

Ana Maria Netto Nogueira



Dissertação de Mestrado em Artes Visuais

O FEMININO E A CRIAÇÃO POÉTICA NAS
AQUARELAS DE: FAYGA, IOLE, RENINA E ANA

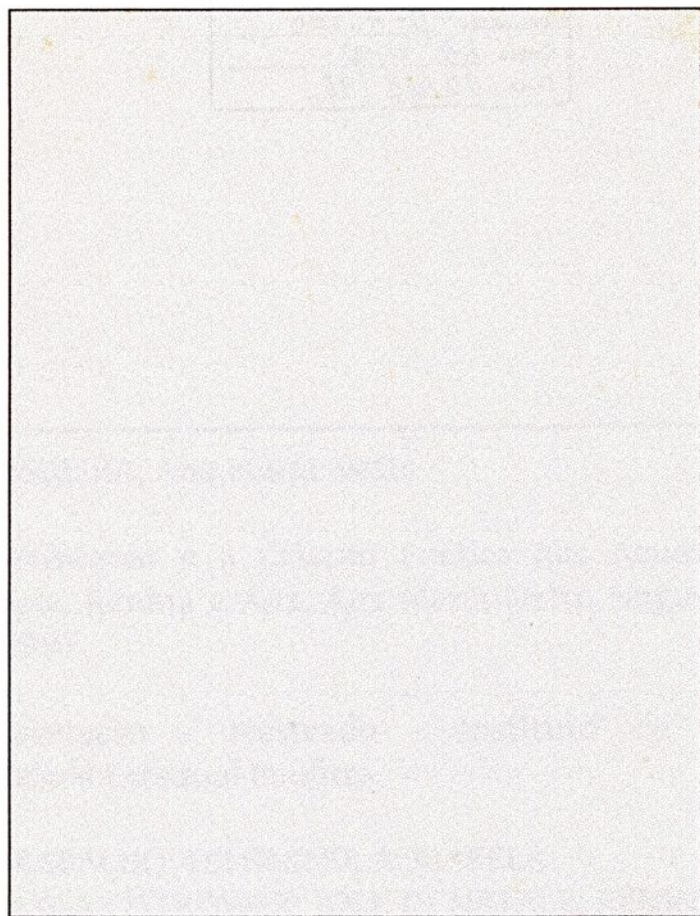
UNESP - Instituto de Artes

São Paulo

1997

T/UNESP
759.81
N778f

Ana Maria Netto Nogueira



**O FEMININO E A CRIAÇÃO POÉTICA NAS
AQUARELAS DE: FAYGA, IOLE, RENINA E ANA**

Dissertação apresentada como
exigência parcial para obtenção
do título de Mestre em Artes
Visuais à Comissão Julgadora do
Instituto de Artes da Univer-
sidade Estadual Paulista de São
Paulo, sob a orientação do Pro-
fessor Doutor Percival Tirapeli.

NOGUEIRA, Ana Maria Netto

O Feminino e a Criação Poética nas Aquarelas de:
Fayga, Iole, Renina e Ana. Ana Maria Netto Nogueira, São
Paulo, 1997.

Dissertação - Mestrado - Instituto de Artes -
Universidade Estadual Paulista.

1. TRABALHO; FEMININO; AQUARELA
2. FAYGA OSTROWER; IOLE DI NATALE; RENINA KATZ

CDD

Ana Maria Netto Nogueira

Tema

O FEMININO E A CRIAÇÃO POÉTICA NAS AQUARELAS DE:
FAYGA, IOLE, RENINA E ANA.

Comissão Julgadora.

Dissertação para Obtenção do Grau de Mestre.

Presidente e Orientador:

2o. Examinador:

3o. Examinador:

São Paulo , de de 1997



DADOS CURRICULARES

ANA MARIA NETTO NOGUEIRA

Nascimento:

São Carlos - SP, em 18 de Março de 1942;

Filiação:

Dalmar Faria Netto e Aurora Vinciprova Faria Netto;

Escolaridade:

Graduação em Professorado de Desenho - 1963;

Graduação em Educação Artística - 1976;

Atividade Profissional:

Professora aposentada do ensino estadual do Estado de São Paulo;
Professora da Pós-Graduação Latu Senso em Artes Plásticas da FASM.

Exposições Individuais Seleccionadas:

1996 - Galeria de Arte da SOBEU - Barra Mansa -RJ;

1993 - Instituto de Artes UNESP - São Paulo - SP;

1991 - Depto. de Cultura e Turismo - Jacareí - SP;

1979 - União Cultural Brasil-EUA - São Paulo - SP;

Exposições Coletivas Seleccionadas:

1996 - Aquarela Brasil-México 96 - Cidade do México - México;

1994 - Gallery 200 - Northern Illinois University - Dekalb - EUA;

1993 - I Salão Paulista de Aquarelas da FASM - São Paulo - SP;

1983 - Salão Nacional FUNARTE - Rio de Janeiro - RJ.



Para cada,

*Alexandra, Carolina, Aurora, Josefina, Estela, Cláudia,
Maria Silvia, Malvina, Antonieta, Renata, Elisabete, Ester,
Vicentina, Cecília, Conci, Andréa, Silvia, Luíza, Taís, Salete,
Sandra, Laís, Priscila, Moema, Iole, Inês, Fayga, Renina,
Letícia, Linda, Flávia, Regina, Heloísa, Angelina, Piera,
Lucila, Lúcia, Carminha, Zelma, Shirley, Marlei, Marlene,
Edith, Margarida, Aparecida, Raquel, Maria José, Cristina,
Célia, Maria, Carla, Tereza, Milena, Ângela, Alice, Daise,
Zenaide, Vera, Márcia, Selma, Gabriela, Rose, Mirian, Gisa,
Juliana, Ondina, Iara, Neli, Denise, Laura, Lurdes, Meire,
Patrícia, Vilma, Sueli, Sônia, Helena, Ivani, Isaura, Carmem,
Málaqui, Dulcinéia, Celina, Irma, Elaine, Marianice,
Silvana, Ivone, Marina, Edi, Heide, Marisa, Tarcíla, Tâmara,
Fanny, Caterina, Isabela, Francisca, Fernanda, Adriana,
Joana, Cleide, Lilia, Lisa, Diana, Beatriz, Angélica, Anita,
Cássia, Clara, Darci, Enice, Eunice, Lucí, Madalena, Fátima,
Mariangela, Mônica, Sarah, Ruth, Suzana, Ana Maria,
Madonna, Ida, Janaína, Giselda, Judith, Célia Helena,
Alessandra, Valéria, Rita, Maiára, Pedrita, Beth, Nair,
Hortência, Paula, Janete, Jaqueline, Eva...*



AGRADECIMENTOS

À FAPESP que com seu apoio institucional, legitimou esta pesquisa com a dignidade do estatuto do trabalho;

Ao professor Dr. Percival Tirapeli, meu estimado orientador, que teve a grandeza de acolher as minhas inquietações, abrir espaço para que elas se apresentassem como problemas e pudessem ser formuladas como objetos de estudo e elementos de criação poética;

À professora Maria Stella Orsini, que me introduziu no universo da pesquisa acadêmica e tem me acompanhado com seus conhecimentos sempre norteadores;

Ao Núcleo de Aquarelistas da FASM que permitiu a utilização do seu precioso arquivo de fitas cassette e VHS e que se constituiu em importante fonte primária desta pesquisa;

Às artistas Fayga Ostrower, Iole Di Natale e Renina Katz que generosamente se dispuseram a ouvir minhas preocupações e nos seus depoimentos, além de apresentar o percurso artístico que escolheram trilhar, deixaram seus testemunhos de mulheres artistas para esclarecer as ligações entre o feminino e a poética da aquarela;

À Cláudia Netto do Valle, minha primeira leitora, cujos comentários e sugestões me fizeram perceber a posição de sujeito que eu deveria ocupar; à Maria da Conceição Vinciprova Fonseca pelo carinho e competência com que escreveu a versão do resumo desta dissertação para a língua inglesa; ao José Roberto Netto Nogueira, meu estimado filho, que ao assumir a tarefa da editoração eletrônica tornou-se co-autor exigente deste trabalho; ao meu querido marido, Ruy Nogueira, que se responsabilizou pelas fotografias apresentadas e foi a palavra de incentivo para que sempre o melhor fosse concretizado.



*“Acreditar no mundo significa principalmente
suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem
ao controle, ou engendrar novos espaços-tempo, mesmo
de superfície ou volume reduzidos”*

Gilles Deleuze



SUMÁRIO

1 - Introdução	01
1.1 - Apresentação da pesquisa	02
1.2 - Os pressupostos teóricos	05
2 - A Presença do Ser Humano no Mundo se Faz pelo Trabalho	14
2.1 - Os valores norteadores das nossas atitudes	15
2.2 - O trabalho e a emancipação do ser humano	19
2.3 - O valor do trabalho na nossa sociedade	22
2.4 - O mundo dos negócios	23
2.5 - O mundo privado: o lar	24
2.6 - O mundo proletário e as mulheres	27
2.7 - O trabalho no mundo da Arte	30
2.7.1 - Fayga: uma bandeira a favor da sensibilidade	30
2.7.2 - Iole: uma agente de transformação no Núcleo de Aquarelistas	33
2.7.3 - Renina e a militância política	36
2.8 - O trabalho realiza a obra	38
3 - O Humano no Mundo Chama-se Homem e Mulher	40
3.1 - Um e outro: uma relação de alteridade	41
3.2 - Os estudos de gênero no Brasil	42
3.3 - Relações de gênero na arte?	46
3.3.1 - O feminino, um sexo escondido?	46
3.3.2 - Um gênero de musas ou criadoras?	55
3.3.3 - As mulheres artistas existem na História da Arte?	60
3.3.4 - EU um modo de ser feminino ou masculino?	67
3.4 - A arte está isenta da diferença?	78
4 - Na Poética a Obra Separa o Construir do Destruir	79
4.1 - Qualidade: o fundamento da poética	80
4.2 - Fayga Ostrower: a poética do espaço	82



4.3 - Iole Di Natale: a poética da água	85
4.4 - Renina Katz: a poética da luz	88
4.5 - A poética das artistas pelo visor da análise iconológica	90
4.5.1 - Na aquarela de Fayga	91
4.5.2 - Natureza e amor na aquarela de Iole	97
4.5.3 - Renina Katz, sem título	106
4.6 - O destino da plástica	111
5 - Trajetórias de Fayga Ostrower, Iole Di Natale e Renina Katz	114
5.1 - Fayga Ostrower	115
5.1.1 - Dados biográficos	115
5.1.2 - Fayga no Brasil	116
5.1.3 - A primeira fase da sua obra poética de Fayga	119
5.1.4 - Seu pioneirismo na abstração	121
5.1.5 - Dos pequenos aos grandes formatos	123
5.1.6 - Criação e sensibilidade	125
5.1.7 - As aquarelas de Fayga	130
5.2 - Iole Di Natale	132
5.2.1 - Dados biográficos	132
5.2.2 - A produção da juventude e o sucesso	133
5.2.3 - O sabor de lidar com diversos materiais	134
5.2.4 - A descoberta dos ciclos no processo de criação	137
5.2.5 - A cor nas aquarelas de Iole	140
5.2.6 - A vida continua	142
5.3 - Renina Katz	143
5.3.1 - Dados biográficos	143
5.3.2 - O ambiente familiar	144
5.3.3 - A descoberta da gravura na madeira de topo	146
5.3.4 - A aceitação da mulher no mundo da gravura	147
5.3.5 - A fase construtivista depois do realismo social	148
5.3.6 - A aquarela na poética de Renina	150
5.3.7 - As Exposições de aquarelas	153
5.3.8 - Liberdade: experiência e conhecimento	157



6 - Memória da Criação Plástica	160
6.1 - Considerações da crítica	161
6.2 - A criação	161
6.3 - Momento I	163
6.4 - Momento II	166
6.5 - Momento III	168
6.6 - Momento IV	169
7 - Considerações Finais	172
8 - Bibliografia	178
8.1 - Sobre o trabalho da mulher e o feminino	178
8.2 - Sobre a produção plástica da aquarela	183
8.3 - Sobre Fayga, Iole e Renina	186
8.3.1 - Fayga Ostrower	186
8.3.2 - Iole Di Natale	188
8.3.3 - Renina Katz	192
9 - Apêndice - <i>Port-folio</i> memória da criação	195
10 - Resumo	203
11 - Abstract	204

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capa - “Bloco de anotações das cores”, Ana Nogueira, 1996, foto Ruy Nogueira	
Fig. Nº 1 - “Autoretrato”, óleo de Artemisia Gentileschi, 1630, apud. CHADWICK, 1994	01
Fig. Nº 2 - “Os instrumentos da mulher”, xilogravura de Winifred Milius Subell, apud BROUDE e GARRARD, 1992	14
Fig. Nº 3 - “Maternidade”, óleo de Eliseu Visconti, apud. Caderno Academismo ICI	16
Fig. Nº 4 - “Bureau de amas-de-leite”, óleo de José Frappa, apud. BROUDE e GARRARD/92	17
Fig. Nº 5 - “Cornélia, mãe dos Gracchi”, óleo de Angélica Kauffmann, 1784-85, apud. BROUDE e GARRARD, 1992	25
Fig. Nº 6 - “No balcão Tullgarn”, aquarela da Princesa Eugênia da Suécia, 1853, apud. BROUDE e GARRARD, 1992	27
Fig. Nº 7 - “Favela”, xilogravura de Fayga Ostrower, 1948, apud. LEMMI, 1988	31
Fig. Nº 8 - “Núcleo de aquarelistas da FASM”, aquarela de Iole Di Natale, 1988, apud Convite Aquarela FASM 95	34
Fig. Nº 9 - “Favela”, xilogravura de Renina Katz, s/d, apud. AR’TE nº. 12	37
Fig. Nº 10 - “Artistas da WPA” (Works Progress Administration), óleo de Moses Soyer, 1935, apud. BROUDE e GARRARD, 1992	40
Fig. Nº 11 - “Yin Yang”, imagem arquetípica chinesa, s/d	45
Fig. Nº 12 - “Flesh Petals”, lápis sobre papel de Faith Wilding, 1970, apud. BROUDE e GARRARD, 1994	48
Fig. Nº 13 - “Dançarina I”, escultura em argila de Iole Di Natale, 1983, foto Di Natale	50
Fig. Nº 14 - “Dançarina II”, escultura em argila de Iole Di Natale, 1983, foto Di Natale	51
Fig. Nº 15 - “Exibição”, escultura em argila de Iole Di Natale, 1983, foto Di Natale	52
Fig. Nº 16 - “Entrega”, escultura em argila de Iole Di Natale, 1983, foto Di Natale	52
Fig. Nº 17 - “Eros”, água tinta de Iole Di Natale, 1986, apud. Cartão	54
Fig. Nº 18 - “Psyche”, óleo de Berthe Morisot, 1876, apud. GARB, 1986	58
Fig. Nº 19 - “Garotinha no sofá”, óleo de Mary Cassatt, 1878, apud. GARB, 1986	58
Fig. Nº 20 - “A chapeleira”, pastel de Eva Gonzalés, 1977, apud. GARB, 1986	59
Fig. Nº 21 - “Sob a lâmpada”, óleo de Marie Brancquemond, 1877, apud. GARB, 1986	59
Fig. Nº 22 - “Auto-retrato”, óleo de Sofonisba Anguissola, 1561, apud. CHADWICK, 1994	62
Fig. Nº 23 - “The dinner party”, instalação multi-mídia de Judy Chicago, 1979, apud. BROUDE e GARRARD, 1992	64
Fig. Nº 24 - “Lavadeiras”, linóleogravura de Fayga Ostrower, 1947, apud. LEMMI, 1988	65
Fig. Nº 25 - “Execução”, litografia de Renina Katz, 1958, apud. AR’TE nº. 12	66
Fig. Nº 26 - “Mitologia IV”, óleo de Iole Di Natale, 1984, apud. Catálogo SESC Paulista/84	71
Fig. Nº 27 - “Mitologia V”, água tinta de Iole Di Natale, 1983, apud. catálogo SESC Paulista/84	72



Fig. Nº 28 - " <i>Maternidade</i> ", xilogravura de Fayga Ostrower, 1950, apud. LEMMI, 1988	76
Fig. Nº 29 - " <i>Tamar</i> ", in De Claris Mulierbus de Boccaccio, 1355-59, apud. CHADWICK, 1994	79
Fig. Nº 30 - " <i>Aquarela</i> ", de Fayga Ostrower, 1990, foto Ruy Nogueira	82
Fig. Nº 31 - " <i>Série Eden</i> ", aquarela de Iole Di Natale, 1979, apud. Catálogo Auditório Itália	85
Fig. Nº 32 - " <i>Sem título</i> ", aquarela de Renina Katz, 1986, apud. Múltipla, 1987	88
Fig. Nº 33 - " <i>Aquarela</i> ", de Fayga Ostrower, 1987, apud. BONINO, 1987	91
Fig. Nº 34 - " <i>O côncavo da vaga profunda</i> ", xilogravura de Hokusai, apud. HINDLEY, 1982	94
Fig. Nº 35 - " <i>Natureza e amor Nº VIII</i> ", aquarela de Iole Di Natale, 1986, apud. Cartão	98
Fig. Nº 36 - " <i>Conversão de São Paulo</i> ", Caravaggio, apud. JUNG, 1964	102
Fig. Nº 37 - " <i>Sem título</i> ", aquarela de Renina Katz, 1986, apud. Salão Nacional de Aquarela FASM, 1988	106
Fig. Nº 38 - " <i>Meu ninho</i> ", aquarela de Iole Di Natale, 1979, apud. Catálogo Auditório Itália	114
Fig. Nº 39 - " <i>Aquarela</i> ", aquarela de Fayga Ostrower, 1987, apud. Praxis, 1985	114
Fig. Nº 40 - " <i>Sem título</i> ", aquarela de Renina Katz, 1993, apud. Múltipla, 1987	114
Fig. Nº 41 - " <i>Águas</i> ", aquarela de Fayga Ostrower, apud. Guia das Artes Plásticas, nº 6	117
Fig. Nº 42 - " <i>Lavadeiras II</i> ", água forte e ponta seca de Fayga Ostrower, apud. LEMMI, 1988	118
Fig. Nº 43 - " <i>Água tinta e ponta seca preta</i> ", gravura de Fayga Ostrower, 1993, apud. CCBB-MAC, 1995	122
Fig. Nº 44 - " <i>Painel desaparecido</i> ", azulejo esmaltado de Fayga Ostrower, 1956, apud. LEMMI, 1988	123
Fig. Nº 45 - " <i>Aquarela (verde e amarela)</i> ", aquarela de Fayga Ostrower, 1987, apud. BONINO, 1987	126
Fig. Nº 46 - " <i>Aquarela (lilás)</i> ", aquarela de Fayga Ostrower, 1987, apud. BONINO, 1987	127
Fig. Nº 47 - " <i>Aquarela (azul)</i> ", aquarela de Fayga Ostrower, 1987, apud. BONINO, 1987	129
Fig. Nº 48 - " <i>Ventos e ondas</i> ", aquarela de Fayga Ostrower, 1987, apud. Salão Nacional de Aquarela FASM, 1988	131
Fig. Nº 49 - " <i>Maternidade</i> ", bronze de Iole Di Natale, 1973, foto Di Natale	136
Fig. Nº 50 - " <i>Mitologia I</i> ", aquarela de Iole Di Natale, 1983, apud. Catálogo SESC Paulista/84	138
Fig. Nº 51 - " <i>Eros</i> ", aquarela de Iole Di Natale, 1986, apud. Catálogo MASP, 1987	139
Fig. Nº 52 - " <i>Sem título</i> ", aquarela de Renina Katz, 1975, apud. VEJA, 1975	152
Fig. Nº 53 - " <i>Sem título</i> ", aquarela de Renina Katz, 1986, apud. Múltipla, 1987	153
Fig. Nº 54 - " <i>Sem título</i> ", aquarela de Renina Katz, 1987, apud. Múltipla, 1987	155
Fig. Nº 55 - " <i>Sem título</i> ", aquarela de Renina Katz, 1993, apud. Múltipla, 1995	157
Fig. Nº 56 - " <i>Sem título</i> ", aquarela de Renina Katz, 1993, apud. Múltipla, 1995	158
Fig. Nº 57 - " <i>Sem título</i> ", aquarela de Renina Katz, 1993, apud. Múltipla, 1995	158
Fig. Nº 58 - " <i>Arquétipo feminino</i> ", triângulo equilátero com o vértice invertido	160
Fig. Nº 59 - " <i>Estudo do oratório</i> ", Ana Nogueira, foto Ruy Nogueira	166
Fig. Nº 60 - " <i>Ondas</i> ", Leonardo da Vinci e Hokusai, apud. GOLDSCHIEDER, 1945	169
Fig. Nº 61 - " <i>Projeto das Conchas</i> ", Ana Nogueira, foto Ruy Nogueira	170



1 - INTRODUÇÃO



Fig. nº 1 - “Auto-retrato” de Artemisia Gentileschi

“A obra desenha um mundo, deixa nele marcas das quais ela é rastro”.¹

Michel Guérin

¹ GUERIN, M. *O que é uma obra?*, p. 26.

