmica Utilitária, que consistia em um galpão onde era ensinando gratuitamente a técnica da cerâmica aos

O levantamento do memorial cultural no Morro do Chapéu Mangueira é de fato a expressão da capacidade criadora individual e coletiva simultaneamente. A primeira, através daquilo que o indivíduo é enquanto sujeito. A segunda, naquilo em que ele traz com ele de suas tradições sociais de origem. Uma resposta concreta e autêntica de vivências presentes e anteriores, procurando excluir influências da cidade grande. (Pinto, 1994, p.84)

A performance *Passagem*, de 1979, foi realizada no apartamento da artista, no Bairro de Botafogo no Rio de Janeiro. O cômodo foi devidamente preparado para o evento: esteira e barro no chão, painéis brancos nas paredes, dois jarros e alguns tijolos. Como performance, o trabalho transita entre as artes plásticas e cênicas. O que hoje temos como registro dela são as fotografias de Henri Stahl. A sequência das imagens mostra-nos como um filme todas as etapas que a artista passou para realizar a obra.

Concordo com os críticos que dizem ser *Passagem* o meu trabalho matriz – ele foi uma tentativa de voltar ao útero de uma mãe que não conheci. Tem uma ligação muito forte com minha história de vida. Surgiu após uma fase em que eu estava fazendo bolas, fazia bolas que não acabava mais e, colocava coisas dentro delas, coisas que faziam uns barulhos. Então me dei conta de uma lembrança da fazenda, de uma antiga empregada que dizia que os bebês aparciam no canteiro de repolhos. Até hoje não sei como esta lenda européia chegara aos ouvidos dela. Logo começaram a vir uma série de memórias, como por exemplo, uma prima grávida e nós, crianças, destruindo um canteiro de repolhos para procurar o seu bebê.

---

moradores. Com sua didática *à la* Paulo Freire (a alfabetização era feita a partir do universo de palavras dos educandos), da mesma forma, Celeida resgatou o “vocabulário” da argila dos moradores, que mesmo sem ter consciência, trouxeram imagens e objetos de um passado, de uma infância que muitas vezes fora vivida num outro local (migrantes, por exemplo, do nordeste que se utilizavam de tigelas, potes, jarros e xícaras de cerâmica artesanal em seu cotidiano).

Mas, eu ainda levei muito tempo, cerca de dois anos, para conseguir realizar Passagem. (Pinto, 1994, p.92)

Celeida continuou a explanação, frisando que ela já havia frequentado anteriormente sessões analíticas e que, inclusive, já havia terminado as de psicodrama. Ela ainda afirmou: “Mas eu tenho conhecimento de que no livro rolou outras sessões de análise, tal a força de suas imagens. Todavia, a Passagem foi muito mais do que isso. Foi como se eu tivesse saído e ido embora para o espaço. Foi além do útero, com certeza.” Seus amigos que acompanharam e ajudaram durante a performance e o etnólogo que fotografou, Henry Stahl, não ouviram palavras, apenas sons. Celeida exprimiu suas sensações da seguinte forma: “E eu podia ter sido uma pedra, podia ter sido um bicho, qualquer coisa, um vegetal, um animal, um mineral, qualquer coisa. E era além do ventre. Após esta experiência fortíssima, quase não consegui falar sobre o que se havia passado. Apenas escrevi:” (Pinto, 1994, p.92 e 93)

Despojei-me. Cobri meu corpo de barro e fui. Entrei no bojo do escuro, ventre da terra. O tempo perdeu o sentido de tempo. Cheguei ao amorfo. Posso ter sido mineral, animal, vegetal. Não sei o que fui. Não sei onde estava. Espaço. A história não existia mais. Sons ressoavam. Saíam de mim. Dor. Não sei por onde andei. O escuro, os sons, a dor, se confundiam. Transmutação. O espaço encolheu. Saí. Voltei. (Pinto, 1994. p.92 e 93)

Celeida com Passagem envolveu-se totalmente na argila, seu corpo tornou-se barro. Ali ela se entregou e se aprofundou em sua essência humana e mítica: no mito, Prometeu modelou os seres humanos a partir do barro; no mito cristão, os humanos foram feitos da terra, do pó.

Assim, Celeida evocou o poder do feminino, da Terra, da Pachamama. Ela, agrupada pelo barro do jarro/útero, gerou uma nova vida, uma nova artista. Como num ancestral ritual de passagem, a artista criou (re)significados e (re)significou-se. Na pequena

fenda do jarro e de dentro de sua morada, a artista renasceu, floresceu, germinou e brotou muitas sementes em forma de arte.

Celeida, a grande sacerdotisa do barro, nos rende uma homenagem. Renasce. Como Deméter, deusa da fertilidade, liberta-se de Hades, e traz consigo, do fundo da terra, Perséfone e todas as flores do universo. Faz-se primavera. Celeida morre / renasce como a natureza. Celeida doce. Celeida meiga. Celeida frágil. Celeida generosa. Celeida firme. Celeida determinada. Num jardim cheio de barulho e vozes, rosas e lírios se misturam a crianças. Bonecas, estatuas, odores, barro. Lama, sinfonia de formas. Um anjo de branco canta saudades. O céu casou-se com a terra. Esta noite estaremos todos juntos no grande banquete dos deuses. (Gutmacher apud Costa, Marcus de Lontra. *Arte do fogo, do sal e da paixão – Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: CCBB, 2003, p.43)

Celeida trazia à tona um universo imagético ancestral e extremamente profundo com suas cerâmicas. A artista tinha feição arqueológica, explicitada em muitas de suas obras. O poder da Grande-Deusa manifestava-se entre as fendas, passagens, vulvas. Na obra *Guardião*, encontrada no seu atelier na EBA/UFRJ, fica claro a manifestação desta força ancestral, na forma de um grande quadril com uma espécie de cabeça fálica. Essa obra é facilmente comparável às suas pequeninas Vênus, por manter, na simplicidade de suas formas, o que é intrínseco aos corpos feminino e masculino: a redondeza das extremidades sexuais. Os genitais – falos, vaginas, seios, nádegas, ventres – são sugeridos de modo puro e singelo, mas sem deixar de lado um toque de sensualidade.

A feminilidade e fertilidade se manifestavam também através de suas quatrocentas esferas, nas *Mil bolas* e *Vênus*, nos *Dez mil ovos*. Segundo a própria artista, “no Paleolítico Superior, o nascimento das ‘Vênus’, ao que se tem configuração até agora, deu-se no bojo das mãos. Como se a mão fosse o ventre.” Ela continua a magnífica comparação: “Assim, o aperto reflexo da mão no material mole, que também é relação de magia, relação com o corpo da mulher,

com a agricultura ou com a fartura, deu origem às Vênus.” (Pinto, 1994, p.75)

Celeida é uma artista de uma só fase: cada vez mais longe, cada vez mais fundo. Distanciando-se da superfície convencional, a sua matéria-prima, o barro ancestral, despoja-se lentamente da rima visual para procurar febrilmente a sensualidade da mão se espojando na maciez untuosa. Potes. Potes fechados, promessas pudicas, ciumentas, herméticas. Um dia a sua espera e clama. Vazio matriz, forno, útero. é a crise. Vida e arte se confundem. Em ritual de passagem, Celeida refugia-se num útero de barro, e, quando este se rompe, fecundo, expulsa a cria e a placenta para uma nova vida, suja e perdoada. Pela abertura das bolas, antes vazias, fetos nos espreitam, já sexuados, futuros continuadores da espécie. (Stahl, 1991, p.195-196)

Com todo direito que uma mestra do barro possui, Celeida apropriou-se de algumas casas de João-de-Barro, para compor ainda mais seu universo feminino. Este pássaro constrói seu ninho com uma mistura de barro, galhos e sua própria saliva. A fêmea fica dentro da casa/útero para chocar seus ovos. é o macho que se responsabiliza por alimentar a fêmea e os filhotes. Muito semelhante ao padrão que a humanidade adotou durante séculos.

A obra *Aldeia Funarios Rufus* foi uma instalação feita com as casas de João-de-Barro originais e as que a artista produziu, ovos de cerâmica, roda de cerâmica, pequenas peças na parede, terra, dispostos no chão. Todas as quarenta e cinco peças de João-de-Barro possuíam uma abertura, como se fosse uma entrada para a pequena caverna. Em algumas delas haviam ovos de cerâmica, outros estavam vazios, desabitados.

A exposição em que estava a *Aldeia Funarius Rufus* chamava-se *Tempo de Trabalho* e aconteceu em 1990 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV – RJ). Junto à instalação Celeida escreveu um texto, explicando e descrevendo a idéia da instalação: “Funarius Rufus, arquiteto, chamado de passarinho pedreiro, oleiro, amassa barro, forneiro, Maria de barro – é o João-de-Barro. Mo-



nógamo. Conta a lenda que enterra na própria casa a esposa infiel. Cor avermelhada, mede em torno de vinte centímetros.” O macho e a fêmea, constroem juntos a casa durante cerca de 5 dias, para procriarem. “Trabalham cantando. Seu canto é uma gargalhada. Carregam ao todo quatro a seis quilos de barro. Amassando, carregando com o bico e colocando cada bolinha ao lado da outra, formando um cordão em espiral que vai subindo até completar a casa.” Celeida continua:

Povos primitivos dispensavam grande respeito ao João-de-Barro. Acreditavam que era enviado por Deus para ensinar-lhes a construir suas casas, a fazer seus potes, seus fornos de pão. Oleiro, conhecedor de seu ofício, construtor capaz, sabe bem dos materiais com que trabalha. Precisa da chuva para amolecer o barro, mas se o barro seca, constrói a casa com bosta. Suas diversas enzimas ligam e dão força ao barro ou à bosta. Queimada, a casa perde sua força. Algumas casas desta aldeia foram queimadas. Outras construídas seguindo a análise química do material, empregando-se o mesmo capim e a saliva colhida de diversas pessoas, partindo-se do pressuposto das diversas enzimas fabricadas pelo João-de-Barro durante o seu trabalho. Quando os filhotes já voam a casa é abandonada. Nunca mais o João-de-Barro volta a ela. Outros pássaros podem ocupar a casa vazia, até serpentes. Em cada primavera, uma nova casa é construída. Para continuar a espécie. (Tostes, Celeida apud Pinto, 1994, p.100 e 101)

Esses pequenos ninhos, as pequenas casas de João-de-Barro, justapostos de modo a parecer como uma pequena cidade foram inspirados num modelo de aldeia Xavante que é arquitetada em formato de espiral. é, portanto um espaço de comunhão, de encontro, de núcleo, que está intrinsecamente ligado aos nossos conceitos de cultura e identidade ancestrais. é também o espaço mágico, instalado através de uma poética sensível, que traduz os múltiplos significados de cidade /aldeia como lugar de troca. Lugar que mescla tecnologia com procedimentos arcaicos, “a artista experimentou a saliva de diversas pessoas para alcançar a tecnologia do João-de-Barro e, ao mesmo

tempo, queimou a casa do pássaro, constatando que a troca não dava certo e tendo afirmado: “Cada um na sua!” (Pinto, 1994, p.73)

O espaço público, em contraposição com o privado, é também reflexo da ampliação das conquistas femininas. A cidade e as tecnologias atuais que são frutos da racionalidade humana devem ser locais de encontro e comunhão com a feminilidade, com a leveza, o sonho, a poética. Uma nova maneira de ver a cidade.

Com a *Série Rodas*, a grande roda vermelha chama atenção ao lado das multicoloridas rodas menores. As pequenas peças, fixadas na parede junto com a “roda gigante” nos remetem a um tabuleiro de um jogo. Um jogo visual, obviamente, em que as peças devem ser movidas, rodadas, apenas em nossa cabeça, através da contemplação.