1.1 - APRESENTAÇÃO DA PESQUISA

A temática proposta pelo presente projeto é consequência do trabalho que venho desenvolvendo, nestes últimos anos como pesquisadora e artista plástica, interessada no campo da poética da aquarela.

As pesquisas encaminhadas e anteriores aos estudos sistemáticos da pós-graduação e as reflexões, oriundas do trabalho criador, foram fermentando questões de especial interesse para mim e praticamente orientaram os rumos desta investigação para: as ligações e/ou analogias que podem ser estabelecidas entre a poética da aquarela e a experiência artística singular do feminino.

Assim, foi-se formando o “*corpus*” da pesquisa que agora se concretiza em dissertação e que pode ser resumida nos seguintes termos, configurar o feminino na poética da aquarela.

O trabalho subsequente procurou na criação artística pessoal as evidências que pudessem capturar o feminino, traduzindo-o em imagem e concretizando-o em forma plástica através da aquarela. Também foi necessário descrevê-lo, complementá-lo com estudos sobre vida e obra das artistas aquarelistas: Fayga Ostrower, Iole Di Natale e Renina Katz.

Os objetivos definidos foram quatro. O primeiro visava estabelecer a produção artística, em especial as aquarelas, trabalhadas pelas artistas Fayga Ostrower, Iole Di Natale e Renina Katz como referência do processo de conscientização, libertação e concretização da transcendência do ser mulher no mundo. Com esta referência, também intensionava realizar em aquarela uma proposta pessoal de criação expressiva. O segundo buscava capturar, descrever e registrar nas imagens, nos símbolos, nos signos visuais, os elementos e procedimentos técnicos



e compositivos como evidências² da experiência singular do feminino que se transborda em obra poética. O terceiro se propunha explorar a matéria água, o elemento fluido da tinta, como elemento ativo do imaginário e que metamorfoseia incessantemente a substância do ser, tanto do sujeito como do objeto da arte. O último pretendia trabalhar o gesto, concretizado em retenções, extensões e manchas, como elementos dialéticos capazes de colocar em operação poética, o jogo entre efeitos óticos, conteúdos expressivos e formais que destacam as qualidades estilísticas e simbólicas das cores na aquarela e também como signos do si mesmo.

Abordando o tema e relacionando todos os aspectos estudados, a hipótese provável era poder visualizar e dar visibilidade ao feminino. Parece que essa possibilidade antecipada pela intuição, poderá ser perfeitamente observada, tanto na exposição das minhas criações em aquarela, como na análise das obras das artistas eleitas para esta pesquisa.

A aquarela é um fator determinante desta investigação pois a água, que é a substância básica da tinta, presente entre os quatro elementos da natureza, (água - terra - fogo - ar) caracteriza-se, segundo Gaston Bachelard, como aquele que integra tanto a visão dinâmica da imaginação como a visão do feminino. Assim a aquarela aparece como um tipo de destino, *“destino essencial que transmuta permanentemente a substância do ser pois é a água que fornece a ela sua substância e a sua regra”*.³

São variáveis, a operação poética, que encadeia uma série de processos criativos afim de que o devaneio resulte em obra concreta, e os procedimentos técnicos e práticos. Estes partem de gestos pessoais, apresentam formas singulares e evocam imagens primordiais que são forças humanas escondidas, e que foram *“sedimentadas nas profundezas da nossa experiência”*.⁴

² Folha/Aurélio: certezas manifestas.

³ BACHELARD, G., *A água e os sonhos*, p. 5 e 6.

⁴ in ARGAN e FAGIOLO, *Guida a La stória dell arte*, p. 31 a 41.



A *pesquisa documental* foi o ponto de partida, e o intuito era produzir o material de referência necessário para este projeto. As atividades desenvolvidas relacionaram-se com, trabalho de campo (entrevistas, contatos telefônicos, coleta de depoimentos, gravações em fitas cassete, anotações escritas ou textos escritos), visitas aos ateliês tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, e inventário de documentos sobre as artistas.

A *pesquisa bibliográfica* foi buscar as referências necessárias para propiciar a discussão de três questões básicas. As duas primeiras são mais gerais e estão ligadas à história do trabalho da mulher, como gênese e contexto da produção poética atual, e ao feminino como uma categoria de análise do ser humano, do sujeito e sua obra, do criador e da criatura. A terceira já é mais específica e se refere à produção poética em aquarela e às correlações que podem ser articuladas com o feminino. Neste particular, foi de grande valia, a utilização do método iconológico que busca o registro das rotas seguidas pelos artistas no seu processo de criação, bem como dentro do processo cultural, permitindo fazer aproximações entre imagens, apresentando as transgressões cometidas e a captura das evidências nos símbolos, signos e imagens.

Dando ênfase à criação poética pessoal, também foram produzidas aquarelas, abordando *pesquisa artística*. Em algumas obras foi posto em destaque a exploração da água sobre o suporte como elemento ativo do mundo material; em outro conjunto de trabalhos, foram as idéias e imagens que evocando o despertar da sexualidade feminina nortearam o processo criador, propiciando a exploração das manchas como elementos ativos da imaginação da matéria; por último, os registros da memória do universo feminino, tanto relativo ao mundo privado (da casa, da cozinha, da família etc.) como ao público (das agendas sociais, profissionais, executivas, ou das malas diretas etc.) foram também trabalhados em obra.



1.2 - OS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Simone de Beauvoir, quando escreveu *O Segundo Sexo*, em 1949, comentou que ainda na nossa sociedade a mulher em grande parte é invenção do homem. Ela tem sido vista num agrupamento de indivíduos, apresentando um certo número de características, constituindo-se num gênero que tem se perpetuado como o eterno feminino.

Em 91, no período de março a maio, tive oportunidade de visitar na Pinacoteca do Estado, aqui em São Paulo, a exposição *O ETERNO FEMININO*. Foi muito interessante porque houve a possibilidade de visualizar na arte aspectos das idéias que esses termos informam.

Segundo Maria Alice Milliet, então diretora do Museu e responsável pela realização da mostra, um grande número de obras existente no acervo instigava a reflexão sobre a condição da mulher no final do século passado e nas primeiras décadas deste século. *“Os objetivos da exposição concentraram-se em examinar os valores morais que regeram a produção dessas imagens, que tipo de contraponto pode ser feito com a situação atual, verificando o que daquilo que era vigente persistiu e o que mudou?”*.⁵

Por meio das pinturas, desenhos e esculturas, feitos na sua maior parte por artistas homens (exceções feitas apenas a Georgina de Albuquerque, Beatriz Pompeu de Camargo, Berta Warms e Anita Malfatti) foram apresentadas para nossa apreciação e reflexão crítica, os perfis da mulher idealizada, sonhada e desejada, através de imagens *“impregnadas de ambigüidades pela moral vigente, onde a austeridade da mãe e da esposa convivia com o erotismo dos nus num contexto exótico”*.⁶ Nos retratos de família que deveriam figurar nas paredes das salas por diversas gerações, as sinhazinhas e as senhoras mostravam-se sóbrias

⁵ Apud. do áudio da fita VHS sobre a Exposição, gravada para o curso: *A representação da sensualidade feminina na Arte*, da Pós-Graduação ECA-USP, 1991.

⁶ Ibid. nota 5.



enquadradas num fundo neutro, vestidas e arrumadas de acordo com sua posição social: com a vaidade recatada e séria, sem traços de desejos sedutores.

Nas cenas do cotidiano, além da exposição dos costumes e indumentárias femininas, as pinturas mostravam as relações familiares. No quadro da família de Adolfo Augusto Pinto, o pai aparece lendo um conto, isolado do resto da família, e no eixo central e principal da tela está a figura da mãe, rodeada e envolvendo os filhos. Na obra *Maternidade*, de Eliseu Visconti (figura 3), a mulher está sentada no Parque, totalmente voltada para os cuidados com o bebê que tem no seu colo. Por perto uma menina, talvez sua filhinha, brinca com a boneca, o seu bebê. Estas cenas, enaltecendo o feminino como um movimento de dedicação e carinho que devem ser devotados aos filhos, expressam o desejo da reprodução desses valores pela presença da filha imitando os gestos maternos.

Em contraposição, o nu da mulher fatal, da estrangeira, da sedutora, da exótica ou o de tantas outras *mulheres fáceis*, projeta na outra a responsabilidade pelo sensualismo exacerbado do homem provinciano de arraigado moralismo. Esses valores conflitantes e antagônicos têm cindido a mulher e têm-na apresentado como um ser não para si, mas ser para o outro, resumindo tudo o que há de bom e de ruim para o homem: felicidade/sofrimento, virtude/vício, fascínio/danação, triunfo/queda...

A mulher como ser que só se afirma pelo outro e para o outro, que vive ora a serva/ora a companheira, ora a musa/ora a perdição, ora o público/ora o juiz, passa a constituir a si mesma como um ser secundário, inferior, inessencial, uma coisa, um objeto.

Apesar das mudanças fomentadas pelo firme movimento de liberação, encaminhado pelas mulheres a partir dos anos 60, ecos desse eterno feminino continuam a identificar a presença tanto da artista como da mulher no campo das artes visuais.

Os dados da pesquisa, desenvolvida em 89, sobre o Universo da Aquarela⁷ podem confirmar essas ressonâncias. A análise demonstra que ainda muitas artistas reforçam, por meio de suas obras, a idéia de *assuntos femininos* como flores, paisagens, passeios, pássaros, matas etc. E ainda corroboram com a visão de que o *espaço feminino* é o espaço doméstico, pois revelam que as imagens apresentadas são geralmente construídas em função daquilo que está presente na casa ou no jardim (flores) ou pode ser observado por meio de fotos ou mesmo vistas das janelas. Somente os homens artistas é que mencionaram, na pesquisa, a construção das paisagens sobre as notas de viagens.

Será possível reverter essa forma de pensar? Quais serão então os alicerces para um novo entendimento?

Para encaminhar a discussão do problema - O FEMININO E A CRIAÇÃO POÉTICA NA AQUARELA - minha primeira necessidade foi estabelecer uma plataforma teórica, de onde as idéias para a compreensão do tema pudessem ser lançadas.

Buscando definir em que sentido seria entendido cada termo da proposta, me deparei com a seguinte dificuldade, *as palavras se referem às coisas reais? Será que o termo feminino está ligado à mulher existente?*

Saussure nos seus estudos estruturalistas rejeita a idéia de que as palavras se referem às coisas, e define o significado das unidades lingüísticas como função das relações existentes entre elas, isto é, como relações lógicas ou como relações entre sinônimos e antônimos.

Os procedimentos dos estudos estruturalistas foram mostrando que no vocabulário de uma língua existe um determinado número de sistemas léxicos e de estruturas semânticas que podem ser descritas como relações de sentido paradigmático e sintagmático. Então, pensar ou dizer alguma coisa é pensar ou dizer: isto é ou isto não é. E, também, em qualquer língua, os

⁷ NOGUEIRA, A. M., *Levantamento de dados do Universo da aquarela*, Mimeo.



componentes das bases semânticas são universais e se organizam como antônimos ou oposições. Resumindo como isso ocorre, bastaria acrescentar à oposição um sentido positivo ou um sentido negativo, tornando a estrutura construída fortemente hierarquizada. Para tanto é necessário que o aspecto positivo seja definido ou entendido como referência àquele que é seu oposto. Somente no caminho do contraste é que qualquer significado pode ser estabelecido. *“Assim mulher não pode ter um significado isolado: somente tem significado em relação ao homem. O homem também só tem seu significado em relação ao seu oposto: mulher”*.⁸

Já nessas primeiras reflexões, tendo como base o estruturalismo de Saussure, pode-se pensar que o raciocínio estava completamente equivocado, o significado do termo feminino não se estabelece em relação à mulher existente mas em relação ao outro termo, seu oposto que é o masculino.

Continuando os estudos pude verificar, em Andrea Nye as aplicações do estruturalismo a outros campos de atividade e observar que Lacan, seguidor de Freud, transferindo esses estudos lingüísticos para a psicanálise, nos mostra que *ser alguém, ter identidade*, enfim *ter valor* é encontrar um lugar para si num sistema de signos, constituído por uma rede de relações definidas lingüisticamente. Mas, considera Lacan, que se o falo masculino é que define a presença positiva do homem e que orienta o contraste hierarquizado, o feminino, então percebido como a falta ou a ausência (do falo), é o negativo, inferior ao masculino nessa escala binária.

Essa proposição de Lacan, de que o falo é o símbolo da oposição hierarquizada é percebida como positiva, no contexto onde os significados são elaborados como dados de experiência, e o masculino é tomado como o elemento ordenador das relações pai, mãe e filho e formador dos significados que são estabelecidos por extensão. Com os elementos que Lacan chama de Lei do Pai, pode ser restaurada a unidade necessária para o “*self*” se comunicar de

⁸ NYE, A., *Feminist Theory and the philosophies of man*, p. 174 - 181.



modo racional, baseado na presença em si da autoridade fálica. A origem do “*self*” estaria, pois, na cisão entre o eu imaginário e um sentimento de mim.

A crítica feminista, baseada em pesquisas empíricas que mostram a inferioridade nos significados das palavras referentes ao gênero feminino, tem desenvolvido esforços no sentido de alterar essas conotações negativas. Ainda, segundo Lacan, essa posição de inferioridade poderá ser modificada quando, no seio das relações familiares, onde os significados são modelados, o pai se tornar uma autoridade ausente e a mãe uma presença fálica.

Na nossa cultura, é tão forte a presença hegemônica do masculino que a artista Regina Silveira, em entrevista a Tadeu Chiarelli e Carlos Silvério, falando sobre o início da sua carreira revela: “*Sou daquele tempo em que o bom e o bacana era ser uma mulher de quem diziam: ela é melhor do que um homem, ou ela é tão boa quanto um homem*”⁹. O homem era o parâmetro.

Realmente, colocar esses pressupostos como base da nossa pesquisa era querer abortar qualquer possibilidade de visualização das contribuições do feminino em relação à poética da aquarela.

Insatisfeita com essa visão tão dogmática continuei buscando fundamentos que pudessem dar a sustentação necessária para uma expressão mais positiva dos valores femininos.

No pensamento pós-moderno fui encontrando princípios e idéias calcados em Foucault, Deleuze e Derrida e percebendo certa afinidade com eles, comecei a querer entender mais sobre a *Metodologia da Desconstrução*, a *Filosofia da Diferença* e do *Acontecimento* e passei a perceber a grande influência desses pensamentos penetrando quase todos os aspectos

⁹ CHIARELLI, T. e SILVÉRIO, C., *Entrevista com Regina Silveira*, p. 11.



da vida, fazendo parte do meu pensar, sentir e agir e também dos pensamentos, sentimentos e atitudes das pessoas com as quais convivo, trabalho, estudo e sonho.

Arthur Nestrovski, situa a desconstrução como um *“método filosófico que postula a anti-violência e reconhece o outro enquanto tal”*.¹⁰ Com essa postura ética de reconhecimento do outro, a desconstrução conduz concretamente à definição de uma utopia política que poderia ser *“chamada de democracia à qual, perpetuamente, compete a todos inventar”*.

Foi nos anos 70 que Derrida viu suas reflexões se estabelecerem na cultura acadêmica americana, e abrindo sua obra à participação daqueles que ficaram conhecidos como Grupo da Universidade de Yale, foi inventado o processo da Desconstrução.

No lugar dos significados transcendentais e últimos, a desconstrução descreve apenas as diferenças como uma condição relativa dos significados entre si. Os conceitos desconstruídos por Derrida são os de: significado, ser, essência, verdade. A esses conceitos ele opõe a noção de diferença. A desconstrução não é um assunto discursivo-teórico mas político-prático.

Essas invenções repercutiram em todos os aspectos da vida americana e daí alcançaram o mundo.