A *Série Selos* é um conjunto de mil pequenas peças, em que Celeida criou um vocabulário próprio de imagens (letras), com diversas cores de argila. Estes selos foram concebidos como gravuras, podem ser vistos (lidos) como uma antigüíssima biblioteca, cheia de múltiplos e mágicos significados.

Um de seus grandes desafios, dizia a própria artista, era sair da horizontalidade e fazer com que o pequeno se tornasse grande. A verticalidade era buscada através da repetição, até que esta conquistasse um espaço, mesmo que fosse através da fragmentação “da memória de uma imagem do imenso. Os 10 mil ovos, as mil bolas, os úteros, as mil Vênus e ferramentas, as casas de João-de-Barro (cavernas, aldeia), os mil selos, os tijolos de adobe.[...] No entanto, meu espaço permanecia horizontal.” Ela afirmava que: “Subir era uma dura tarefa. Meu material brigava com a verticalidade e, meu corpo, para o alto, não alcançava muito. E o fogo? Como queimar? Comecei desenfreada a misturar pós.” Porém seus esforços para fazer tijolos sem queimar foram em vão. Celeida, sem desistir, persistiu contando com a bagagem das experiências anteriores: as casas de João-de-Barro e o morro Chapéu Mangueira:

Tinha que ser uma massa forte. E crua. Consultei Coaracy, mestre-de-obras do Chapéu Mangueira. Experimentando, entrei no universo mais amplo dos materiais cerâmicos. O fogo já não fazia falta. A matéria fora encontrada, mas meu corpo não servia à

dimensão que a matéria já resolvera. Quase escalava meu próprio trabalho. Na luta corpo a corpo com os tamanhos senti a necessidade da ajuda. Procurei os amigos, a favela. O morro do Chapéu Mangueira, mais uma vez, participa do meu trabalho. Corpos em movimento acrescentavam à obra uma energia que se somava à minha. Para irem para o Parque Lage minhas esculturas, ainda com as estruturas expostas, saíram do meu espaço, da minha casa e ganharam a rua Jardim Botânico, num grande mutirão que mais se assemelhava a uma alegre procissão. (Tostes, Celeida apud Costa, 2003, p.62)

Um ato de celebração e comunhão. Para Celeida, esse era o verdadeiro intuito do fazer cerâmico.

## Niki de Saint Phalle (França, 1930 – 2002)

*A poética dos trabalhos de Niki de Saint Phalle é bastante particular, seu universo é repleto de seres fantásticos, monstros, personagens femininos e coloridos. Todos esses elementos aparecem nas arquiteturas espontâneas,<sup>11</sup> no qual podem ser encontrados diversos desses elementos [...].*

Carmen Cecilia Cabañas,  
*A arquitetura de Niki de Saint Phalle*

Niki de Saint Phalle nos apresenta uma outra vertente de trabalho, adentrando em um universo mágico, colorido, lúdico e monumental. Sua vida e, de certa forma, sua obra, foi marcada por um acontecimento trágico: aos 11 anos sofreu abusos sexuais por parte

---

11 Segundo o professor e arquiteto Fernando Fuão, a definição de arquitetura espontânea seria: “as arquiteturas que se afastam do habitual e andam fora do lugar, se apresentam como algo totalmente desencaixado do sistema de compreensão da arquitetura tradicional. A maioria dos arquitetos esquece que o fenômeno está diretamente relacionado com a imaginação, com a criatividade e com a fantasia e que, de certa forma, não é divergente do pensamento tradicional-racionalista” (Fuão apud Cabañas Pedro, 2008, p.32).

do pai. Essa situação desencadeou uma série de problemas emocionais e comportamentais que a fez mudar de escolas várias vezes durante sua adolescência. Por volta dos vinte anos, após uma crise nervosa, a jovem Niki ficou internada num hospital psiquiátrico de Nice e foi submetida a terapia da pintura, o que a ajudou a lidar com sua crise. Foi neste período que decidiu se dedicar a pintura, abandonando então, o curso de arte dramática.

Nos anos de 1960, Niki ligou-se ao Novo Realismo (*Nouveaux Réalistes*, movimento de vanguarda francês que defendia a reciclagem poética do real urbano, industrial e publicitário) e realizou uma série de happenings onde, com uma espingarda, disparava tiros de tintas de diversas cores contra *assemblages* e figuras construídas em gesso e armação de arame. Essas sessões eram uma espécie de terapia, em que a artista deixava fluir todos os seus traumas, “Disparava sobre os homens, a sociedade e a sua injustiça, e sobre mim própria... Entregava-me por completo àquele macabro mas delicioso ritual.” (Grosenick, 2005, p.292). As performances atraíram a atenção dos Novos Realistas, mas a originalidade da expressão de Niki de Saint-Phalle sobrepunha-se à negação das formas tradicionais reivindicadas por eles. Entre os Novos Realistas estavam os artistas americanos que viviam em Paris como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Larry Rivers e os franceses Pierre Réstany, Yves Klein, Christo, Martial Raysse, Arman, César, Daniel Spoerri. Entre eles, o artista suíço Jean Tinguely, com o qual Niki de Saint-Phalle começou a dividir a seu trabalho e sua vida nesta época.

Depois de dois anos nesta busca obstinada e catártica, em 1962, Niki entrou para um mundo mais intimista e feminino, começando a pintar noivas, grávidas prostitutas, “diferentes papéis que as mulheres podem assumir na sociedade” (Grosenick, 2005, p.292). Suas obras celebravam a felicidade e a liberdade do ser. Os monstros sanguinários deram lugar a dragões coloridos e inofensivos. Então Niki começou a iniciar suas primeiras experiências em *papier-mâché* e, gradativamente, incursionou nas formas tridimensionais e escultóricas.

A partir de 1965, dentro deste universo tridimensional, a artista desenvolveu “esculturas-bonecas”, denominadas pela própria ar-

tista de *Nanas e Vênus*. Essas obras oscilam constantemente entre a *assemblage* e a escultura, porque são feitas com estruturas de arame, *papier-mâché*, lã, tecido e muitas cores. Essas figuras se tornaram quase um símbolo da obra da artista e revelaram uma poética extremamente intimista e cheia de feminilidade, onde ela celebra a alegria com cores e formas exuberantes. O feminino é remetido através dessas figuras com seios, quadris, ventres protuberantes, demarcados por linhas pretas e cores fortes. A idéia de uma figura materna protetora e acolhedora é constantemente lida em suas obras. Não por acaso, é a característica que mais evidencia sua obra e, portanto, a que mais recebe atenção de teóricos e estudiosos. Trata-se de uma obra encantada, que representa criaturas fantásticas e maravilhosas: vegetais, animais, homens e, sobretudo, mulheres. Ela revisita mitos e lendas para unir a sombra à luz, o masculino ao feminino, o singular ao coletivo... Um mundo imaginário e universal, acessível a todas as gerações.

Sua poética feminina e acolhedora também pode ser vista em suas obras mais ‘arquitetônicas’, criadas em espaços públicos. “Interessante observar que a idéia de abrigo e de casa apareceu nas obras monumentais da artista, que, racionalizadas ou não, são construções que permitem a interação e a inserção do espectador dentro da obra.” (Cabañas Pedro, 2008, p.34). As suas criações lúdicas integraram também os espaços públicos, com praças, fontes e jardins, que ganharam alma em diferentes cidades da Europa e dos Estados Unidos.

Em 1966, Niki, Jean Tinguely e Per Olof Ultvedt foram convidados pelo então diretor do Museu Moderna, em Estocolmo, a construir uma grande escultura localizada na entrada do museu. Tratava-se de uma Nana deitada e habitável de 26,7 metros de comprimento por 6,10 de altura. Essa obra foi nomeada de *Hon* (“ela” em sueco) e foi construída com estruturas metálicas, revestida com tecidos e fixada com cola, além de ser totalmente pintada aos moldes das obras de Niki. A entrada acontecia por um orifício situado entre suas pernas. Dentro de seu interior haviam dois andares com ambientes e cômodos, repletos de atrações lúdicas, como um bar, um planetário (aproveitando a forma arredondada

dos seios), um cinema, um tobogã, projeções na parede, escultura radiofônica, uma videoteca, além de um mirante na parte de cima. Uma grande obra lúdica inserida dentro de um museu.

No mesmo ano desta última exposição, Saint Phalle e Tinguely participam junto com Martial Raysse, de concepção cenográfica e dos figurinos do espetáculo *Lisístrata* – peça escrita em 411 a.C. por Aristófanes. O texto tratava sobre a saga de uma ateniense, *Lisístrata*, que, cansada das guerras entre Atenas e Esparta, insufla as mulheres a fazerem uma bem sucedida “greve de sexo”, obrigando seus maridos a pararem de lutar. “Os elementos cênicos utilizados pela artista bem como o estilo próprio de sua obra se encaixaram perfeitamente no contexto feminino da peça.” A cenografia foi resolvida da seguinte maneira: foi criada uma Nana gigante que tomava toda a área do palco. Os atores penetravam e interagiam dentro desta Nana cenográfica “que simbolizava poeticamente o poder e a sexualidade feminina, sendo também a casa, o abrigo e a cidade que acolhe.” (Cabañas Pedro, 2008, p.35).

Três anos depois, em 1969, Niki participou de uma exposição em Amsterdã, no Museu Stedelijk, chamada *Les Nanas au Poivoir* (Nanas no Poder). Nesta exposição foram mostradas as primeiras Nanas feitas em poliéster, material que ela usaria a partir de então em todas suas esculturas. Entre as obras expostas, foi apresentada uma grande escultura, com proporções monumentais, onde as pessoas podiam adentrar em seu interior. A obra chama-se Nana Casa: a idéia de penetrável consolidou-se em sua produção com esta gigantesca escultura. No acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo podemos constatar a graça e beleza de uma de suas Nanas. é a obra *Fontes das Nanas*, uma espécie de chafariz jocoso, onde os jatos de água saem das bocas, mamilos e mãos das quatro coloridas Nanas e desembocam no centro da fonte – a parte equivalente às suas virilhas.

Em meados de 1950, a artista em visita a Barcelona conheceu o famoso Park Güell do arquiteto espanhol Antoni Gaudí. Niki admitiu ter sido influenciada por essa arquitetura livre de rigidez, predominado formas as orgânicas, com total liberdade expressiva. A artista declarou certa vez: “Em 1955 estive em Barcelona. Lá vi

o lindo Park Güell. Foi então que encontrei o meu mestre e o meu destino. Eu sabia que um dia teria meu próprio Jardim da Alegria. Um lugar entre o homem e a natureza.” (Saint Phalle, apud Cabañas Pedro, 2008, p.63). Desde a concepção até o término do Jardim de Tarô na região de Toscana, na Itália, passaram-se vinte anos. Em 1974 a artista ganhou um terreno de quase 1 hectare dos amigos italianos para a construção desse jardim lúdico. Em 1979 começaram as primeiras intervenções no jardim que só foi oficialmente inaugurado em maio de 1998. A artista enfrentou uma série de dificuldades, não só financeiras, mas também de saúde: ela foi acometida de uma dolorosa artrite que a impossibilitou por vezes de andar e mover as mãos. Porém ela manteve-se firme durante todos esses anos para terminar sua grandiosa obra. “Nada podia me parar, sentia que esse era meu destino, não importando o tamanho das dificuldades” (Cabañas Pedro, 2008, p.78). Uma equipe de dezenas de artistas e artesãos participaram da criação e construção deste grande e ousado projeto. No início dos anos de 1980, Niki acabou mudando-se para o jardim, morando durante sete anos dentro da peça Imperatriz para acompanhar de

perto o andamento das construções. Foram usados na estrutura das obras, concreto armado e, para o revestimento, cacos de vidro, de espelho e cerâmica. Cada uma das 22 esculturas criadas para o Jardim do Tarô foram inspiradas nas cartas do Tarô.<sup>12</sup> A artista dedicou boa parte de sua vida, investimento, dores e alegrias neste jardim que foi, sem dúvida, sua maior obra.