“Desconstruir deve ser entendido como processo de análise, que ao operar com qualquer oposição binária é possível, invertê-la e deslocá-la na sua construção hierárquica em vez de aceitá-la como real, óbvia ou como estando presente na natureza das coisas”.¹¹ Essa metodologia favorece *“o aparecimento de múltiplas identidades e de uma heterogeneidade ilimitada do social”*. Teoricamente fica banida da sociedade humana a

¹⁰ NESTROVSKI, A., *Os sentidos da diferença*, p. 7.

¹¹ PIZA, E., *Compreensão do gênero e sujeito do gênero*, p. 12.



oposição binária feminino/masculino. Então o gênero não é uma categoria universal e o masculino e feminino não são formas fixas e únicas de manifestação do gênero.

A repercussão desta forma de pensar tem propiciado ao gênero feminino uma dinâmica em expansão, cujo fundamento comum é a afirmação de inúmeras singularidades.

No campo da Arte, a partir de meados dos anos 60, essa perspectiva foi tomando corpo e organizando uma reação sem precedentes à dominação *“tirânica do autor/artista na cultura moderna. A quase deificação masculina, incomensurável como a vida e composta de ego e poder”*¹², foi sendo solapada deliberadamente para desconstruir essa figura. O esforço inicial veio com o primitivo feminismo e foi sustentado, absorvido e concretizado pelo projeto pós-moderno que se tem caracterizado como um rompimento com a tradição unificada e monolítica do Modernismo e tem recebido o nome de narrativa histórica do homem e sua obra como uma totalidade. Segundo Broude e Garrard, pesquisadoras em Arte, o *“enfraquecimento do artista em geral, pela proposta da morte do autor não tem beneficiado as mulheres”*. Pois, o movimento da mulher na Arte existe, segundo Giselda Pollock, *“numa relação dialética com os processos e instituições modernistas. A complicada relação entre as práticas artísticas feministas e as formas culturais dominantes são opostas mas condicionadas pelos termos do modernismo”*¹³, sobretudo nas características de transgressão de todo o passado.

A crítica desconstrucionista permitiu que o formalismo tecnicista fosse ultrapassado no momento em que dominava os meios acadêmicos. Ela também tem mostrado um certo refinamento: aguçando o senso crítico, aprimorando os instrumentos de leitura (re-leitura, re-descrição etc.) e estimulando a criatividade na produção.

Reunindo essa visão à teoria do acontecimento de Deleuze, tem havido um movimento por parte da crítica em valorizar ainda mais a criação, mesmo aquela expressa nos

¹² BROUDE, N. e GARRARD, M., *The Expanding Discourse*, p.17

¹³ CHADWICK, W., *Women, Art and Society*.



pequenos acontecimentos, na materialização, mínima que seja. O processo criador tem sido apontado como a única forma de resistir às condições do (tempo) presente: Félix Guattari nos fala que *“a única resistência digna ao presente é a criação”*. E segundo o pensamento de Deleuze, *“o acontecimento”* (criação) *“não está enganchado na cadeia contínua dos presentes com uma única direção”* (a boa, a sensata direção) *“o acontecimento sugere o tempo paradoxal, não localizado, incorporal, sempre pessoal e sempre por vir, em que presente/passado e futuro podem ser subvertidos”*.¹⁴

No Brasil, segundo Ana Mae Barbosa, o fato da atividade artística significar algo diletante e meio sem compromisso, tem definido a arte como um espaço de mulheres, mesmo porque elas representam mais de 90% da população dos Cursos de Arte. Antes de 1922, o trabalho das mulheres que se ligavam à Arte recebia o título genérico de trabalhos manuais. Mas, com o evento do Modernismo, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral produzindo obras de vanguarda, participam ativamente desse movimento artístico e proporcionaram naquele momento a formação, ainda que embrionária, de uma classe artística feminina. *“Hoje, porém as mulheres artistas conquistaram o seu espaço em aparente pé de igualdade com os homens artistas”*. No entanto, o ranço da tirania do artista como ser superior da cultura moderna ainda está atuante entre nós, havendo uma certa recusa em *“trabalhar a consciência da diferença”*. Somente com *“a chegada do pós-modernismo é que se começa a estabelecer um diálogo entre igualdade e divergência e se coloca a possibilidade do como lidar com essa confusa organização das emoções”*.¹⁵

A Diferença proposta por Deleuze *“é um jogo que permite a abertura de um caminho para a elaboração de uma ética da singularidade. É uma tomada de posição que não acolhe apenas as diferenças constituídas individual e coletivamente mas assume produzir novas*

¹⁴ PELBART, P. P., *Um mundo no qual acreditar*, 3.12.95.

¹⁵ CANTON, K., *Arte feminina na A.L. é discutida no MOMA*, 20.7.93.



*diferenciações fazendo do homem e da mulher grandes experimentadores de modos de existir singulares”.*¹⁶

É preciso entender que tanto a desconstrução, quanto o acontecimento e a diferença, por suas próprias características, podem enfrentar, num determinado momento, questões insolúveis, ou aporias. Por isso devemos situar nossos fundamentos no campo da aporética que estabelece, segundo Nicolau Hartmann, o foco da investigação na colocação de problemas e não na busca de soluções.¹⁷ E, dessa maneira, talvez encontremos as condições para o desenvolvimento da temática escolhida.

¹⁶ PELBART, P. P., *Um mundo no qual acreditar*, 3.12.95.

¹⁷ SANTOS, M. F., *Dicionário de Filosofia*, 1963.



2 - A PRESENÇA DO SER HUMANO NO MUNDO SE FAZ PELO TRABALHO



Fig. nº 2 - "Os instrumentos da mulher". Xilogravura de Winifred Milius Subell

"Uma das vantagens de ser uma mulher artista é trabalhar sem a pressão do sucesso".

Guerrilla Girls - Consciência da Arte Mundial¹⁸

¹⁸ in pôster sobre As Vantagens de Ser uma Mulher Artista, 1987 N.Y..

2.1 - OS VALORES NORTEADORES DAS NOSSAS ATITUDES

Em 1987, as “*Guerrilla Girls*”, um grupo de artistas anônimas que se autodenominava “*consciência da arte mundial*”, produziram em Nova York, um pôster no qual com ironia, relacionavam “*as vantagens de ser uma mulher artista*”. Num dos itens reafirmavam que “*qualquer tipo de arte feito por uma artista será sempre rotulado de feminino*”.¹⁹

O eterno feminino, tem-se imposto como uma concepção condicionada quanto a pensar e sentir o mundo, visualizando as produções das mulheres como passatempo, uma distração ou lazer, marginalizando essas atividades do estatuto do trabalho que elas realmente possuem.

Nessa perspectiva é retirada da experiência artística a visão de aprendizagem permanente, mobilizadora da totalidade humana do ser: da sensualidade, afetividade, criatividade e as conseqüentes atitudes de transformação e libertação que a vivência de tal processo pode detonar.

Assim, o conceito da atividade artística por esse viés estereotipado traz implícito apenas a função da arte como uma simples ocupação manual, desvinculada de qualquer dimensão pública e para qual qualquer pessoa sem maiores qualificações pode se candidatar.

Para criticar e ao mesmo tempo poder romper com a cumplicidade que tem mantido muitas mulheres iludidas ou submissas aos valores do eterno feminino procuramos refletir sobre a formação das nossas atitudes.

¹⁹ CHADWICK, W., *Women, Art and Society*, p. 351.



Muitos dos valores que são vividos hoje, parecem emergir na consciência da mulher como algo natural, como uma tendência da qual não se pode escapar, como uma disposição tão simples como amamentar um filho ou uma filha.

É com um certo espanto que se descobre, por exemplo que, a atitude de querer amamentar não é tão natural assim.



Fig. nº 3 - "Maternidade". Eliseu Visconti

Até o século passado na França, as mulheres da aristocracia do Antigo Regime ou da alta e média burguesia, não se ocupavam da tarefa de amamentar seus filhos, esta era uma incumbência das amas-de-leite. Esses serviços eram tão solicitados naquela sociedade que uma verdadeira indústria foi instalada nas cidades em torno das amas-de-leite.

Embora os padrões de funcionamento fossem orientados por certos procedimentos sanitários, essa indústria foi responsável por um alto índice de mortalidade infantil, na França, nesse período.

Somente por volta de 1871 é que o governo, através da Lei Roussel, estabeleceu um esquema de fiscalização tanto das amas-de-leite como de seus clientes, a fim de assumir o controle oficial dessa atividade e também da responsabilidade que um estado deve ter sobre as condições de vida e destino da sua população.



Fig. nº 4 - "*Bureau de amas-de-leite*". José Frappa.

Os enciclopedistas, um século antes, exortavam que as mulheres participassem do processo de educação, mas que fossem atendidas nas suas necessidades naturais. Voltaire, por exemplo, orientava que essa educação deveria dar os elementos para a mulher exercer melhor a sua função de mãe. Também, Jean Jacques Rousseau assinalava a necessidade de uma

educação específica para a mulher, afim de que ela pudesse desempenhar dignamente o seu papel como mãe que deveria “*amamentar e educar os seus filhos*”.²⁰

O Código Civil de Napoleão, logo após a Revolução Francesa, ao se referir aos objetivos educacionais para as mulheres, do mesmo modo que Rousseau, especificava que entre os conteúdos de aprendizagem deveriam estar relacionados aqueles para o exercício da enfermagem no lar, envolvendo noções de farmácia e medicina.

Entre os pensadores do século XIX que reafirmaram a necessidade da mulher ser mãe em tempo integral encontramos Augusto Comte (1795-1857). Ele e sua mulher, Clotilde de Vaux, exaltando as funções naturais do sexo feminino elevaram o papel da *mulher-mãe* para a de *regeneradora da humanidade* de quem era exigido o máximo de *altruísmo e sacrifício*. Em compensação a sua influência na sociedade seria concretizada através de seus filhos: educados e regenerados para o poder.

Como colônia cultural da Europa, o Brasil, com um certo atraso, trouxe para cá idéias e programas semelhantes. Após a Constituição do Império observamos entre liberais e positivistas a defesa da presença da mulher na escola com o objetivo de construir a justiça social e as reformas de base, pois, era natural a vocação feminina para o magistério.

Portanto, as idéias que circulam nos meios de comunicação e os programas educacionais têm poder de formar nossas opiniões, definir nossa mentalidade, modelar nossos costumes. Até as concepções relativas a valores tomados por nós como especificamente naturais têm sido construídos historicamente.

²⁰ BORGES, U. M., *A mulher em cena*, p. 91.



2.2 - O TRABALHO E A EMANCIPAÇÃO DO SER HUMANO

No século XIX, o termo trabalho teve reforçada a sua conotação pejorativa identificada com a idéia de tortura, pena, labuta e sofrimento. Essa identidade, de fato, estava ligada à origem etimológica do nome latino “*Tripalium*” que se referia ao aparelho de tortura formado por três paus e ao qual eram amarrados os condenados ou os animais que deveriam ser ferrados.

Hegel (1770-1831), pensador alemão, aplicando a dialética à constituição de uma cosmovisão do seu tempo, considerou o *mundo e todo o ser como devir* como um constante vir-a-ser, porque revelava uma razão interna de oposição, de ordens, etc. Contudo, o devir não deixava de compreender o ser como algo imutável (no caso de Hegel, a idéia; no caso de Marx, a matéria) mas também como algo mutável nas suas manifestações, nos seus reflexos.

Assim, com essa cosmovisão Hegel fez, pela primeira vez na História, uma leitura otimista da função do trabalho, manifesta através da narrativa do seguinte episódio²¹:

Do senhor e do escravo

Dois homens, lutando entre si, chegam a um momento decisivo em que um sai vencedor, podendo até matar o vencido. Este, não ousando colocar em risco sua própria vida, se submete. Ao vencedor convém conservar o outro como servo, pois esta é a condição de ser reconhecido como senhor.

Mas, para preservar a sua *boa consciência*, o senhor precisaria se convencer de que a condição de senhor ou de escravo era natural e não histórica. O que é impossível porque o senhor sabe que o escravo não nasce tal mas se torna escravo na medida em que é escravizado pelo senhor.

²¹ GUTIERREZ, R., *O feminismo é um humanismo*, p. 73-75.



Com tempo, o senhor descobre que não sabe fazer mais nada pois colocou entre si e o mundo o servo, que trabalhando domina a Natureza. E o ser do senhor se descobre como dependente do escravo.

O escravo, embora fazendo tudo para o senhor e ainda submetido, toma consciência ao mesmo tempo da liberdade do senhor e da privação da sua liberdade. Toma consciência da sua condição de objeto ou instrumento, à mercê do arbítrio alheio e da sua definições como escravo: ser-para-o-outro e não ser-para-si.

Só o escravo pode transformar, sobrevivendo, o mundo no qual é escravo. E só a negação dialética desse mundo poderá libertá-lo e satisfazê-lo.

O trabalho surge, então, como a expressão da liberdade reconquistada.

A iniciativa pela emancipação e transformação efetiva da realidade requererá a participação consciente de todos os envolvidos nessa história. Segundo Marx, haverá o advento de *uma necessidade interna* na qual os envolvidos se perceberão como *dados do problema*: uma maioria oprimida face a uma minoria opressora, ou o anseio de liberdade de muitos face à liberdade de poucos. Portanto, cada classe identificando a liberdade de muitos face à liberdade de poucos com seus próprios interesses irá à luta para conquistá-la.

Pois “*é só na prática e pela prática que uma consciência pode se formar capaz de reflexão e de ação transformadora*”.²²

A liberdade é ativa, ela liberta para, isto é, instaura um sentido para o mundo. A liberdade ativa não tem o sentido de independência, isto é, libertar de. A liberdade não é pois alguma coisa que é dada ao homem mas é o resultado de sua ação transformadora em relação ao mundo segundo seus projetos.

²² KUHNER, M. H., *O desafio atual da mulher*. p. 35.



Os projetos orientadores da ação vão estabelecendo através do trabalho uma relação dialética entre a teoria e prática. E, à medida que a ação altera o projeto, que de novo altera a ação, vai havendo uma evolução dos processos empregados, gerando processo histórico.

Segundo Maria Helena Kuhner, é pelo fato de:

*“ser consciente que o ser humano é um ser histórico e também histórica é sua consciência. O ser humano vai tendo conhecimento dos seus condicionamentos no espaço e no tempo e torna-se capaz de criticá-los e assim pode transcendê-los. Para a mulher ter consciência de si de maneira que lhe seja possível abandonar sua condição de objeto e passar a ser sujeito de suas próprias ações implica aprofundar sua extensa e matizada rede de relações, situando-se de tal modo que nela esteja presente uma visão global (integrada) unificada de si e do mundo”.*²³

Concretamente na Europa do século XIX e XX nas indústrias o que se via nas relações de trabalho era a presença do objeto produzido como um ser estranho ao produtor. Como algo que não lhe pertencia, que era de outro. *“O trabalho assim alienado, passava a desumanizar o homem, pois ele perdia a compreensão do mundo em que vivia e tornava alheio à sua consciência um segmento importante da realidade em que se achava inserido”.*²⁴

Mais recentemente, Adorno e Horkheimer, na Dialética do Esclarecimento, refletiam que são as condições concretas do trabalho na sociedade é que forçam o conformismo e não as influências conscientes, as quais por acréscimo embruteceram e afastaram da verdade os homens oprimidos. A impotência dos trabalhadores não é mero pretexto dos dominantes, mas a consequência lógica da sociedade industrial.

A concepção humanista de resgate do ser humano da alienação está em que ele deve trabalhar para si, deve trabalhar para fazer-se a si mesmo ser humano.

²³ Ibid. p. 27 e p.32.

²⁴ ARANHA, M. L. A. e MARTINS, M. H. P., *Filosofando*, p. 59.



2.3 - O VALOR DO TRABALHO NA NOSSA SOCIEDADE

As concepções atuais sobre o valor do trabalho encontram suas matrizes nas posições que foram estabelecidas no processo da construção e na hegemonia do mundo burguês que definiu a estrutura social do século XIX.

Essa sociedade apresentava-se organizada em dois mundos separados: de um lado os ricos burgueses que tudo dominavam e de outro uma imensa maioria pobre submetida e explorada, os proletários.

Através das carreiras profissionais a passagem da pobreza para a riqueza estava aberta a todos. Os negócios, as artes, a guerra e a educação eram os caminhos da ascensão social. Os objetivos da educação eram suprir a administração pública de funcionários, ou de políticos ou mesmo de profissionais liberais fundamentais para a condução da máquina estatal. Essa estrutura de abertura e intensa mobilidade social estava subordinada à explicitação de talentos pessoais ou propiciava também a explicitação das *espertezas* de alguns. Segundo Eric Hobsbawn, nos Estados Unidos, esse processo foi garantido por vias de ascensão transparentes, independente de qualquer *política de favor* que aqui no Brasil tem privado a cultura brasileira da presença de talentos verdadeiros, espíritos empreendedores que se constroem diante das inúmeras redes de influência antidemocráticas que se formam para a conquista e manutenção de “*status*”.

O mundo burguês comportava, por sua vez, dois domínios antagônicos, o domínio público que era o mundo dos negócios e o domínio privado: que era o lar.



2.4 - O MUNDO DOS NEGÓCIOS

Os negócios eram organizados pelos burgueses que não se identificavam apenas como empregadores, empresários, banqueiros, mas como os sujeitos mais autônomos na escala social, pois eram os únicos que davam ordens a si mesmos. Eles eram chamados pelos nomes de “*chef, lord, patron*”, senhor, “*master*”, que até hoje representam o princípio da autoridade e como tal eram respeitados. Todos os outros membros da sociedade estavam subordinados a eles.

A ordem do mundo público, embora definida por princípios legais apoiados na *Declaração dos Direitos Humanos* e preservada pela justiça, nasceu de certo modo corrompida. Os pressupostos como foram sendo concretamente estabelecidos privilegiaram os aspectos mais negativos do relacionamento humano.

Desse modo, até hoje a ordem tem sido ditada:

- pelo liberalismo, na exacerbação do individualismo;
- pelo capitalismo, na valorização exclusiva do dinheiro;
- pela empresa privada, no acumular propriedades e na obtenção do lucro;
- pelo progresso tecnológico e científico, na mecanização até do próprio homem;
- pelo governo representativo, no lobby dos poderosos;
- pela ascensão aberta a todos, na competição selvagem por um “*status*” mais elevado na escala social;
- pelo racionalismo, positivista, uma frieza calculada;
- pelos interesses culturais voltados para as letras, como *verniz* indispensável e a formação das indústrias editoriais, veículo da propaganda e implementação do consumo etc;
- pelo consumo das artes (teatro, música e artes plásticas) apresentadas como os mais altos valores espirituais mas de fato mercadoria de ostentação de poder. Muitos burgueses não acumulavam produtos culturais para o deleite de seus olhos, ou para agradar seus ouvidos ou comover sua alma, mas para exibir sua condição social e suas riquezas. As vanguardas



marginalizadas socialmente, inauguraram paralelamente a esse mundo, os valores da nova estética da Arte.