---

12 A história mais antiga que se sabe sobre a origem do Tarô é que ela tenha surgido no Egito. Um sacerdote teria transmitido seus conhecimentos secretos, traduzindo-os em símbolos: os arcanos do Tarô. No total o Tarô possui 78 cartas, sendo estas divididas em duas partes: 22 Arcanos Maiores e 56 Arcanos Menores. No primeiro, os símbolos arquetípicos revelam os estados latentes das idéias e possibilidades da vida. No segundo, os resultados e as formas das idéias são expressos por quatro símbolos básicos: Naipes de Ouros, Naipes de Espadas, Naipes de Copas e Naipes de Paus. Cada naipe, por sua vez, possui dez arcanos numerados de AS a 10 e quatro arcanos com figuras da corte medieval: Valete, Cavaleiro, Dama e Rei (Cabañas Pedro, 2008, p.81).

## Judy Chicago (Estados Unidos, 1939)

*A sua monumental obra*

*A festa de jantar (1974-1979) é uma homenagem às realizações femininas na política, na arte e na religião. A festa de jantar levantou questões acaloradamente debatidas entre as feministas.*

Georges Duby e Michelle Perrot

A artista norte-americana Judy Chicago tem em sua obra uma vertente fortemente feminina e, muitas vezes, tendendo para o feminismo. Judy era anteriormente conhecida por Judy Gerwitz, o sobrenome adquirido no casamento. Após sua separação, a artista decidiu retirar o nome do ex-marido e trocou-o pelo nome de sua cidade natal, Chicago. Essa atitude, em plena época das mudanças sexistas, demonstrava o quão era significativo para uma mulher não ser reconhecida pelo nome de quem fora casada, mas sim por seu próprio nome, por suas origens e raízes. Judy criou uma carreira embasada em suas determinações feministas, tanto nas artes, como na docência, colocando em cheque muitas das tradições e da herança cultural da mulher.

Sua obra de maior envergadura foi, sem dúvida, *The dinner party* (A festa de jantar, 1974-79). Essa instalação de proporções grandiosas contou com a ajuda e colaboração de uma equipe de variadas pessoas (na sua maioria mulheres)<sup>13</sup> durante mais de cinco anos de

---

13 Membros da equipe: Daphne Ahlenius, Marilyn Akers, Pat Akers, Katie Amend, Marilyn Anderson, Ruth Askey, Cynthia Betty, Marjorie Biggs, Judy Blankman, Terry Blecher, Sharon Bonnell, Susan Brenner, Thelma Brenner, Julie Brown, Frances Budden, Peter Bunzick, Susan Chaires, Pamela Checkie, Aldeth Spence Christy, Marguerite Clair, May Cohen (mãe de Judy Chicago), Audrey Cowan, Joyce Cowan, Ruth Crane, Laura Dahlkamp, Lynn Dale, holly Davis, Michelle Davis, Sandi Dawson, Ellen Dinerman, Jan Marie DuBois, Elizabeth Eakins, Laura Elkins, Marny Elliot, Kathy Erteman, Faye Evans, Peter Fieweger, Marianne Fowler, Cherié Frainé, Libby Frost, JoAnn Garcia, Diane Gelon, Ken Gilliam, Dorothy Goodwill, Winifred Grant, Estelle Greenblatt, Amanda haas, Jan hanson, Judy hartle, Arla hesterman,



execução. No livro escrito pela própria artista *The dinner party: a symbol of our heritage* ela relatou a experiência de realizar este trabalho em equipe: “O grupo gradualmente se tornou em estruturas grupais autossuficientes que trabalhavam sob minha orientação, enquanto construíam também trabalhos em equipe, dividindo as responsabilidades e o diálogo honesto” (Chicago, 1979, p.7). Judy também contou sobre como surgiu a inspiração para fazer esta obra: durante uma viagem na costa noroeste no verão de 1971, ela viu em um antiquário pratos pintados à mão e se interessou pelo seu processo de confecção. No ano seguinte, ela ingressou em um curso de técnicas de pintura chinesa em porcelana para aprender mais sobre esse universo. Posteriormente, Chicago teve aulas com uma grande artista especializada em na técnica de pintura chinesa, Mim, onde seu interesse por desenvolver o trabalho de com cerâmica aumentou ainda mais.

No início, a artista pensou em fazer uma instalação com cem retratos abstratos em pratos de cerâmica pintados à mão e pendurados na parede, homenageando diferentes figuras femininas. Posteriormente veio a idéia de colocar os pratos em uma mesa de jantar,

---

Robin hill, Susan hill, Shannon hogan, Meredith Dalglish-horton, A. Springer hunt, Elaine Ireland, Ann Isolde, Anita Johnson, Lyn Jones, Nancy Jones, Sharon Kagan, Bonnie Keller, Cathryn Keller, David Kessenich, Judy Keyes, Mary helen Krehbiel, Sherri Lederman, Julie Leigh, Ruth Leverton, Virginia Levie, Thea Litsios, C. Alec MacLean, Shelly Mark, Mary Markovski, Stephanie G. Martin, Sandra Marvel, Judith Mathieson, Laure McKinnon, Marie McMahan, Mary McNally, Susan McTigue, Amy Meadow, Chelsea Miller, Kathy Miller, Judy Mulford, Juliet Myers, Natalie Neith, Laura Nelson, L. A. Olsen, Logan Palmer, Anne Marie Pois, Dorothy Polin (sobrinha de Judy Chicago), Lynda Prater, Linda Preuss, Betsy Quayle, Rosemarie Radmaker, Charlotte Ranke, Rudi Richardson, Martie Rotchford, Roberta Rothman, Bergin Ruse, Karen Schmidt, Kathleen Schneider, Mary Lee Schoenbrun, Pauline Schwartz, Elfi Schwitkis, Manya Shapiro, Linda Shelp, Dee Shkolnick, helene Simich, Louise Simpson, Leonard Skuro, Elsa Karen Spangenberg, Sarah Starr, Millie Stein, Catherine Stifter, Leslie Stone, Gent Sturgeon, Beth Thielen, Margaret Thomas, Sally Torrance, Kacy Treadway, Sally Turner, Karen Valentine, Betty Van Atta, Constance von Briesen, Audrey Wallace, Adrienne Weiss, Judith Wilson.

como um meio de representação simbólica da exclusão de muitas mulheres na história.<sup>14</sup> Chicago pensou em uma releitura da Última Santa Ceia sobre o ponto de vista da mulher que, através da história, teria apenas se prestado a “preparar as refeições e colocar a mesa”. Assim, da mesma forma que na Santa Ceia haviam treze homens, a artista pensou em selecionar treze grandes mulheres, porém logo percebeu que esse número era insuficiente e que desta forma, poderia cometer certas injustiças. O problema foi resolvido com o uso da mesa triangular: os treze pratos em porcelana foram multiplicados pelos três lados da mesa, tornando-se trinta e nove. Toda a parte do piso que sustentava a mesa foi composto por triângulos de porcelana esmaltada e em cada um deles, haviam nomes de quase mil mulheres (exatamente novecentas e noventa e nove) que também tiveram relevância histórica – fosse mitológica, religiosa, artística, literária, musical, teatral etc. Todos os pratos, talheres e copos foram feitos em porcelana esmaltada. As toalhas de mesa (que no Brasil chamamos de jogo americano), que compunham o jogo de pratos, talheres e copos, foram criadas, tecidas e bordadas por membros de sua equipe.

Em cada uma das laterais da mesa (as arestas do triângulo) foram feitas divisões cronológicas para facilitar a leitura da obra. De um dos lados, podemos verificar a divisão que vai da pré-história ao Império Romano, em seguida, temos mulheres que vão desde o início do Cristianismo à Reforma e, finalmente, mulheres da América à Revolução Feminista. No site do The Brooklyn Museum<sup>15</sup> encontramos os respectivos nomes e origens de cada mulher homenageada. Podemos notar o cuidado da artista em representar artística e simbolicamente essas mulheres, na medida em que cada jogo de pratos, talheres, copos e toalhas, foi minuciosamente construído e criado a partir de uma vasta pesquisa desenvolvida por ela e sua equipe.

---

14 É como se, pelo fato de a artista estar representada em um prato de jantar, simbolicamente ela pudesse ser ingerida e, de certa forma, desaparecer visualmente.

15 <http://www.brooklynmuseum.org/>

Mesa I: Da pré-história ao Império Romano

1. Deusa Primordial
2. Deusa da Fertilidade
3. Ishtar (Deusa Suméria da fertilidade e da primavera)
4. Kali (Deusa hindu da energia vital)
5. Deusa Serpente (Deusa aminóica – 1600 a.C.)
6. Sophia (Deusa grega da sabedoria 323-147a.C.)
7. Amazonas (Mitologia das mulheres guerreiras da Grécia Antiga)
8. Hatshepsut (Faraó egípcia – 1479 a 1458 a.C.)
9. Judite (Deuterônimos – Velho testamento)
10. Safo (Grécia entre 630 e 612-570 a.C.)
11. Aspasia (Grécia 400- 470 a.C.)
12. Boudica (Rainha Celta – século V)
13. Hipátia de Alexandria (Grécia 370-415)

Mesa II: Do início do Cristianismo à Reforma

14. Santa Marcella (Roma antiga 325-410)
15. Santa Brigite (Suécia 1303-1373)
16. Teodora da Bizantina (Grécia 500-548)
17. Hrosvitha (Alemanha 935-1002)
18. Trotula de Salerno (Salerno século XI-XII)
19. Eleonor da Aquitaine (Aquitaine 1122-1204)
20. Hildegard de Bingen (Alemanha 1098-1179)
21. Petronilla de Meath (c. 1300-1324)
22. Christine de Pisan (Pisan 1363-1434)
23. Isabella d'Este (Itália 1474-1539)
24. Elizabeth I da Inglaterra (Inglaterra 1533-1603)
25. Artemisia Gentileschi (Itália 1593-1653)
26. Anna van Schurman (Alemanha 1607-1678)

Mesa III: Da América à Revolução Feminista

27. Anne Hutchinson (Inglaterra 1591-1643)
28. Sacajawea (Dakota 1788-1812)
29. Caroline Herschel (Alemanha 1750-1848)

30. Mary Wollstonecraft (Inglaterra 1759-1797)
31. Sojourner Truth (Nova York 1797-1883)
32. Susan B. Anthony (Massachusetts 1820-1906)
33. Elizabeth Blackwell (Inglaterra 1821-1910)
34. Emily Dickinson (Massachusetts 1830-1886)
35. Ethel Smyth (Inglaterra 1858-1944)
36. Margaret Sanger (Ohio 1876-1972)
37. Natalie Barney (Nova York 1879-1966)
38. Virginia Woolf (Inglaterra 1882-1941)
39. Georgia O'Keeffe (EUA 1887-1986)

Entre as 999 mulheres homenageadas no piso da instalação, estão Teresa de Ávila, Rosa de Luxemburgo, Margaret Mead, Maria Montessori, Wanda Landowska, Käthe Kollwitz, Suzane Langer, Sophie Teuber-Arp, Sonia Delaunay, Simone de Beauvoir etc.