2.5 - O MUNDO PRIVADO: O LAR

O lar baseava-se na autocracia patriarcal e o seu princípio ordenador era a hipocrisia orientando as relações pessoais, “*Ali firmemente estava e dirigia o pai, o marido, o senhor, trazendo prosperidade como guardião, guia e juiz*”²⁵, que fora daquele espaço podia externar os seus instintos, conviver com prostitutas, manter amantes. A ele era tudo permitido.

Ali também estava a mulher, submissa e iludida. A *rainha do lar* com um reino cada vez mais restrito, e fazendo parte de uma legião de *deusas* domesticadas e de *fadas* dependentes do poder do outro.

As mulheres das classes média e alta burguesia, impedidas de trabalhar fora de casa, viviam condenadas à ociosidade, à frustração da falta de perspectiva na rotina doméstica, à falta de autonomia e reconhecimento. Por isso, estavam eternamente doentes e a “*malaise*” acabava sendo adotada como modelo ideal do romantismo.

O pensamento sobre a condição da mulher e as regras para o seu comportamento e que foram explicitadas no século XIX foram estabelecidas no século XVIII.

No século XVIII os enciclopedistas assumiram o papel de pensar o mundo pós-aristocracia do Antigo Regime que estava totalmente corrompida. Seus cortesãos, senhores rurais, financistas, coletores de impostos, juizes e padres enfim todos os que viviam do trabalho do povo, eram acusados de corrupção especialmente nas publicações dedicadas à pornografia. Os temas padrão como a ascensão da rameira, a corrupção da juventude da

²⁵ HOBBSAWN, E., *A era das revoluções*, 1982.



província, mostravam as tramas do poder e o jogo de influências que constituía o mundo da poderosa elite francesa. Os livros sobre sexo serviam de veículo de crítica social apontando para as conseqüências das doenças venéreas e comentando sobre virgindade, defloramento, cópula etc, como uma *“utilidade especial para as mulheres pois permitia formar um pensamento capaz de resistir à exploração masculina e à exploração de modo geral”*.²⁶



Fig. nº 5 - “Cornélia, mãe dos Gracchi”. Angélica Kauffmann, 1784-85

Embora os enciclopedistas franceses expressassem as idéias mais avançadas que definiram e fundamentaram o movimento da Revolução Francesa, do ponto de vista das funções dos gêneros, havia um programa de retomada dos modelos de conduta apresentados nas narrativas históricas do período clássico da História Romana. Eram lições de moral ou metáforas normativas que deveriam orientar as relações entre homem e mulher.

A pintora Angélica Kauffmann na sua obra *Cornélia, mãe dos Gracchi* (1784-85), mostra a personagem principal de pé com seus filhos e mais duas figuras femininas que estão mexendo com jóias e adornos. Cornélia, sóbria, sem qualquer enfeite, rejeita-os e apontando

²⁶ DARNTON, R., Caderno MAIS, p 5 - 6.

para os filhos diz: *Estas são as minhas jóias*. Segundo Kampen, “a escolha de Cornélia está implícita na tela, ela opta pelos seus filhos: futuros homens virtuosos”.²⁷

Mas a mais importante matriz de idéias sobre o comportamento dos gêneros no século XVIII encontra-se em Jean Jacques Rousseau (1712-1778). Na sua obra *Emílio ou sobre a Educação* ele apresenta o perfil do homem e da mulher como naturalmente estabelecidos e não historicamente construídos.

O homem ideal deveria ser como Emílio, por natureza: curioso, ativo, forte, empreendedor e inteligente. A mulher ideal deveria ser como Sofia, por natureza: passiva, fraca, sem ostentação, sóbria (brilhando por si mesma, sem adereços). No seu papel de esposa deveria ser anfitriã gentil, responsável, agradável para o marido que lhe foi destinado e organizadora da estrutura onde ele deveria brilhar. No seu papel de mãe a prioridade era amamentar e educar os filhos. Sua educação deveria tratar das questões de ordem prática e das aplicações daquilo que foi descoberto pelo homem. Suas reflexões deveriam acontecer sobre os seus deveres entre os quais como fazer a vida do homem agradável. A procura das verdades especulativas, dos princípios, dos axiomas das ciências, enfim tudo que tendesse para a generalização das idéias não era da sua competência.

Segundo a professora Urquiza Borges “ *muitas mulheres se tornaram seguidoras de Rousseau acreditando e cumprindo a sagrada e sacrificada missão de mãe*”.²⁸ A paciência, a resistência moral e a resignação foram atitudes desenvolvidas como se as mulheres naturalmente estivessem inclinadas para essas posturas frente as expectativas da sociedade quanto ao desempenho dos seus papéis.

²⁷ KAMPEN, N. B., *The Muted Order in Expanding Discourse*, p. 166.

²⁸ BORGES, U., *A mulher em cena*, p. 87.



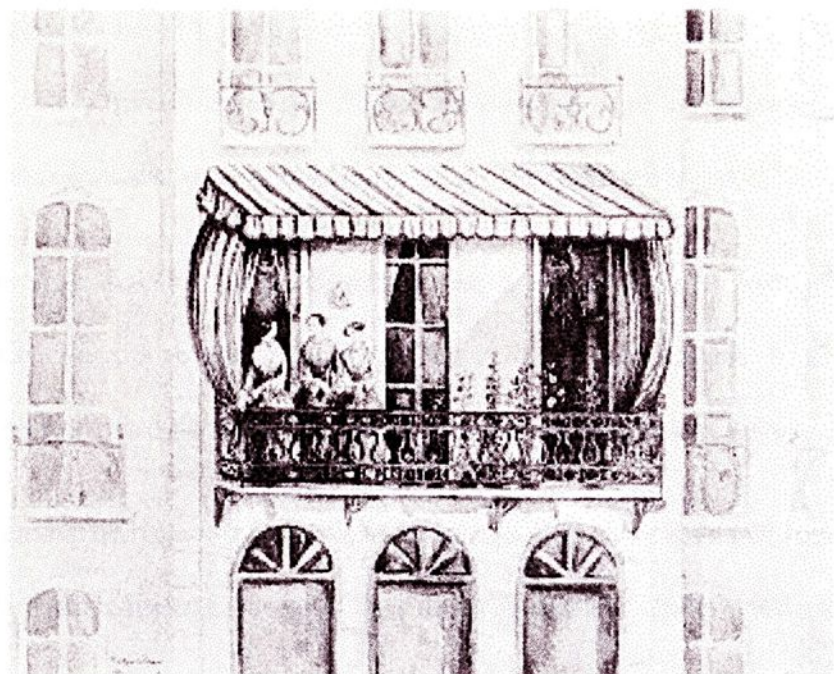


Fig. nº 6 - "No balcão Tullgarn". Aquarela Princesa Eugênia da Suécia, 1853.

A ideologia das esferas separadas, colocando em oposição, a pureza e passividade da mulher idealizada e o homem de ação, pode ser simbolizada pelas imagens do balcão e da rua, e foi plenamente aceita na Europa como também nas suas colônias culturais como o Brasil.

2.6 - O MUNDO PROLETÁRIO E AS MULHERES

A humanidade mobilizada pela idéia das conquistas do progresso tecnológico pode observar nessa época as condições mais subumanas a que grande massa da população ficou submetida. Para conseguir o mínimo para sobreviver uma imensa multidão vendia seu trabalho em troca da salário. E para tanto ficava sujeita a jornadas de trabalho de 16 a 18 horas, sem férias, sem garantias para a velhice, doença e invalidez, em condições ambientais insalubres, sem iluminação, sem higiene, num clima de toda promiscuidade.



Um grande número de mulheres passou a ser arregimentado. Segundo Sullerot: “Levantando-se às 4 horas da manhã, faziam quilômetros a pé, arrastando os filhos e, após 12 ou 13 horas de trabalho em oficinas impróprias, regressavam à casa”.²⁹

Como mão-de-obra desqualificada e sem qualquer tipo de instrução, essa grande massa feminina sujeitava-se aos mais baixos salários, ao autoritarismo e abuso sexual dos chefes e patrões e era alvo da agressividade de seus companheiros e familiares.

O chamado *Movimento Reformista* do século XIX, motivado pelo quadro degradante que tinham da vida industrial, levantou as primeiras questões favoráveis à emancipação da mulher.

Os Socialistas Utópicos, na França contaram com, Saint Simon (Claude-Henri de Rouvroy, 1760-1825). Ele e os autores que seguem construíram o *Mito da Mulher Livre*, argumentando que elas são seres humanos como os homens. Cabet (Candenas Etienne, 1786-1856) na sua obra *Le Vrai Christianisme* se expressa sobre a absoluta igualdade que deve existir entre os membros de uma comunidade. Por último Fourier (François Marie Charles, 1772-1837), nas obras, *Tratado da Associação Doméstica e Agrícola* e *Novo Mundo Industrial*, considera que a mulher deveria ser plenamente integrada nos seus direitos humanos, além daqueles inerentes ao livre desenvolvimento de seu ser. A igualdade entre homem e mulher, além de jurídica, deveria acontecer no plano dos costumes e o sistema de educação teria que ser o mesmo para ambos os sexos e iniciado nos primeiros anos de vida.

Na Inglaterra vamos encontrar John Stuart Mill (1806-1873). Nas obras *Princípios da Economia Política*, *Liberdade* etc. Fazendo críticas às condições e conceitos sobre a mulher, tais como, a desigualdade entre os sexos baseada na diferença de inteligência ou diferença de natureza. Para se conhecer a mulher, não se pode partir do que os homens falam dela. É

²⁹ GUTIERREZ, R., *O feminismo é um humanismo*, p 62.



preciso que a deixem falar. Daí poderá ser estabelecido o diálogo, que não pode existir numa relação de dominantes e dominados. A subordinação dos sexos é um dos principais obstáculos ao progresso da humanidade. Em 1867, pela primeira vez, ele defendeu oficial e publicamente, no Parlamento, o voto feminino. As mulheres inglesas passaram a se reunir em torno de Mrs. Fawcett e, no ano seguinte, as francesas começam a se organizar em torno de Maria Deraismes.

A voz que provavelmente Stuart Mill pôde ouvir foi a de Flora Tristan, avó de Gauguin e que escreveu três obras, *A necessidade de acolher bem as mulheres estrangeiras* (1834), onde manifesta a atitude de solidariedade às mulheres. Na *União operária* (1843), convida os trabalhadores a se reunirem numa poderosa União Operária, já que a emancipação de todos seria obra deles mesmos, pautada na igualdade absoluta do homem e da mulher. Na obra *Passeio a Londres*, defende as prostitutas e reclama: das desigualdades de salário, do direito ao divórcio e do direito de ser chefe de família.

Nessa época de confinamento ao lar, Flora corajosamente percorreu sozinha a França e a Inglaterra, pregando suas idéias e vendo a situação miserável dos trabalhadores. Morreu pobre, desprezada, doente física e moralmente e, bem antes de Engels, ela já havia dito: “*O homem mais oprimido pode ainda oprimir um ser, a sua mulher. Ela é a proletária do próprio proletário*”.³⁰

É com relação à pobreza e às indignas condições de vida da mulher que se percebe entre as mulheres intelectuais e artistas um despertar da sensibilidade feminina para o social.

Nessa percepção para fora de si há um movimento de maior conscientização de si e do seu papel como ser pessoal e coletivo.

³⁰ ALAMBERT, Z., *Feminismo, o ponto de vista marxista*, p. 12.



2.7 - O TRABALHO NO MUNDO DA ARTE

Fayga Ostrower, Iole Di Natale e Renina Katz, artistas escolhidas como referencial para as reflexões desta dissertação, desenvolvem junto com a produção artística, ligada à gravura e à aquarela, ações concretas de caráter social e que, equivocadamente, podem ser vistas como alternativas para a sobrevivência material.

De fato, considero que se trata de uma consciência profissional ampliada que entende a atividade artística como trabalho e que reúne a criação poética e outras atuações no campo do ensino, da política, da literatura etc, como parte de um mesmo ofício.

Fayga, Iole e Renina têm desenvolvido um intenso e ativo trabalho junto às pessoas que atuam ou que de um modo, ou de outro, estão ligadas às Artes Plásticas. O sentido desse trabalho é de conscientizá-las sobre si mesmas e sobre o mundo.

Fayga está envolvida e preocupada com as questões éticas do movimento artístico atual, destacando sobretudo a necessidade de se desenvolver ações e trabalhos que priorizem a sensibilidade das pessoas. Iole, além das aulas na FASM e no ateliê, coordena o Núcleo de Aquarelistas e também considera que a mobilização dos artistas é fundamental para que possam conquistar os seus objetivos. Renina na revisita ao trabalho criador, do início de sua carreira, faz uma reflexão sobre a sua arte e a militância política.

2.7.1 - Fayga: uma Bandeira a favor da Sensibilidade

Fayga viveu na infância e adolescência, junto com seus pais e irmãos, condições de imensas dificuldades. Aos dez anos ela já sabia o que era sentir no próprio corpo a tensão da tragédia que significava perder umas poucas moedas que levava para comprar pães. Aos doze



anos já tinha experimentado o medo de uma família em fuga (do nazismo) e as incertezas de permissão de permanência pelos países por onde passava.

Quando a família conseguiu o visto para o Brasil e se instalou em Nilópolis teve que encarar a pobreza frente a frente. Essa região da Baixada Fluminense até hoje tem chamado a atenção das pessoas preocupadas com o social. Ultimamente Nilópolis tem se destacado pelo trabalho de promoção social que os carnavalescos, como Joãozinho Trinta, têm desenvolvido na Escola Beija-Flor e cujo valor humano e estético foi resgatado pela professora doutora Maria Lúcia Montes, em exposição realizada no MAC-USP, em 1993-94.



Fig. nº 7- "Favela". Fayga Ostrower, 1948.

Fayga confessa:

"a pobreza me afetou positiva e negativamente. Essa vivência me ajudou a me colocar com mais objetividade frente às pessoas. Acredito que a pobreza

em si seja um mal social e não pessoal. É um problema muito difícil que realmente tem que ser solucionado mas não só com relação à comida, à habitação. O ser humano não é como um cachorro que você dá um ração de comida e ele fica satisfeito. Não, você tem que considerar os seus valores espirituais. É isso que faz o ser humano.

No meu caso particular eu tinha alguma coisa a meu favor que era minha inteligência. Desde cedo adorei ler, estudar e esse trabalho intelectual me ajudou a sair do marasmo que é a pobreza. Que é uma coisa terrível, que reduz a pessoa realmente. O conhecimento, o conhecimento intelectual, me fascina até hoje. Acho uma maravilha como tudo isso me ajudou a sair dessa 'coisa'.

A pobreza é uma desgraça, mas independente dela a pessoa é mais sensível ou menos sensível. É uma questão de personalidade.

Quando eu falo para as pessoas sobre Arte, me dirijo à sensibilidade, eu não sei quem são essas pessoas, mas elas se descobrem. Eu tenho visto isto tanto nas aulas que tenho dado para grupos de operários como para grupos de executivos ou mesmo professores universitários. Não há diferença alguma. Tanto num grupo como no outro existem pessoas mais ou menos sensíveis. E realmente esta é a base para nos entendermos sobre Arte. Nem com relação às questões do conhecimento, da informação, eu posso subestimar um grupo em relação a outro.

Quem sabe que existiu um século XV? Olha nem entre os executivos isso pode ser considerado como um conhecimento prévio!

Quando fui convidada a dar o curso para operários³¹ encarei a pobreza como um fato e isso me preocupou muito tempo antes de aceitar esse convite. Não imaginava como é que eu podia me colocar diante de um grupo de pessoas que nem sabia se eventualmente tinha o dinheiro para comprar o pão do dia seguinte! No entanto, deveria falar sobre valores espirituais! Pois, se você não falar sobre valores espirituais, você não estará falando sobre Arte. Estará falando sobre técnicas sobre crítica, sociedade mas não sobre Arte. Como é que então eu poderia equacionar

³¹ Trabalho relatado no livro *Universos da Arte*. Ed. Campus, Rio de Janeiro, 1983.



essa questão? Decidi pular na água gelada. Não havia outro jeito para aprender a nadar e sai nadando.

Mas deu certo porque entendi que essa situação era uma situação real. Queria ajudá-los mas sem qualquer sentimento de culpa que em geral os intelectuais têm quando se confrontam com as classes mais carentes.

Tratei os operários de igual para igual, sem qualquer tom condescendente ou patrocinador e muito menos achando que tudo é lindo, que é só o operário abrir a boca e ele é capaz de dizer as maiores sabedorias. Eu estava lá para dar informações, não era a professora que tinha de ensinar a vida para eles. Eles não sabiam nada de mim e a gente se tornou muito amigos, justamente porque não era fraternal com eles. Procurava me expressar de modo simples e claro dando as informações culturais e históricas que achava necessárias. Não os subestimei e nem simplifiquei o meu recado sobre Arte. Então deu certo! Mesmo que a nossa sociedade não dê a mínima para a sensibilidade ela faz parte do ser humano ”.³²

2.7.2 - Iole, Uma Agente de Transformação no Núcleo de Aquarelistas

Iole Di Natale é uma artista carismática que sabe como poucos reunir as pessoas, sentir as suas necessidades, encaminhá-las, deixando emergir no grupo as atitudes de cooperação democrática e envolvendo a todos em ações de cunho profissional altamente dignas. O saldo mais significativo da sua atuação é sem dúvida o Núcleo de Aquarelistas da FASM que agora em 1997 completa dez anos de existência.

“O termo ‘Núcleo’ começou a ser usado em 1987 para identificar o grupo de artistas aquarelistas que foi se formando em torno de Iole Di Natale. O encontro desses artistas foi acontecendo naturalmente, desde 1973, nas aulas de aquarela que Iole ministrava no curso oficial de Artes Plásticas da FASM.

³² Entrevista realizada em 9.6.95 em S.Paulo.



A partir de 1985 novos elementos foram se integrando ao grupo, vindos de um outro curso paralelo de aquarela que a própria faculdade passou a desenvolver.

Nesse mesmo ano, de 1987, esse agrupamento de artistas além de se autodenominar Núcleo resolveu, juntamente com Iole, organizar o 1º Salão Nacional de Aquarela da FASM, evento que se concretizou em 1988 com muito sucesso.

Algumas preocupações nortearam essa plêiade de artistas, tais como, a aquarela como linguagem pictórica, a pesquisa sobre a história da aquarela, o desenvolvimento da poética individual bem como a orientação da expressão artística da mulher. Tais preocupações constituem, aliás, as principais metas de trabalho de Iole e do Núcleo desde o início.

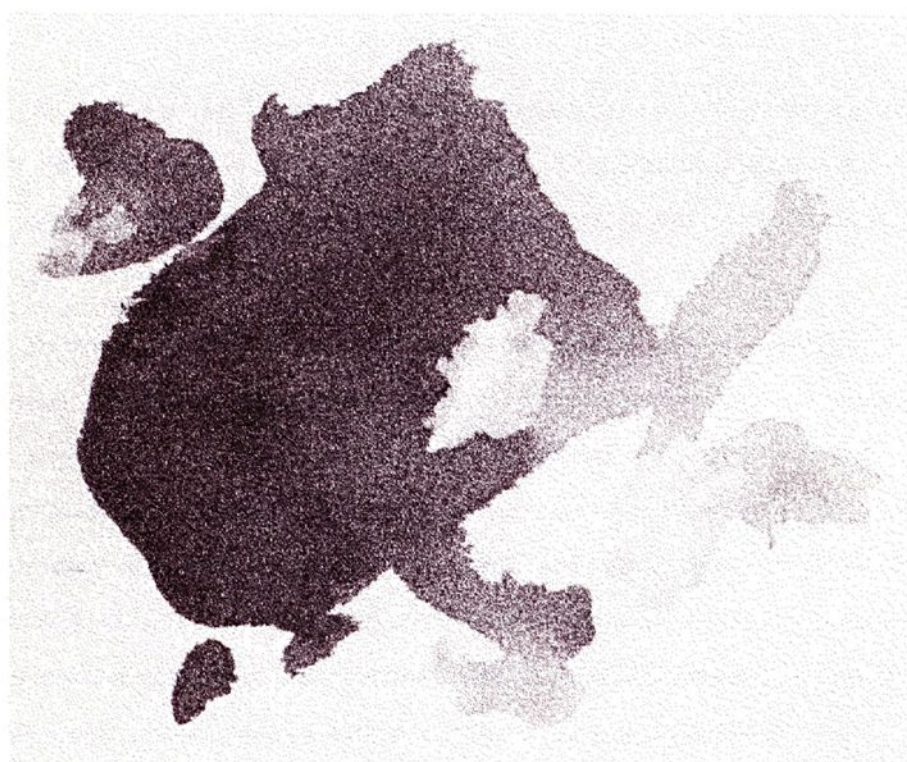


Fig. nº 8 - "Aquarela", (logotipo do núcleo) Iole Di Natale, 1988

A prática desses objetivos tem atraído artistas aquarelistas não só de vários pontos da cidade de São Paulo, como também, do interior do estado, abrindo novas oportunidades a todos aqueles que têm o desejo de trabalhar com a organização de eventos moldados nos critérios de assumir e dividir as responsabilidades que a realização de projetos coletivos implica.

Em outras palavras, no Núcleo, além da trajetória individual, cada aquarelista vive a intrincada rede puzzeleriana da colaboração e apoio mútuos entre grupos e subgrupos na concretização de projetos, por meio da montagem de mostras, realização de pesquisas, reflexões, viagens culturais, 'workshops' e exposições no Brasil e exterior.

A intensa atuação dos componentes do Núcleo se traduz num histórico denso e consistente que vem movimentando a comunidade artística de São Paulo. Já durante os preparativos do 1º Salão Nacional de Aquarelas foi idealizado um Levantamento de Dados sobre o Universo da Aquarela. Esse levantamento foi realizado e contou entre os pesquisadores e os pesquisados com os próprios artistas participantes. Esse tipo de iniciativa se desdobrou nos anos posteriores, em realizações que ora aprofundaram questões históricas, ora questões de linguagem, ora questões temáticas, todas pertinentes ao universo da aquarela. Gerou também a Sala dos Mestres no 1º Salão Paulista de Aquarelas da FASM, em 1993.

Os aquarelistas do Núcleo se reúnem mensalmente, toda primeira terça-feira do mês, às 9h, na Rua Emílio Ribas, 89, numa das salas da FASM, entidade que lhes devota tal crédito de trabalho a ponto de vir cedendo-lhes espaço físico para funcionar.

O 'dossier' do Núcleo reflete um agrupamento de pessoas inquietas, prontas a enfrentar obstáculos, atentas ao momento artístico e conscientes de seu papel histórico na cultura brasileira. Desde 1994 tem sido distribuído um Boletim Informativo, periódico mensal que detalha as atividades que vem sendo desenvolvidas, orienta e ajuda a fundação e formação de novos grupos de trabalho, se necessário, e discute assuntos de interesse comum. Este grupo permanente de trabalho está aberto a todos os interessados, sem qualquer taxa obrigatória de participação".³³

Sobre o trabalho como professora Iole considera que sem os seus alunos não poderia ter produzido tudo o que produziu, nem se apropriado da bagagem de conhecimentos que tem hoje.

³³ NATALE, I. D., "História do Núcleo de Aquarelistas da FASM", - Copydesk de Godoy, M. C. R., 1995.



Ela faz uma analogia entre trabalhar com aquarela e trabalhar com o humano, entre lidar com *uma coisa aquosa e canalizá-la de modo expressivo* e lidar com as pessoas, oferecendo a elas condições de perceber cada momento da própria vida e permitir que o processo criativo caminhe e flua, até a conquista de uma produção pessoal que deixe aflorar a personalidade íntegra de cada um. Em ambos os processos, tanto a artista como seus orientandos têm-se conscientizado da alquimia que se opera, da transformação e da qualificação tanto da coisa produzida como de si mesmo.

Para Iole, o ensino da aquarela está norteado por dois pensamentos analógicos básicos. O primeiro é o processo da água sobre o papel, como um movimento de identidade do feminino. Ao longo do percurso de concretização da obra, a presença do fluxo de água que caminha, *penetra nos micro-vales e fecunda o papel poroso* nos faz mergulhar na intimidade do ritmo vital cíclico do feminino. O segundo é o processo da cor transparente, iluminada como um movimento de resgate espiritual. A cor transportada pela água, permitindo a passagem da luz, *daquela luz filtrada pelos vitrais do interior das igrejas* e reveladora da espiritualidade do humano.

2.7.3 - Renina e a Militância Política

Renina tem sido inquerida continuamente sobre as relações de sua obra e a política. Para esta dissertação ela resolveu apresentar, de próprio punho, o texto que segue afim de que fossem esclarecidas as dúvidas ainda existentes.

“Renina fez parte da geração pós-guerra, geração cheia de idéias, voltada para a luta pela liberdade, pelos direitos humanos e justiça social. Encontrou no expressionismo a intensidade que correspondia à vibração dos seus ideais como jovem cidadã. Renina incorporou a gravura como um meio de expressão que correspondia naquele momento às suas intenções, de natureza artística e ideológica. A multiplicação da imagem proporcionada



pela gravura, a possibilidade de expressão e divulgação do seu ideário tinham na gravura o seu veículo ideal. A série dos 'Camponeses sem Terra', da 'Favela', dos 'Trabalhadores' foram desenvolvidas em xilogravuras de topo. A gravura em madeira e em preto e branco, fornecia a dramaticidade desejada que caracterizou uma etapa do seu percurso artístico conhecido como o período do realismo social ou realismo socialista como queriam alguns críticos.

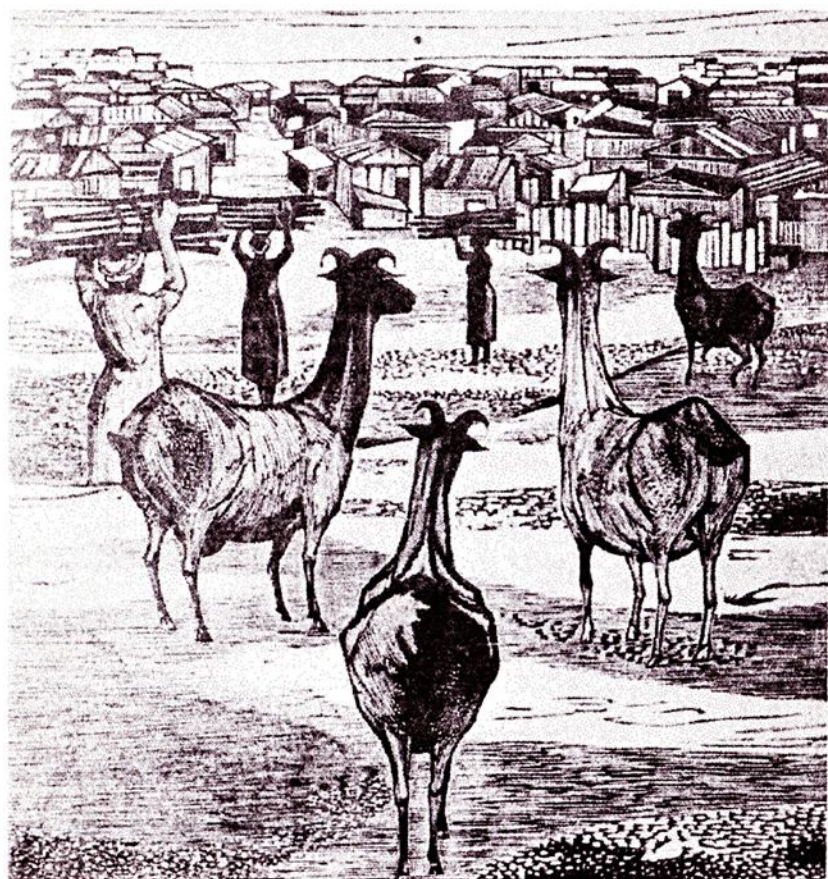


Fig. 9 - "Favela". Renina Katz, 1950.

Por volta de 1953/54, numa mostra coletiva no Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, Renina se deparou com um fato até então pouco claro para ela. A exposição foi um fracasso. O público para o qual a mostra foi dedicada não se identificava com os trabalhos. Parecia que as gravuras, refinadamente elaboradas, não tinham nada a ver com as questões cruciais da existência desse público. Ou então a visão dramática, contundente, não tivesse obtido reconhecimento porque talvez não rebatessem às suas aspirações. Foi um choque.

Era preciso compreender o fato. Teria havido um conflito entre as intenções e a linguagem? Era possível. Porém, talvez fosse necessário ir mais longe ou mais fundo. Será que a jovem artista de formação burguesa embora honesta e profundamente convencida de que estava no lado certo nas suas lutas não estaria apenas tentando resgatar o que chamamos de má consciência burguesa? Ou seja, pôr o seu trabalho artístico à serviço de uma idéia como se fosse um tributo?

Era preciso refletir sobre algumas questões. Qual o papel social da artista? Qual o sentido do seu trabalho de denúncia?

O projeto artístico, o projeto estético vinculado apenas à denúncia, ao protesto não seria redutor, ficando apenas no âmbito da ilustração dos ideais?

Haveria outra forma de expressar esses ideais?

E como isto tudo tomaria a forma de arte?

Tantas questões!

O amadurecimento pessoal e artístico foram indicando novos caminhos e mostrando que ampliar a temática não significaria abdicar de ideais sociais, políticos e existenciais. Poderia ser aberto um leque de possibilidades artísticas onde não só o trágico ou o dramático tivessem lugar, afinal a vida não marcha em uma só direção".³⁴

2.8 - O TRABALHO REALIZA A OBRA

Michel Guérin, no seu livro *O que é uma obra?*³⁵ aponta o trabalho desenvolvido para a realização de uma obra como um prodigioso gasto de energia do seu criador. Porém, existe uma dinâmica tal entre o criador e a obra que, provavelmente por irradiação toda a energia consumida pela obra é devolvida ao criador na forma de força, incentivo, recompensa, prazer,

³⁴ Depoimento da artista escrito especialmente para este trabalho, abril de 1996.

³⁵ GUÉRIN, M., *O que é uma obra*, p. 33.



alegria suscitando enfim a necessária ousadia para a renovação e realização de outros fatos memoráveis.

O trabalho concretizado em obra instala-se como fonte permanente de re-alimentação pessoal, possibilidade de transcendência e imortalidade do criador.

Parece então que, enquanto o significado do trabalho se organiza a partir do consumo de energia, o sentido da obra é aquele da ampliação e do aumento dela. Talvez, com base nesse argumento, pudéssemos justificar o desdobramento das atividades das artistas Fayga, Iole e Renina, como energia em expansão.

Elas comprometem-se explicitamente em provocar outras pessoas, outros artistas, influenciá-los e estimulá-los à realização de gestos comparáveis aos seus, com o intuito de que também eles possam usufruir da generosidade da obra. E assim, assumindo a abertura ao diálogo, à tarefa de comunicação imposta pela obra, será possível viver ao abrigo da generosidade dela.



3 - O HUMANO NO MUNDO CHAMA-SE HOMEM E MULHER



Fig. nº 10 - "Artistas no WPA" - Moses Soyer, 1935

*"Criou Deus, pois o homem à sua imagem, à imagem
de Deus o criou: homem e mulher os criou"..*

Gênesis 1:27³⁶

³⁶ Bíblia Sagrada, Rio de Janeiro - Sociedade Bíblica do Brasil.

3.1 - UM E OUTRO, UMA RELAÇÃO DE ALTERIDADE

Embora diversos, um e outro, homem e mulher são idênticos como seres humanos.

Na Antigüidade, quando Platão falava da cidade, ele não valorizava os laços biológicos do núcleo familiar. Ele entendia que a população da cidade era constituída por sujeitos, isto é, por indivíduos dotados de aptidões pessoais independentes do gênero sexual a que pertenciam. Considerando as opiniões manifestadas pelo filósofo, esse pensar é mais um recurso epistemológico que visa reforçar a igualdade negando a existência do outro³⁷.

Em Aristóteles homem e mulher são formas do ser humano. A diferença quanto à forma podia ser avaliada pelos critérios de analogia e correspondência, Assim ele considerava de acordo com:

Crítérios de	Ser homem	Ser mulher
Características	ter pênis	ter útero
Função	poder penetrar	poder engravidar
Potencialidade	gerar outro	gerar em si
Valor	ser para mais	ser para menos

Hoje a avaliação da diferença é feita pela falta de igualdade ou de semelhança entre seres, coisa e conceitos. É uma relação de alteridade que entende, que sob certos aspectos, seres, coisas ou conceitos são idênticos. Uma relação entre aquele que é e aquele que é, portanto, um e outro são idênticos.

³⁷ PERROTT, M. e DUBY, G., *Filosofia do Gênero*, in *História das Mulheres*, p. 26.



A negação da alteridade sonega a identidade do outro. O movimento feminista, de alcance social indiscutível, tem buscado reconquistar a identidade das mulheres em relação aos homens.

A subtração da identidade de alguém equívale subtrair a sua própria existência. No plano pessoal a relação de alteridade exige do homem e da mulher a presença de ser para si. Segundo Maria Rita Kehl, já no século XVIII, podemos testemunhar na carta de Mariana Alconforado, o nascimento da mulher para si quando escreve para o seu amante:

“Deixei-me fascinar por qualidades bem mediocres... É preciso deixá-lo e não pensar mais em si. Creio mesmo, que não voltarei a escrever-te. Que obrigação tenho eu de lhe dar conta de meus sentimentos?”³⁸

3.2 - OS ESTUDOS DE GÊNERO NO BRASIL

Com a abordagem dos estudos sobre a mulher é que os estudos de gênero começaram a ser desenvolvidos no Brasil voltados especificamente para a questão do feminino nas mais diversas áreas do conhecimento humano.

De fato foi no âmbito da militância política, como movimento de conquista por melhores condições de trabalho e salário para a mulher, que essas questões foram tratadas de modo prioritário. A subordinação civil da mulher, o direito ao voto, a maternidade, a aposentadoria foram tópicos presentes na pauta dos movimentos sócio-sindicais encaminhados pelos seus participantes ativos. A pesquisadora Guacira Lopes Louro destaca nas reflexões que faz sobre a educação que no meio acadêmico, nos anos 70, grupos de estudos ligados ou não à militância passaram a refletir, num certo sincronismo com o que ocorria em outros países, sobre as relações de poder entre homens e mulheres na sociedade.

³⁸ KEHL, M. R., *A civilização soterra o masoquismo feminino*, in Caderno Mais, p. 7.



Alguns grupos, desenvolvendo trabalhos interdisciplinares ou outros pesquisando numa área específica, foram passando dos estágios de encaminhamento de denúncias, de injustiças observadas, para as descrições de fatos ou ocorrências (por exemplo, o sexismo nos livros didáticos, a maternidade precoce etc), buscando caracterizar essas relações em determinados contextos. Recentemente, os estudos tem sido conduzidos no sentido da construção de uma teoria, ou seja, tem-se preocupado em comparar descrições e ensaiar interpretações ou explicações que podem convergir para um determinado ponto ou divergir em outros.

Com relação aos estudos ligados à produção das poéticas visuais trabalhadas por mulheres, pouca coisa tem sido feita no Brasil. Geralmente são pesquisas documentais sobre algumas notórias artistas mulheres como Anita Malfatti, trabalhada pela pesquisadora, Marta Rossetti e Tarsila do Amaral, de Aracy Amaral, mas sem ênfase à condição de serem mulheres. Talvez, isto se deva ao fato da crítica de arte contemporânea estar calcada nos valores da neutralidade e universalidade da Arte. Com esses critérios estéticos tradicionais pior que a negação da diferenças de gênero é a exigência da mulher artista ter que ser como um homem. A artista, Regina Silveira, na mesma entrevista a que nos referimos na Introdução a esta dissertação, confessou que:

*“ Talvez, a minha união com um artista, e o fato de eu não ter filhos possam ser vistos como táticas favoráveis à existência desse ser andrógino, sem sexo, ótimo para a atividade artística ”.*³⁹

Sobre fazer articulações entre o feminismo e a arte, numa das entrevistas que realizei com Renina Katz ela declarou:

“Não conheço nenhum texto que se dedique a fazer um estudo especial sobre contribuições das mulheres brasileiras para a nossa arte. A importância das suas obras na perspectiva das identidades de gêneros,

³⁹ CHIARELLI, T. e SILVÉRIO, C., *Entrevista com Regina Silveira*, in Revista ARTE, p. 11.



ainda não foi devidamente estudada. Mas acho que isso ainda vai acontecer. Num determinado momento será assunto, talvez seja o próximo.