Segundo Toulze<sup>16</sup> podemos entender que se por um lado a artista quis deflagrar o papel doméstico designado às mulheres, no modo especial de uma mesa bem posta, com louças impecáveis, jogos de mesa bordados e tantos outros códigos deste universo doméstico feminino, por outro lado, ela prestou uma impactante homenagem às mulheres de modo engajado. Não foi ingênua a escolha de Judy ao usar materiais como a cerâmica, o bordado e a tapeçaria para representar essas mulheres. Atividades como estas foram durante muito tempo consideradas “artes menores” e eram realizadas especialmente por mulheres. Sobre *The dinner party*, Judy Chicago, certa vez declarou: “Essas convidadas, mulheres reais ou deusas, estão colocadas juntas para cear e discutir, conversar. E, que nós escutemos o que elas têm a dizer, contemplemos a amplitude e beleza de nossa herança. herança essa, que não temos tido oportunidade de conhecer” (Porqueres apud Senna, 2007, p.38).

*The dinner party* sofreu muitas críticas ferrenhas com relação ao seu conteúdo declaradamente feminista. Mas foi justamente por essa razão, que Judy conseguiu estabelecer-se no meio artístico e,

---

16 Cf. Toulze. Disponível em: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/marielle1.htm>. Acesso 24/04/09 às 12h.

inclusive, desenvolver uma carreira como professora engajada. A artista/professora foi uma das pioneiras na criação de um curso feminista na State College de Fresno e na School of Art de Los Angeles, criou um programa feminista com a colaboração de Miriam Schapiro em 1971. Era estimulado pelas artistas uma postura de valorização e de novas formas de experimentação do corpo da mulher – através das próprias mulheres, diferentemente do modo como as tradicionais formas de manifestações artísticas mostravam. Em 1999, Judy em parceria com o historiador Edward Lucie-Smith, publicou o livro *Women and art: contested territory*. Neste livro, ambos selecionaram e analisaram obras das artistas em toda história da arte. Nessas imagens, que vão desde a Antiguidade até o século XX, eles desvendam as múltiplas representações dos arquétipos femininos recorrentes na civilização ocidental (Senna, 2007, p.38).

Com essa grandiosa obra, Judy tinha como meta maior ir contra o descaso e a supressão de inúmeras artistas pela história da arte. Esse objetivo foi em grande parte cumprido, na medida em que a obra foi mostrada em uma série de locais, desde sua primeira exposição em São Francisco em 1979 no Museu de Arte Moderna. Atualmente, a obra faz parte do acervo permanente Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art e está permanentemente instalada no The Brooklin Museum, em Nova York (EUA), para ser devidamente apreciada e analisada por todos que queiram contemplá-la *in loco*.

## Ana Mendieta (Cuba, 1948-1985)

*Ana Mendieta explorou o corpo feminino através de sua concretude física, suas mutações cíclicas, seus fluídos e seus sentidos, na busca de uma identidade perdida.*

Nádia da Cruz Senna

A obra *Primeira mulher* (1981), gravada em uma caverna cubana, estabelece um vínculo inequívoco com as imagens da Deusa,

cultuada pelos povos primitivos. A legítima apropriação de um imaginário que afirma o poder feminino e enaltece o sexo como fonte criativa, responde ao desejo da artista de religar o corpo com a energia dos elementos e refazer as relações com a natureza. Também corresponde a uma representação que rompe com os esquemas tradicionais reservados à figuração das mulheres. Ana Mendieta explorou o corpo feminino através de sua concretude física, suas mutações cíclicas, seus fluidos e seus sentidos, na busca de uma identidade perdida.

Uma das mais importantes representantes da performance nos anos de 1970 foi a artista cubana Ana Mendieta. Seu trabalho artístico compreende tanto os registros fotográficos e filmográficos de suas performances, quanto esculturas e pinturas.

A artista cubana aos doze anos, juntamente com sua irmã mais velha, fugiram para os Estados Unidos em 1961 devido à revolução cubana de 1959. Na juventude Mendieta estudou na Universidade de Iowa, nos anos de 1970, época em que as vanguardas artísticas e o movimento feminista estavam proliferando fortemente. Foi neste período que Mendieta começou a fazer suas performances e os chamados “*earth-body works*”.<sup>17</sup> Contudo, apesar da sua formação ter sido norte-americana, a artista tinha uma autonomia representativa voltando-se sempre para suas raízes latino-americanas.

Entre 1973 a 1980 ela desenvolveu uma série intitulada *Siluetas*. Esta série foi o seu trabalho mais comentado e consistia basicamente em imprimir seu próprio corpo na paisagem. A artista realizou mais de uma centena de obras feitas normalmente no chão, sob diversos tipos de terrenos: gramas, areia, solo rochoso, terra batida ou molhada, vegetação rasteira, plantas, flores, água, água do mar. Em algumas delas, Mendieta preenchia com pigmentos vermelhos, ou atava fogo, demarcando os limites do corpo com pólvora e incendiava.

---

17 *Earth-body works* eram intervenções esculturais em que a artista inseria a forma (silhueta) de seu próprio corpo na paisagem, fosse na forma oca, ou seja, retirando a terra, fosse acrescentado elementos à ela.

Morte e vida, em seus aspectos naturais e culturais, são temas recorrentes. Alguns de seus *earth-body works* e de suas performances foram gravados e fotografados. Quer seja reproduzindo com seu corpo uma cena de estupro ou inscrevendo símbolos femininos na paisagem, seus trabalhos marcaram a história da arte recente.<sup>18</sup>

Em *Siluetas*, Mendieta sintetizou uma tendência em voga nos anos de 1970, uma “estrutura primária” através do simples contorno de seu corpo, destacado na fluidez da intervenção da paisagem natural – que ora é consumido pelo tempo, ora é derretido pelo calor do sol, ora desfeito pelo movimento do vento ou desmanchado pela força da água. “Desenhada com flores na superfície de um lago e marcada na praia, ela vai se dissolvendo lentamente, pela ação das ondas, e se desintegra quando fica presa a uns precários suportes de fogos de artifício”.<sup>19</sup> Dessa maneira, suas representações, foram tais como ela desejava, engolidas pela força da natureza, ou como alguns talvez preferiram, pelo processo natural da vida.