Nos Estados Unidos, as artistas se formaram dentro de uma tradição de luta pela plena cidadania. Elas foram as primeiras sufragistas e para conquistar esse direito de votar, viveram momentos de confronto declarado, com pancadaria, prisões e uma mobilização sem precedentes”.

De fato nas universidades americanas, inúmeras pesquisadoras têm produzido importantes reflexões sobre a vida e a obra de mulheres artistas, desenvolvendo textos que abordam as produções poéticas existentes da antiguidade até hoje, e que se propõem a formular uma nova História da Arte, na qual eu tenho me apoiado para desenvolver estes estudos. A luta pela emancipação, entre as americanas, é antiga e nos remete ao ano de 1848 quando:

*“em Seneca Falls, com a instalação da 1ª Convenção sobre os Direitos da Mulher, foi aprovada uma moção que dizia ser dever de toda mulher americana, lutar pelo sufrágio. Mas, esse direito só foi conquistado 70 anos depois com a votação da 19ª Emenda Constitucional, em 1920”.*⁴⁰

*No Brasil a luta pelo voto das mulheres começou mais tarde e pelo empenho de algumas personalidades femininas como a professora Deolinda Daltró, que em 1910 fundou o Partido Republicano Feminino, e Bertha Lutz, que em 1919 fundou a Federação Brasileira pelo Progresso feminino. Embora aqui essa conquista não se tenha caracterizado, no começo, como um movimento de mobilização das mulheres como foi o americano, o fato é que em 1932, quando o presidente Getúlio Vargas promulgou, por decreto lei, o direito de sufrágio às mulheres, ele já estava sendo exercido em 10 estados”.*⁴¹

A questão do sufrágio é importante porque foi o primeiro movimento concreto que apresenta as mulheres como *excluídas das decisões da sociedade*.

⁴⁰ ALVES, B. M. e PITANGUY J., *O que é feminismo*, p. 45.

⁴¹ Ibid. p. 47-48.



Por isso, as mulheres têm estado atentas ao que está acontecendo, querendo saber das coisas, fazendo até um esforço de participação em quase tudo que acontece e em especial no mundo das artes. Renina considera que a atitude profissional implica numa vigilância, num ficar em alerta sempre, até bem desagradável e desabafa:

“E assim temos feito um pouco a nossa briga, com base no crédito que agente se dá. Pois não podemos aceitar a discriminação. Queremos ser consideradas, não pelo fato de sermos mulheres, mas pela qualidade dos nossos trabalhos. Nossas obras precisam ser percebidas como produções tão boas quanto às de qualquer bom artista”.

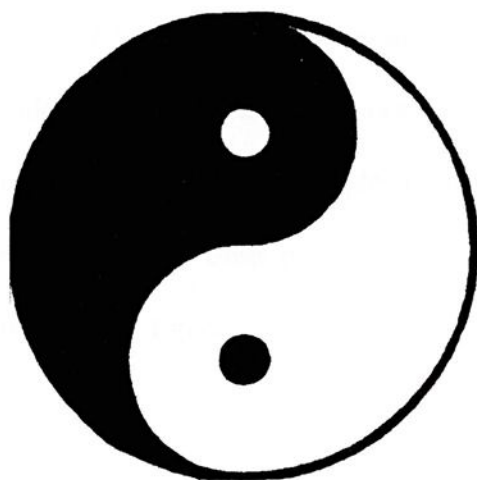


Fig. nº 11 - O Yin e o Yang.

A História Humana precisa desses créditos como forma de resgatar o equilíbrio das suas ações. Renina então lembra que no Oriente há o “yin” e o “yang”, que podem ser descritos como uma concepção de equilíbrio dinâmico de qualidades opostas.

Quando esses dois aspectos são trabalhados juntos, há uma busca de balanceamento entre esses elementos de modo que nenhum se torna mais importante que o outro, convivendo numa harmonia dinâmica e em permanente devir: intuição/raciocínio, sensibilidade/agressividade, delicadeza/força, fraqueza/caráter, timidez/coragem, feminino/masculino.

Enfim, qualidades de modos de pensar, sentir e agir experimentados em vários graus, tanto por homens quanto por mulheres, num momento ou no outro.

Muitas vezes no desenvolvimento pessoal os princípios “yin” e “yang” ficam misturados com as características biológicas do indivíduo e a sociedade ocidental tem identificado algumas dessas qualidades como próprias do útero (a intuição, a sensibilidade, a delicadeza, a fraqueza, a timidez, o feminino) ou outras como próprias do pênis (o raciocínio, a agressividade, a força, o caráter, a coragem, o masculino).

3.3- RELAÇÕES DE GÊNERO NA ARTE?

O feminino como categoria de análise de identidades artísticas tem-se baseado em critérios estanques, ora dando ênfase ao biológico, ora ao social, ora ao psicológico e raramente tem desenvolvido uma articulação mais complexa do tipo bio-psico-social e artística. Esta reflexão deverá perceber inicialmente essas posições segmentadas mas pretende verificar as possíveis articulações através dos tópicos que seguem como forma de resgatar para o humano a totalidade.

3.3.1 - O Feminino, um Sexo Escondido?

O sexo biológico, como categoria de análise do feminino, se refere apenas à forma como a espécie humana se reproduz. Reune sob o nome de sexo feminino os indivíduos que têm a genitália localizada internamente e que são dotados de vulva, útero e ovários e que produzem óvulos, passíveis de serem fecundados. Assim, o sexo feminino tem condição de dar origem a outro indivíduo com as mesmas características da espécie matriz (salvo algum problema de anomalia genética). Trata-se de um determinismo biológico.



Segundo Lou Andreas Salomé a essência do feminino, no que diz respeito ao desenvolvimento de seus dons particulares, é definido decisivamente pelo caráter sexual da mulher. A não evidência do elemento sexo aparece na mulher como um eco muito sutil de um erotismo, manifesto em crescente delicadeza. No entanto, não é o caso de desfalecimento ou negação mas apresenta-se como um acumulado de aquisições que revela “*o princípio feminino como a aparição mais puramente humana, a menos sexual, onde todo o conteúdo de uma existência deve completar a totalidade do ser*”.⁴²

Já no homem, continua Salomé, o elemento sexual aparece onipresente e onipotente durante toda a sua existência. Por isso o especificamente “*feminino é distinto da virilidade masculina, não por um traço particular ou orientação especial, mas no modo que tem de harmonizar a todos para os relacionar com o próprio coração da vida*”.⁴³

As reflexões dessa autora, elaboradas por volta de 1910, já interpretavam que os caminhos para o pleno desenvolvimento implicavam ou na renúncia ou na exaltação de si, tantos dos elementos físicos como dos espirituais. Tanto em relação a uma, como a outra opção, ela alertava para a dificuldade da concórdia. No recuo, havia o risco da falta de harmonia pela omissão; no enfrentamento, o risco das inúmeras mutilações causadas ao ser.

Nos anos 70, observamos nas artes plásticas que as artistas ligadas ao movimento das mulheres, nos EUA e Inglaterra, optaram pela exaltação da identidade feminina. O biológico como o elemento mais concreto apareceu como determinante.

O desenho em grafite da ilustração nº 12, criado pela artista Faith Wilding, não é um esquema de uma vulva, mas sim a expressão simbólica explícita da genitália feminina feita por uma artista mulher. Desse modo, a imagem já ultrapassa a categoria de análise baseada somente no biológico, pois junto com a construção simbólica ela também incorpora a

⁴² SALOMÉ, L. A., *O erotismo - reflexões sobre o problema do amor*, p. 57.

⁴³ Ibid p. 58.



conquista do poder da mulher artista no contexto sócio-artístico. O poder de apresentar (até com um certo constrangimento) uma vulva desenhada como expressão da sua própria identidade: "*Flesh Petals*", (Pétalas de Carne). Para a arte feminina trata-se de um momento de superação de preconceitos e repressões, de manifestação de gestos de ousadia e de formação da consciência da própria identidade biológica, como algo positivo e encantador e que deve ser apresentado no universo da arte, expondo os conteúdos e temas pessoais, os mais íntimos.

No sistema de ensino de arte a conquista de um espaço para trabalhar, as questões abrangentes da identidade feminina foi uma vitória da artista plástica Judy Chicago. No período de 30/01 a 28/02 de 1972, em Los Angeles (Califórnia) ela abriu para a comunidade a primeira mostra de arte feminista.

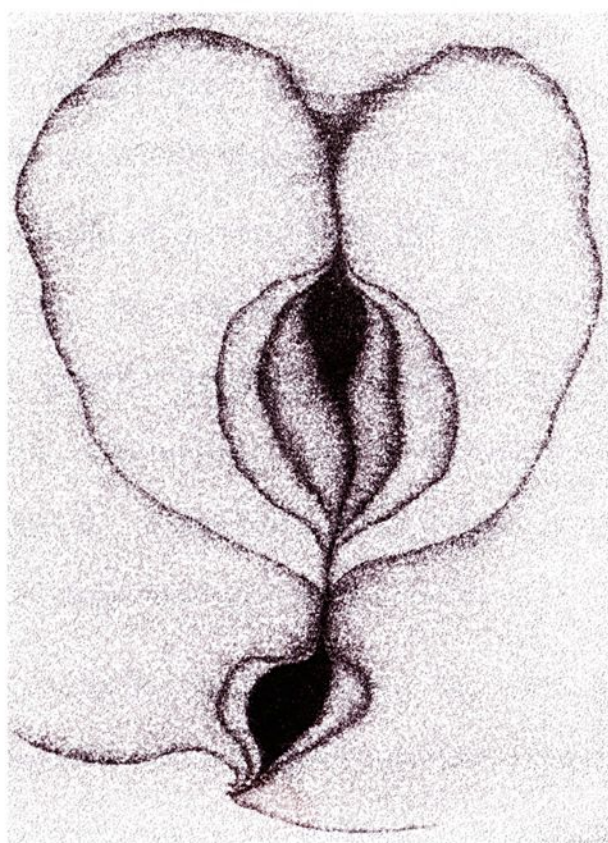


Fig. nº 12 - "*Flesh Petals*" - 1970

Na entrevista que deu em 1992 às pesquisadoras de arte Norma Broude e Mary Garrard ela revelou que os termos “*women’s art*” podem soar como designação de um estilo de arte, mas esse não era o seu objetivo porque, “*ao ter se comprometido com a apropriação do poder feminino através da arte, ela teve que encarar a extensão dos danos causados pela cultura patriarcal no amor próprio das mulheres*”.⁴⁴

Assim, nos programas de arte-educação feminina criados por ela e trabalhados em Fresno, em 1969 e posteriormente na Casa da Mulher (e que deram origem à exposição de 1972), a prioridade era ajudar as alunas estudantes de arte e jovens mulheres a encontrar seus conteúdos pessoais, apropriar-se deles e determinar as formas mais adequadas para expressá-los visualmente. Os programas buscavam integrar o desenvolvimento das habilidades pessoais com a recuperação da auto-estima, proporcionando às alunas não só informações sobre os processos artísticos contemporâneos mas também investigando e trazendo a História da Arte Feminina para as discussões e reflexões paralelas ao trabalho do estúdio.

Os resultados desses programas, segundo Chicago, foram perigosos por causa da autenticidade manifestada nas obras produzidas. “*porque era a primeira vez que se tornava pública uma arte cujo assunto era a subjetividade feminina tratada abertamente*”. Toda a arte baseada nessa tendência foi desenvolvida no sentido de quebrar cânones e imagens geradas pelos conflitos ligados à tradicional produção artística feita exclusivamente por homens. Linda Alcoff define essa tendência “*como a ideologia da existência da natureza ou da essência feminina que foi re-apropriada pelas próprias feministas num esforço de valorizar atributos femininos desvalorizados pelo patriarcado*”.⁴⁵

Aqui no Brasil, a obra de Iole Di Natale é um movimento explícito da exaltação da realidade do próprio corpo e do prazer feminino como algo específico da mulher. Entre os documentos que a artista ofereceu para o desenvolvimento desta pesquisa ela manifestou:

⁴⁴ BROUDE, N. e GARRARD, M., *The Power of Feminist Art...* p. 66-73.

⁴⁵ ALCOFF, L., *Cultural Feminism sus-post-structuralism...*, p. 405-437.



“Que eu tenha consciência, minha preocupação de trabalhar também o corpo iniciou-se em fins de 1983”.⁴⁶



Fig. nº 13 - “Dançarina I”.

As primeiras concretizações nesse sentido foram esculturas. Na sintaxe da matéria bruta, a massa de argila é trabalhada mostrando a rudeza e a objetividade do corpo físico: o volume e o peso da sua carne, a massa ondulada de seus cabelos, o vigor dos movimentos impetuosos e a aspereza e as cicatrizes da superfície da pele de uma pessoa em processo de construção.

A série que foi modelada começa por mostrar uma mulher em movimentos de dança, porém, com apenas uma perna entalhada. A outra perna ainda permanece indefinida com a massa do barro, sem forma delineada.

⁴⁶ NATALE, I. D., Depoimento a Ana Célia, s/d.

Na obra seguinte, a mulher aparece deitada e seu corpo figura inteiro, nenhuma parte lhe falta, mas permanece adormecida. Na sequência, o ser, em movimento de intenso vigor, começa a se levantar, a se mostrar, a se exhibir, a se possuir e a se entregar, na volúpia de um grande prazer (fig. 13, 14, 15 e 16).



Fig. nº 14

As obras de Iole também revelam o caráter não localizado da sexualidade feminina que se estende pela amplitude de todo o corpo.

Ela declarou nesta pesquisa que inúmeros desenhos, depois retomados em lotes de gravuras e também de aquarelas, são produzidos a partir da memória tátil de uma carícia, ou a memória corporal de pressão da mão do parceiro sobre a cabeça, sobre o ombro, sobre os seios, sensações eróticas bastante duradouras para a mulher.



Fig. nº 15



Fig. nº 16

Essas obras tiveram a intenção deliberada de evidenciar a materialização do esforço e do desafio que significa para cada mulher empreender a conquista da própria sexualidade que nada mais é do que a própria identidade.

Esses trabalhos vão culminar na série Eros (fig. 17), que canta o amor e prazer da mulher.⁴⁷

Para o álbum de gravura Iole coletou palavras de diversas mulheres atuantes que se manifestaram sobre as imagens apresentadas. Realizamos uma montagem com extratos dos textos, percebidos aqui com expressão de valores sintáticos e semântico da obra da artista.

“numa curva mais lenta mãos imensas indecisas precisas concisas mãos de artesão a urdir fibras, tecelão me faz tecida presa em vertiginoso tear”

Marilena Chauí (filósofa)

“corpos que se irmanam no instinto entrelaçados pelos fios de cabelo de terra do céu das sombras”

Walderez de Barros (atriz)

“A paixão, segundo Iole, é negra. Confunde formas e desejos. O corpo se dilui e se ilumina se move entre trevas e luz viaja ao fundo de si mesmo voa, revoa e jaz subitamente redondo, macio e branco”

Elizabeth Souza Lobo (socióloga)

“Uma sensualidade intensa nos contrastes quase violentos de claro-escuro na série de estudo de casais em pleno embate amoroso. O clima erótico é denso reforçado pelo ângulo das figuras - em escorço nos amplexos, nas posições enlaçadas quase dá para perceber os sons e os perfumes de Eros em atividade”.

Tatiana Belinky (dramaturga)

“Tudo adequado à retratação de integração do organismo humano na matéria orgânica acolhedora da Natureza”

Maria Duschenez (dançarina)

⁴⁷ Iole Di Natale. Álbum Eros.



*“Iole Di Natale se preocupa mesmo é com o ser humano, ainda o ator principal, sempre envolto num abraço-afago que funde a carne do homem com a da mulher, compactuados com a natureza”.*⁴⁸

Olney Krüse

Embora essas palavras de Olney não estejam registradas no álbum de gravura, a ele a artista confere o crédito de incentivador significativo dessa sua produção.



Fig. nº 17 - *Eros* (gravura)

É preciso considerar que a contribuição da artista para a arte contemporânea, nesta série, transcende à questão da ousadia em concretizar, nas Artes Plásticas, o “tema da relação sexual entre homem e mulher, que parece, hoje, relegado ao espaço das revistas

⁴⁸ KRÜSE, O., *Revolução na torre de marfim*, 25.09.80.

pornográficas. O inusitado está na solução compositiva da imagética-sexual do quadro".⁴⁹

Iole compõe no plano um casal, deitados lado a lado, enlaçados, criando uma perspectiva em escorço⁵⁰ e os amantes totalmente voltados um para o outro, impedem que qualquer coisa exterior ao momento do quadro venha perturbar a poesia do encontro. Deste modo a artista rompe com a tradição pós-renascentista que para *bajular a masculinidade* constrói a imagem de um modo frontal - literal ou metaforicamente - devido ao fato do protagonista da obra ser o espectador-proprietário olhando para ela. A esta análise baseada em John Berger, no seu livro *Modos de Ver*, também acrescentamos que Iole faz uma crítica a essas representações artísticas, que chegaram às raias do absurdo clientelista na arte acadêmica do século XIX.

Na visão crítica de Jacob Klintowitz, Iole Di Natale tem apresentado, de maneira determinada, com aquarelas, gravuras, esculturas e num desenho realista, um trabalho árduo e fecundo que vem se constituindo em detalhado estudo visual da realidade sexual das relações entre Homem e Mulher, na representação de corpos com carnalidade e peso específicos. Todas as intenções da artista têm sido traduzidas e concretizadas em produções de boa qualidade, *deixando o amor mais expressivo*.

3.3.2 - Um Gênero de Musas ou Criadoras?

As abordagens que se apoiam na existência de um fundamento espiritual, para explicar as diferenças entre homem e mulher, consideram que os diversos papéis atribuídos para um ou outro sexo originam-se nas definições ancestrais das diversas culturas que estabeleceram princípios de acordo com os quais cada indivíduo vai se identificando com o seu sexo biológico e vai assumindo as atitudes inerentes a ele. Esses princípios têm completa circulação pelo imaginário cultural.

⁴⁹ KLINTOWITZ, *O instinto visual de Iole deixando o amor mais expressivo*, 9.5.87.

⁵⁰ A perspectiva em escorço ocorre quando o olhar do espectador cai sobre a cabeça da figura representada e o corpo se alonga na profundidade do quadro.



Na estrutura patriarcal a relação de subordinação das mulheres aos homens tem sido entendida pela crítica como uma necessidade dos homens dominarem as mulheres ou como uma forma de controle e apropriação da reprodução e portanto da sexualidade.

Os estudos, empreendidos, especialmente nos Estados Unidos e na Inglaterra têm observado como o poder masculino tem lançado mão de mecanismos e até de mitos para sustentar a sua dominação na estrutura de poder. Por exemplo, no século XIX, o mito dos personagens Emílio e Sofia⁵¹, definiu e estabeleceu funções e comportamentos como naturalmente inerentes ao homem e à mulher. Isto ocasionou nas diferentes culturas e sociedades, inclusive, um atraso na assimilação dos valores proclamados pela Revolução Francesa, como: a universalização da liberdade de todos em relação ao trabalho, da igualdade perante a lei, da tolerância e humanidade nas relações sociais, e do poder regenerador do racionalismo.

Do ponto de vista da análise das produções artísticas, nesse contexto, o estudos de gênero têm sido importantes na recuperação de mitos masculinos e femininos responsáveis pela construção de imagens que informam sobre as estruturas básicas tanto dos padrões sociais tradicionais como dos vigentes. Através dessa análise é questionado o mito da mulher como musa inspiradora e reprodutora do eterno feminino.

Nessa linha têm sido apresentado ensaios e pesquisas demonstrando a participação das artistas no processo criador da história da arte.

No século XIX ainda, é de interesse observar a emergência da categoria *arte feminina* para as artes domésticas praticadas pelas mulheres e ligadas à costura, confecção de álbuns, artes folclóricas, aquarelas e croquis. Se isto foi propício para que numerosos escritores se

⁵¹ COVATO, C., *Genere e Storiografia*, in. *Donne a Roma tra Medioevo e eta Moderna*, 1992-1993.



perguntassem se naturalmente as mulheres estavam mais inclinadas às atividades que exigem paciência, gosto pelo detalhe etc, por outro lado, segundo a pesquisadora Anne Higonnet, *“pelo fato de não serem imposições sociais, tornaram-se elementos reveladores da participação criativa da mulher na construção social do feminino”*.⁵² As imagens dos álbuns de família e outras coleções têm um o sentido de celebração das relações afetivas e são também a expressão da solidão do trabalho desenvolvido no espaço doméstico e que põe em evidência a distância entre o mundo privado e o público. Ainda hoje, quando os critérios estéticos continuam sendo definidos pelo patriarcado, essas produções são julgadas como coisas triviais e amadoras e relegadas a um plano inferior sob a etiqueta de arte feminina.

Na França, no final desse mesmo século, quando *“a categoria ‘l’art féminin’ se referia às artistas formadas nas academias, as conotações restritivas ocorriam, embora essas artistas tenham recebido apoio e aprovação dos artistas homens e parte da crítica especializada, pelo vínculo profissional de seus empreendimentos”*.⁵³

A crítica da época manifestou-se caracterizando as produções dessas artistas como *“cheias de habilidades miméticas, falta de originalidade, capacidade para sentir em detrimento do pensar”*⁵⁴ que, segundo Tamar Garb, tem um sentido irônico para denegrir o envolvimento das mulheres com a arte. No trabalho *“Women Impressionists”*, publicado em 1986, ela faz a recuperação do brilhante círculo das artistas pertencentes ao movimento impressionista.

Apresentando-nos Eva Gonzalès, Berthe Morisot, Mary Cassatt e Marie Bracquemond ela nos mostra o valor e a importância da contribuição dessas artistas para esse momento de renovação das artes visuais, manifestando comentários de alguns críticos da época.



⁵² HIGONNET, A., *Secluded Vision*, in *The Expanding discourse*, p. 171-185.

⁵³ GARB, T., *Women Impressionists*, “Union des femmes peintres e sculpteurs” e “La lons des femmes” p.5-6.

⁵⁴ Ibid. p. 8-9.



BERTHE MORISOT

Fig. nº 18 - Psyche (1876)

“Existe apenas um impressionista no grupo revolucionário, e este é Mlle Morisot... Aqui está verdadeiramente a impressão sentida através do sincero e fervoroso olhar registrado por uma mão que não trapaceia”. Paul Mantz 1877 (GARIBOLDI, T., Women Impressionists, p. 12).

MARY CASSATT

Fig. nº 19 - Garotinha na Poltrona Azul (1878)

“Somente a mulher é capaz de pintar a infância. Somente a mulher pode posá-la, vesti-la, pressioná-la sem feri-la”. J.K.Huysman (Ibid.,p.15).



EVA GONZALÈS

Fig. nº 20 - *A Chapeleira* (1877)

“Um trabalho de alto nível mostra o uso do pastel (livremente aplicado com mais textura) como ponto alto do trabalho... A chapeleira é tão sutil quanto um Vermeer, tão preciosa quanto Liotard e tem tanta autoridade quanto um Degas”. Claude Roger Marx (Ibid., p. 52).



MARIE BRANCQUEMOND

Fig. nº 21 - *Sob a Lâmpada* (1877)

“Um inesperado nome foi Marie Brancquemond... que usou a técnica aprendida entre os impressionistas e executou vários retratos de amigos do seu marido (o pintor Felix Bracquemond) os quais têm sido apreciados e são de valor documental. Por esta razão a tela de Alfred Sisley e sua esposa no jantar teve o seu preço elevado de \$4.566 para \$12.380 por um americano”. Comentários de um patrocinador quando a tela foi vendida em 1971. (Ibid., p.38).



3.3.3 - As Mulheres Artistas Existem na História da Arte?

A opressão da mulher pelo patriarcado tem sido explicada pela crítica marxista-feminista no contexto da inserção da mulher no mercado de trabalho e na sua participação sindical. Assim a visão de que a mulher é avessa à criação tem sido compreendida como uma forma de acobertar o medo dos homens em aumentar a concorrência e a competição no meio artístico. Dando ênfase à questão econômica essa categoria, relações de gênero, adquire um caráter histórico e se propõe a encontrar uma explicação material para as diferenças de gênero. Desse modo essa crítica conquistou o estatuto teórico de referência científica e universal.

As consequências disto têm sido uma visão paradigmática e única da condição feminina, devido à persistente desigualdade entre os sexos nas diferentes culturas, civilizações e classes sociais e uma identidade genérica e coletiva para as mulheres. Tudo isto muito desastroso evidenciando um confronto permanente.

De acordo com as reflexões de Edith Piza⁵⁵, os estudos de Heleieth Saffioti têm sido referência científica importante quando defende a lógica dialética nas relações de gênero, pois homens e mulheres tem interagido de uma forma orgânica possibilitando a superação das contradições existentes nessas relações através de práticas políticas.

Essa lógica tem estado presente ao longo de toda a história da arte com relação às produções artísticas pois são diversas as presenças de artistas que desde a Antiguidade têm seus nomes registrados como pintoras importantes ou retratistas. Revela-se que o processo dialético de interação e conquista de espaço nas relações com outros artistas homens e tem-se efetivado objetivamente.

⁵⁵ PIZA, E., *O caminho das águas: estereótipos de personagens femininas...*, 1995.



No seu livro “*Women Art and Society*”, Whitney Chadwick faz um retrospecto dos autores que nos seus escritos assimilaram a presença das mulheres artistas na História da Arte. Ela cita:

Plínio, o Velho (23/24-79) que mencionou na sua *HISTÓRIA NATURALIS*, seis artistas presentes na Antigüidade, entre elas refere-se à Iara de Kyzikos, famosa por seus retratos de mulher executados surpreendendo até seus concorrentes homens;

Boccaccio, no seu livro *DE CLARIS MULIERIBUS* (1355-59) destaca da Antigüidade 3 pintoras: Thamyris, Irene e Márcia. Ele comenta que as realizações dessas artistas são dignas de louvor porque “*a arte está alheia da mente da mulher e estas coisas não podem ser acompanhadas sem uma grande dose de talento, o qual é usualmente muito escasso*”. Nesse trabalho o autor coleciona 104 biografias referentes às mulheres reais ou míticas;

Christine de Pisan, “*a primeira escritora profissional da História Ocidental*” começou a escrever depois que ficou viúva e abordou temas referentes ao rei Carlos V, ao governo, à estratégias de guerra, educação e arte. Nos seus escritos lança questões importantes sobre a condição feminina, por exemplo: como um escritor, como Jean Meun pode ser tão mordaz em relação às mulheres quando ele mesmo deve sua própria existência a uma mulher? Como a vida das mulheres pode ser conhecida quando são os homens que escrevem todos os livros? Na sua obra “*Cidade das Mulheres*” (1405) Christine se refere à guilda dos artistas dizendo que 25% dos seus integrantes eram mulheres que se destacavam pela qualidade de suas iluminuras. Entre elas distinguiu a pintora Anastácia cujas obras eram tão boas como as de qualquer outro artista.

Vasari é o primeiro a escrever um documento consistente sobre a vida dos artistas italianos. Sua obra *VITE de' ... PITTORI, SCULTORI E ARCHITETTORI*, na primeira edição de 1550 inclui apenas as artistas citadas por Plínio. Na edição de 1568, ele amplia a referência às mulheres citando Suor Plautilla, Lucretia Quistelli Della Mirandola, Irene di Spilimbergo



(que morreu tão jovem deixando apenas três obras), Barbara Longhi, cinco pintoras miniaturistas, Properzia de Rossi, Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani e Sofonisba Anguissola e suas irmãs.

Sofonisba (1532-1625) era filha do pintor Amilcare Anguissola e como suas irmãs também se tornou pintora aparecendo como um talento ainda criança. A sua pintura estabeleceu novas concepções para os auto-retratos femininos.



Fig. nº 22 - Sofonisba Anguissola "*Auto-retrato*", 1561

Ela foi trabalhar na corte de Felipe II de Espanha e esse convite passou a garantir para a mulher artista, uma possibilidade antes inexistente, que era participar da ajuda institucional, como por exemplo: poder freqüentar as escolas de arte, obter o patrocínio civil ou papal, freqüentar “workshops”, etc.

Segundo Susan Gubar, a criação artística das mulheres tem-se caracterizado como um meio de transgredir ao silêncio e à invisibilidade aos quais a mulher criadora tem sido confinada. Criar tem significado, muitas vezes, exteriorizar a expressão simbólica da raiva, que tem tomado conta das mulheres submetidas e que pode se materializar em produção poética, trazendo conteúdos capazes de investir contra elas mesmas. Trata-se de romper com modelos aterradores que povoam o imaginário masculino a respeito das mulheres e que funcionam como duplos para o processo de criação. Assim a boneca idealizada mostrará a bruxa existente, aquele anjo de criatura buscará exteriorizar todos os gestos diabólicos de que é capaz, aquele perfil de ponderação, sabedoria e consciência poderá revelar a *louca varrida* e também aquela fonte de vida, energia e prazer saberá com certeza incorporar o cadáver gelado e rígido.

A necessidade é perceber a criação como processo de construção da própria identidade e não para a compreensão do produto artístico. Mais uma vez, Judy Chicago vem trazer o testemunho de sua vida, para fornecer dados concretos a esta tarefa teórica:

“Quando comecei a trabalhar na imagem do primeiro prato do ‘The Dinner Party’, me senti aterrorizada pelas imagens que estavam saindo. Eu procurei então, Anais (Nin) que era a minha mentora e eu disse: Anais eu me sinto como se algo terrível estivesse acontecendo comigo. E, ela me falou que eu estava começando a admitir o meu poder como artista, capaz de expressar eu mesma, sem máscara. Mas, a idéia de que esse poder para a mulher era negativo estava profundamente interiorizada em mim e era uma barreira terrível. Este é realmente o lugar onde muitas mulheres tem parado e isto não se refere a uma questão de talento mas é o ponto que

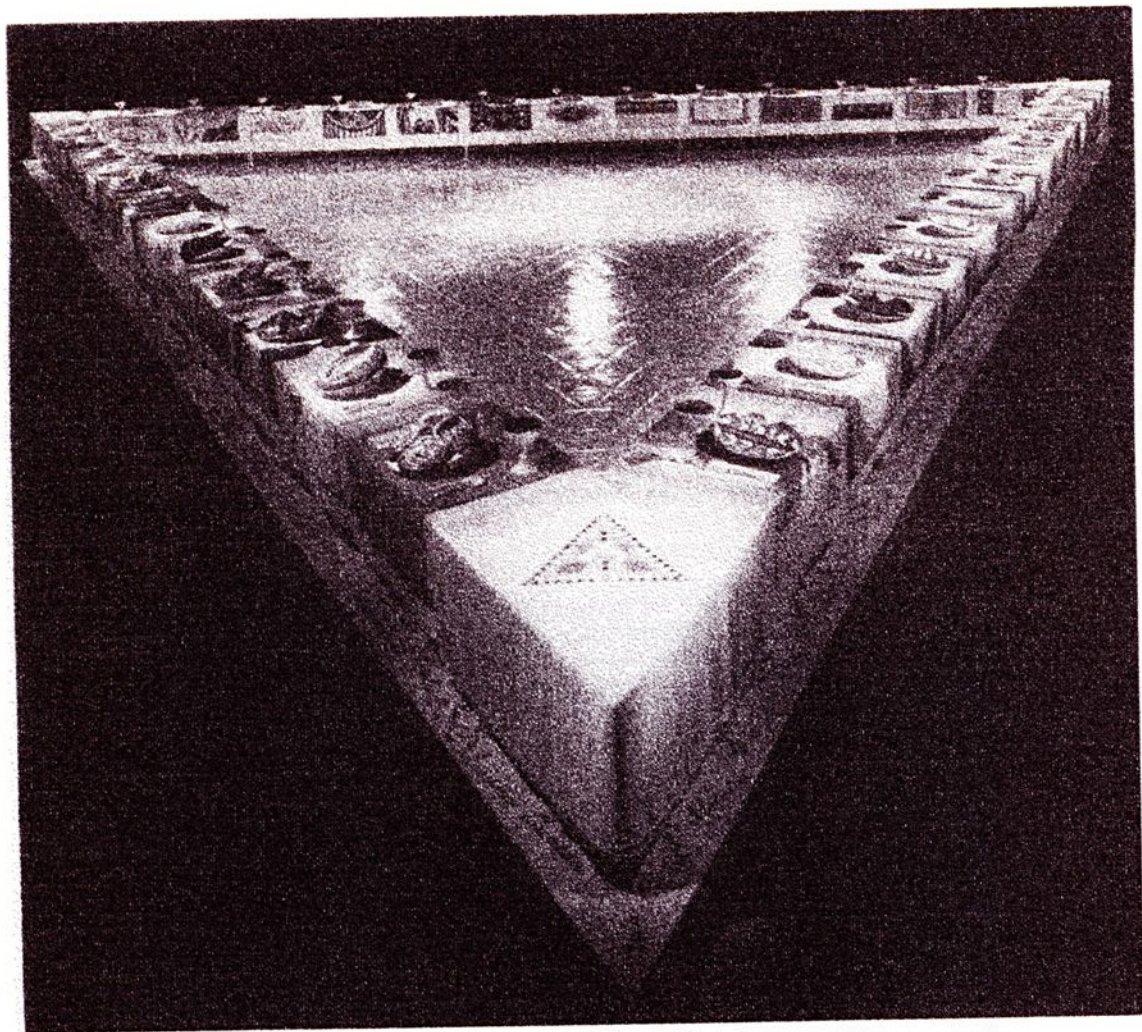


Fig. nº 23 - "The Dinner Party"

limita o poder de si mesma e nos tem sido ensinado que o poder para a mulher é destrutivo. No trabalho e com a ajuda de amigos como Lucy Lippard, eu raspei da minha imaginação o meu imaginário codificado e finalmente ele se quebrou e permitiu que as borboletas, presentes nos meus primeiros trabalhos saíssem dos seus casulos e pudessem voar concretamente".⁵⁶

Aqui no Brasil, o processo criador das artistas Fayga Ostrower e Renina Katz, que são objeto dessa pesquisa, tem seguido um percurso semelhante. Na apreciação das obras realizadas por elas no início de suas carreiras, "pode-se constatar a apresentação do silêncio ao qual a mulher, considerada no seu coletivo, estava condenada. Junto, ficava também

⁵⁶ BROUDE, N. e GARRARD, M., *Conversations With Judy Chicago*, p. 68.

caracterizada a sua pobreza, sua condição de mão de obra barata, seu isolamento e solidão”.⁵⁷

Fayga, na série de gravuras “*Lavadeiras*”, realizadas em 1948, trabalhadas em água-forte e ponta seca e impressas em preto, nos mostra as mulheres lavadeiras dobradas esfregando roupas nas tinas, mães à janela, com seus filhos no colo, olhando para dentro de si mesmas. É a denúncia da submissão, do anonimato e da aceitação passiva da injustiça social. “*É uma denúncia feminista*” arremata a pesquisadora Maria Helena Lemmi.

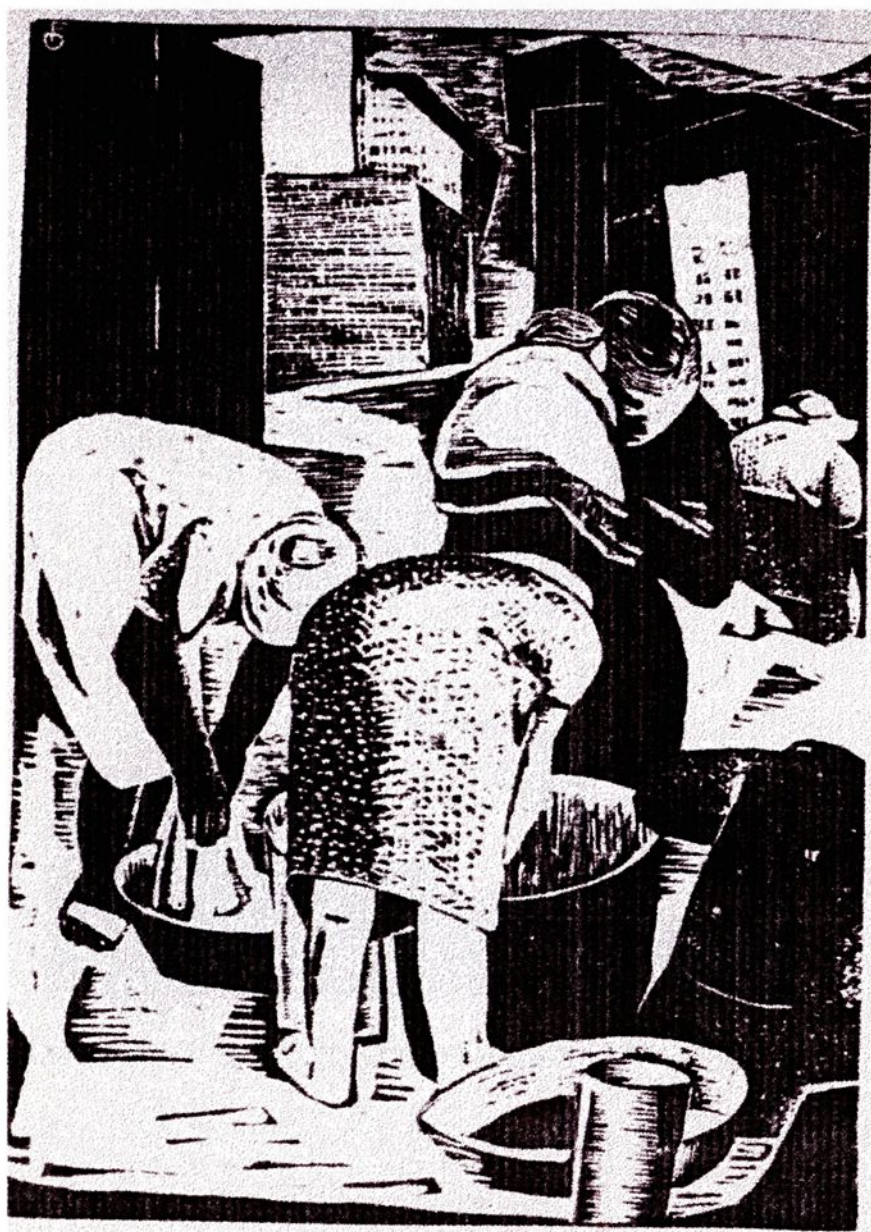


Fig. nº 24 - “*Lavadeiras*”

⁵⁷ LEMMI, M. H., *Fayga Ostrower, Obra e Pensamento*, 1988.