Não podemos deixar de lembrar o quanto foi marcante para sua vida pessoal e, conseqüentemente, na sua produção artística, a saída brusca de seu país natal e o fato de se ver impossibilitada de retornar por um longo período às suas raízes. “Sinto-me tomada pela sensação de ter sido arrancada do útero (a natureza). A arte é a forma pela qual restabeleço minhas ligações com o universo. É um retorno à origem maternal”.<sup>20</sup> A artista afirmou que talvez fosse por esta razão que ela buscava incessantemente se representar como parte da terra, como uma forma desenhada pela lama, pelos buracos, nas paredes de pedras, folhas, plantas, vegetação, flores, águas

---

18 Cf. Rivitti. Disponível em: [http://diversao.uol.com.br/27bienal/artistas/ana\\_mendieta.jhtm](http://diversao.uol.com.br/27bienal/artistas/ana_mendieta.jhtm). Acesso em: 13/08/08 às 16h20.

19 Cf. Saccá. Disponível em: [http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/23/port/26-Corpo\\_como\\_experiencia.htm](http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/23/port/26-Corpo_como_experiencia.htm). Acesso em 11/06/09 às 16h30.

20 Cf. Barreras Del Rio apud Brett. Disponível em: [http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200607/20060710\\_124405\\_Ens\\_AMendieta\\_GB\\_rett\\_CVB\\_P.pdf](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200607/20060710_124405_Ens_AMendieta_GB_rett_CVB_P.pdf). Acesso em: 11/06/09 às 9h.

(vales, riachos, mar), pigmentos, fogo, destroços trazidos pelo mar, terra pantanosa, a grama, a neve. A forma apresentada através do processo de deformação natural. A necessidade em se fundir na terra, em sua terra mãe é claramente exposta nesse habitat acolhedor esculpido na natureza. “Além disso, produção e dissolução estão unidas no mesmo processo; não existe um momento de finalização da obra. A arte de Mendieta alcança tamanho grau de condensação, que todos esses elementos ficam intensamente gravados na mente [...]” (Brett, 2004). Em sua produção artística, o corpo é o instrumento ideal e real na busca da reconquista de sua identidade:

Desde 1970 minha manifestação artística consiste num diálogo com o natural. É o meio que achei de tornar concretas as minhas raízes emocionais com a minha terra e também de conceitualizar minha cultura. Quando meus pais me enviaram para fora de Cuba em 1961, eu me senti arrancada do seio da minha pátria. Minha arte celebra a interconexão do mundo humano e material no plano da corporeidade, o renascer de anseios antiqüíssimos como a promessa de um futuro melhor. A obra efetuada nas Escaleras de Jaruco<sup>21</sup> tem sido de um grande valor para mim, porque foi minha primeira oportunidade de trabalhar em solo cubano... Usando raízes... me foi possível trabalhar cinco corações, que representam as cinco subdivisões das culturas indígenas cubanas. Estes cinco corações devem ser colocados sobre a terra vermelha, uma terra que soube absorver tanto sangue derramado antes de chegar à terra de liberdade que é hoje. (Saccá, 2006)

O sangue, tão familiar na vida da mulher, é também um dos elementos recorrentes em suas experiências performáticas. As formas femininas na terra, com a terra e através da terra. Apesar de Mendieta não ter tido uma formação em cerâmica, ela estava profundamente ligada a essência do barro, ao usar a terra de modo lite-

---

21 Local onde a artista escavou as *Esculturas rupestres* (1981) e refúgio de rebeldes na época da guerra de independência de Cuba.



ral ou metafórico. Podemos verificar também a forte ligação com a Mãe Terra, Pachamama, na medida em que muitas crenças e mitos contam que os seres humanos são originários do barro.<sup>22</sup> Ao ser indagada sobre por que utilizava imagens que representam morte ou enterro de forma consciente, a artista respondeu: “Não acho que possamos separar a morte e a vida. O meu trabalho gira em torno de duas coisas... é sobre Eros e sobre morte/vida” (Eshleman apud Brett, 2004, p.67).

Sua morte trágica e muito precoce é ainda uma grande incógnita,<sup>23</sup> visto que a jovem artista estava numa fase de grande produtividade e já havia manifestado o intuito de morar na Itália (após ter recebido uma bolsa de estudos na Guggenheim e o Prêmio da Academia Americana de Roma). O New Museum de Nova York, realizou uma exposição póstuma em 1987. “Arte simples, a sua, a ponto de ser considerada como um autorretrato íntimo, segundo uma afirmação dela que retoma obsessivamente a figura da própria Silhueta.” A obra de Mendieta foi um modo lírico e poético de se contactar com sua terra natal; com algo que fosse além da criação artística e atingisse uma linguagem universal. Foi um grito silencioso e solitário projetado sob a forma da sua própria figura na terra. Foi uma constante procura da identidade, de “uma espécie de caminho interior, que deveria recompensá-la pela sua adolescência negada, pela sua vida interrompida pela lama impiedosa da história. Seu gesto é vivido na solidão, uma característica que sempre a acompanhou.” (Saccá, 2006)

Uma obra feminina que foi testemunhada e digerida pela e para a Pachamama.

---

22 Para esse tema, ver o capítulo 1.

23 Ana caiu do 34º andar de seu prédio. O marido de Mendieta, o escultor minimalista Carl André, apesar de ter sido o principal suspeito de sua morte, foi absolvido com a alegação de defesa de um possível suicídio ou mesmo de um acidente.