Renina, simpatizante do projeto estético do expressionismo, fez diversas séries de xilogravuras sobre temas como favela, trabalhadores rurais etc. Nos anos 50. “*com o compromisso de lutar pela liberdade e direitos humanos, achava que o seu papel social estava sendo cumprido através de um determinado trabalho de denúncia, de um trabalho de alerta sobre um problema que a afligia do ponto de vista social, moral e político*”.⁵⁸



Fig. nº 25 - “Execução”

⁵⁸ Luiz TRIGO. Renina Katz por ela mesma in AR'TE nº 12.

3.3.4 - EU um Modo de Ser Feminino ou Masculino?

Na visão tanto de Freud como de Jung, toda a personalidade é dotada de psique “*alma*”, e também consideram o EU consciente como apenas um dos seus diversos aspectos. Os outros aspectos do inconsciente completam ou compensam o consciente. A psique, então como integrante do ser humano, tem evoluído de um estágio para outro e desenvolveu-se até o seu estado atual de consciência e continua a se desenvolver no embate de forças interiores e estímulos exteriores do homem.

Freud desenvolveu as linhas básicas da Psicanálise como uma forma de acesso a esses domínios ainda misteriosos da psique. Jung, nos fundamentos da Psicologia Analítica se preocupou em descobrir como o inconsciente foi criado e o que ele continha. Distinguiu então no inconsciente duas ordens de conteúdos, determinando o inconsciente pessoal e o coletivo.

O inconsciente pessoal é constituído pelas experiências que cada indivíduo ao longo de sua vida, traz em si no trato que estabelece com os outros indivíduos. São aquisições da vida pessoal apropriadas por tudo que foi sentido-percebido-reprimido ou pensado subliminarmente. São os processos pelos quais o lado subjetivo de cada um é constituído para ser social.

O inconsciente coletivo é constituído por um processo hereditário que tem origem no próprio funcionamento da psique ou por meio das estruturas cerebrais herdadas. “*É como se fosse uma tendência instintiva tão forte quanto o impulso das aves para fazer seu ninho ou das formigas para se organizarem em colônias*”.⁵⁹ Jung adverte que do mesmo modo que cada animal recém-nascido já tem seus próprios instintos inatos e herdados, a pessoa humana também nasce com os esquemas de pensamentos coletivos na mente e age mais ou menos da mesma forma quando é necessário manifestar suas fantasias e imagens simbólicas.

⁵⁹ JUNG, C. G., *O homem e seus símbolos*, p. 69.



De fato o inconsciente coletivo se expressa através de imagens, aceitas coletivamente como figuras típicas e que emergem com frequência nas mais diversos épocas e lugares. São como imagens primordiais que existem há tempos imemoriais, ou arquétipos que representam formas que se tornaram idéias universais e atemporais. São tendências para a percepção do mundo de uma determinada maneira.

Dentre esses arquétipos existem dois, o “*animus*” e a “*anima*”, que integram a personalidade de cada ser humano. Eles são de grande importância e se comportam de forma compensatória em relação à personalidade externa consciente e manifesta. Assim a personalidade de uma mulher apresenta características concretas das aquisições de sua existência pessoal como um misto de ser feminino e também características masculinas.

Para Jung, a “*anima*” é a quinta essência das imagens, pois tem a função de tornar familiar a existência da psique para a pessoa. Ela é responsável pela compreensão de que “*esta fantasia que está acontecendo comigo é tão real quanto eu sou real*”.⁶⁰ Estar convencido de que a realidade psíquica e suas fantasias são tão reais quanto a matéria e o espírito, quanto a realidade e a natureza, depende de quanto a “*anima*” foi capaz de se fazer convincente em mim. Esse processo de auto-convencimento, Jung chamou de reflexão: o ato por meio do qual paramos, trazemos algo à mente, formamos um quadro, criamos uma relação e chegamos a um acordo sobre aquilo que vislumbramos. Trata-se pois, de um ato espiritual que contraria o processo natural porque interrompe o fluxo irracional da vida, para em seguida prosseguir num outro nível de consciência. Desta maneira a reflexão deve ser entendida como um ato de tornar-se consciente. A “*anima*”, nesse sentido, tem a função de mensageira entre o consciente e o inconsciente e seu principal atributo é a receptividade, isto é, estar aberta e vazia para com o irracional.

⁶⁰ JUNG, C. G., *A dinâmica do inconsciente*, 1991.



O “*animus*” refere-se ao espírito e é o princípio masculino, que busca compreender as coisas com as quais lida e verifica como elas funcionam. É a razão, o logos, que se concretiza por palavras, idéias, intelecto, abstração. É como uma ordem da atividade intelectual ou mental. Segundo Emma Jung, o “*animus*”, como uma voz que comenta, apresenta-se criticando ou elogiando e trazendo justificativas às suas assertivas. Atuando dessa maneira, o animus, pode levar tanto à consciência do valor de si mesmo quanto à visão de uma completa nulidade. Tal procedimento pode provocar sentimentos de inferioridade, sufocar iniciativas e desejos embrionários. Seu funcionamento é dirigido para discriminar, julgar, abstrair, estabelecer leis gerais, enfim, tudo que diz respeito ao raciocínio. A expressão mais importante do “*animus*” é o julgamento.

Considerando as Artes Visuais, poderemos constatar que tanto a personalidade como a arte de Iole Di Natale tiveram uma influência definitiva das proposições da Psicologia Analítica quando, em 1969, a artista fez a opção pela construção de si mesma. Nesse momento Iole tomou a providência que para ela seria definitiva, levou a pequena coleção dos seus desenhos de sonhos, “*O Eu Vagando pela Cidade*”, para Leon Buonaventure, terapeuta junguiano, buscando entender o que estava acontecendo e tudo passou a ser sentido e percebido por esse prisma.

Nas aulas que fazia com Maria Duschenez começou a apropriar-se de seu corpo, como um aspecto essencial de si mesmo e os desenhos em carvão dos seus “*Sonhos Negros*” e as esculturas em argila foram fornecendo os materiais e as ferramentas dessa auto edificação.

Nessa busca deliberada pela de sua totalidade, começou a escrever cadernos e mais cadernos registrando os sonhos. As leituras que fazia deles, o seu cotidiano, suas confissões, seus devaneios, bilhetes e tudo, enfim, que pudesse lhe fornecer dicas, orientação,

compreensão sobre o significado e os sentido simples das coisas vividas na totalidade: o trabalho artístico, a casa, as tarefas quotidianas, devaneios...

*“É hora da Ave-Maria
Os pincéis repousam inclinados
como guerreiros após-batalha,
outros de cerdas para cima nos potes,
prontos e predispostos desejando seu manejo.
As tintas à Mandala,
cirandeiam o prato godê da aquarela.
Papel vegetal imenso na parede.
Quadros secando dependurados.
Cheiro de rolinhos de frango na manteiga.
Pi, meu pássaro preto, soneca...
O forte desenho serve de guia,
para luzes e sombras,
imponente se expõe sobre a prateleira.
A grande aquarela azul sofreu a primeira
investida de tinta.
Agora horizontal jaz inflada pela água,
sobre a baixa mesa.
Frederico meu querido, arruma as
torneiras que vazam.
Aroma de pão torrado no ar.
(Não vou deixar queimar nada).
Eu sentada nesta poltrona com esta
sensação de ateliê de artista
escrevo e me descrevo.
Passagem da luz do dia à penumbra
- O jantar está pronto?
- Vem comer”!⁶¹*

Iole 05/01/88

⁶¹ NATALE, I. D., VI Caderno de Sonhos, 05/01/88 .



Um dia, Iole desenterrou um lindo livro de Mitologia, todo ilustrado, que ganhara quando criança, do Tio Pepe. Aprendeu, então, que a experiência do conhecer-se a si mesmo, tal como estava escrito no frontão do templo de Apolo, em Delfos, significava para os gregos: viver o mito.

O sentido dessa vivência estava em mostrar que o ser humano encontra na sua própria natureza as forças para construir ou modelar a sua própria vida, tornando-se, assim, o único responsável pelo uso que fizesse dessas forças. Embora os mitos narrem a história de entes sobrenaturais, eles são considerados absolutamente verdadeiros e sagrados. Verdadeiros, porque se referem à realidade; sagrados, porque são concretizações das máximas e misteriosas funções da vida humana.

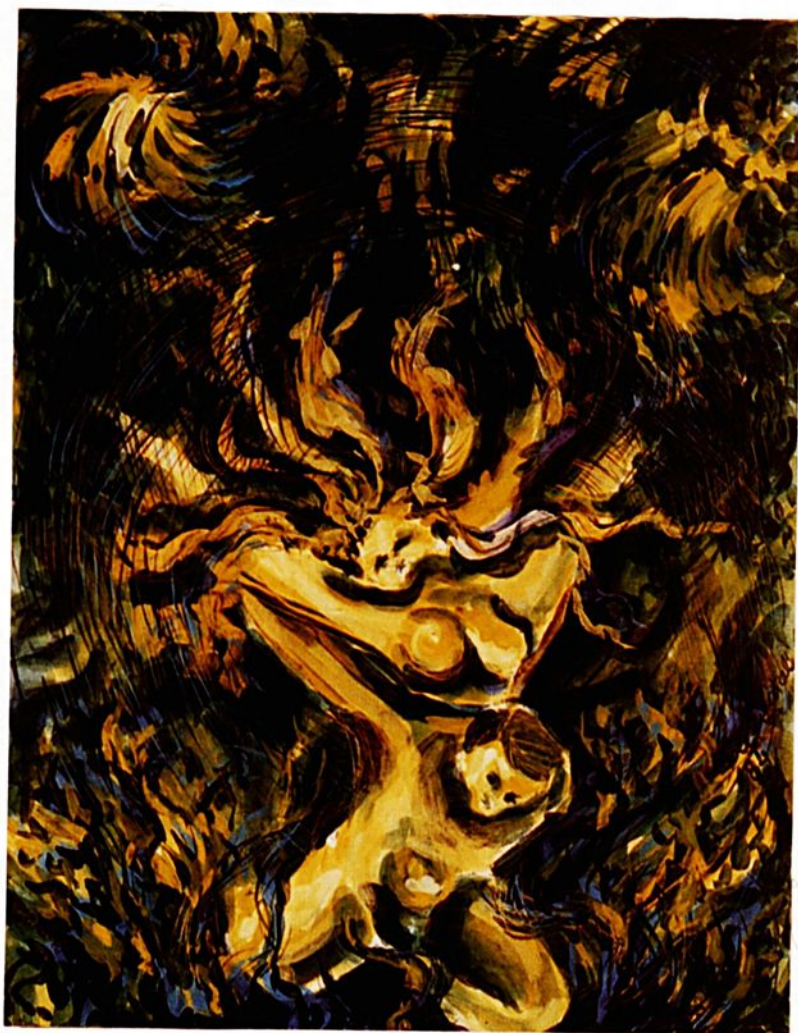


Fig. nº 26 - "Mitologia IV".

Uma série de exercícios empreendidos em esculturas, pinturas e gravuras resultaram dessa visão mitológica, percebida por Iole durante o retiro eremita que se impôs durante a década de 70.

Por volta de 1976, a compreensão da naturalidade da maldade humana produziu a série *Deposições*. Mulheres esguias vão se compondo em movimentos e sustentando outros corpos de mulheres inertes ou totalmente abatidas. Segundo a artista, estas mulheres identificam, de um lado, a fragilidade do feminino, cuja matéria é o sentimento e, de outro, o vigor masculino que sobrava dos tempos da juventude, aparecendo agora mais humanizado.



Fig. nº 27 - "Mitologia V"

O mergulhar nesses princípios leva-a a se perceber como uma discípula da Lua, astro responsável pelos mistérios da mulher: fantasias, intuições, imagens estranhas, emoções peculiares, prazeres extasiantes, verdades inexplicáveis, soluções criativas, etc. No entanto, há a coexistência com o princípio masculino, simbolizado pelo sol e responsável pela própria sobrevivência. Sob o domínio da lógica, ele formula, propõe, organiza idéias, pensamentos, ações, e obedece.

As pinturas e gravuras da série mitológica são praticamente rituais de entendimento e celebração desses princípios. O princípio feminino, a “*anima*”, continua apresentado pela mulher, enquanto o masculino agora está apresentado pelo homem.

Nas Mitologias I e II que apresenta a natureza exuberante, mostra em movimentos rituais circulares, o feminino sendo levantado pelo masculino.

Na Mitologia III, a mulher antes dormente, sem forças, carregada, agora está de pé, confusa, exalando uma sensualidade latente. Na Mitologia IV há uma inversão do feminino que está apoiado triunfante nas costas do masculino. Bruno Talpo, artista italiano, compreendeu essa inversão, escrevendo em carta a Iole que “*a mulher possui o homem não de forma fisiológica, obviamente impossível, mas alquímica. Seus cabelos parecem línguas de fogo e a vegetação nos leva a pensar num cadinho, onde figuras se fundem, auxiliadas pelas tramas de finíssimos sinais, agudos como a inteligência*”.⁶²

Na Mitologia V, a imagem construída em gravura de excelente qualidade, mostra o masculino e feminino, de pé, juntos, contemplando serenamente o novo caminho que se apresenta a esse feminino que renasceu.

⁶² TALPO, B., *Carta para Iole*, 26.05.87.



Se em Iole os arquétipos da “*anima*” e do “*animus*”, são assimilados com a máxima naturalidade, tanto nas reflexões que ela faz sobre si mesma quanto nos relatos sobre sua produção, em Fayga não se pode observar uma relação tão direta com a Psicologia Analítica.

A artista nos lembra que nos primórdios da humanidade parece que existiu um matriarcado. A mulher era valorizada até mesmo como divindade. Mas, no neolítico com as questões de divisão de trabalho, começam os problemas das heranças e o homem assume a hegemonia da sociedade. Até recentemente, no século XIX os valores sociais eram definidos pelo patriarcado não dando muitas chances para as mulheres. Elas não podiam elaborar algumas de suas possibilidades e nem podiam ser consideradas artistas.

No entanto Fayga pondera que existiram poetisas como Safo, na Grécia antiga e na França como George Sand mas evidentemente voltadas para a literatura. Nas artes visuais também pode-se observar a presença de algumas pintoras que no entender de Fayga não foram grandes artistas. Para esclarecer ela se refere a Angélica Kauffmann (séc. XVIII) que faz uma obra correta mas não pode ser considerada um parâmetro dentro da História da Arte. O parâmetro que tem sido dado pelas mulheres na Arte é aquele de boas artistas, mas não de grandes artistas, como um Cézanne: ele existe como uma referência para nós.

“Tudo o que tem acontecido na Arte depois de Cézanne tem sido considerado em relação a Cézanne. Não se pode ignorar, não se pode perder essa referência de qualidade senão não se está falando sobre Arte. Pode-se estar falando somente sobre sensibilidade. mas se a gente fala sobre Arte, não se pode perder as referências artísticas. Talvez me achem purista mas para mim isto é uma questão de princípio.

Eu sou mulher e me considero absolutamente privilegiada de poder ser artista. Eu gosto de ser mulher e também me considero privilegiada em poder ser mulher, eu não quero ser homem, quero ser mulher mesmo
ENQUANTO MULHER EU QUERO SER ARTISTA.



Eu acho que em todo artista assim como provavelmente em todo o ser humano existe aquilo que agente chama de feminino:

*a sensibilidade,
a delicadeza,
até mesmo a ternura
as qualidades mais perceptivas,
mais envolventes da pessoa
existem tanto no homem
como na mulher
Também o oposto identificado como masculino
as qualidades mais agressivas,
mais poderosas,
mais fortes e
menos introvertidas,
existem tanto em
um como no outro".⁶³*

Fayga observa que é uma questão da personalidade de cada um. Na música, por exemplo, ela se refere à diferença entre a abordagem de um Mozart e de um Beethoven, ou mesmo de um Chopin. Beethoven parece mais masculino e Mozart parece mais feminino. Nele e mesmo em Schubert há um transbordar de sensibilidade e delicadeza nas composições sem que deixem de ser identificados como homens. Também alerta para certas interpretações exageradas que correm o risco de apresentar essas obras extremamente enfraquecidas, sem o vigor existente nos seus escritos. Portanto é fundamental que se saiba exatamente o ponto onde esses sentimentos, onde essas qualidades são determinadas na personalidade de cada um. Do mesmo modo podemos encontrar mulheres muito masculinas e homens muito femininos, como também homens masculinos e mulheres femininas.

"Agora falando sobre minha pessoa como artista, eu me identifico como artista mulher e este é um processo que tem perdurado por toda vida. Pela vida inteira tenho procurado saber quem sou eu, como sou eu.

⁶³ Depoimento de Fayga, 08.06.95.



Somente agora, com mais de setenta anos é que eu sei de mim e do meu trabalho, nesse período de mais de 40 anos de construção de uma obra. Então posso ver que houve uma certa transformação ou uma mudança estilística.

Talvez fosse melhor falar de mudança na definição estilística, da presença de um esclarecimento estilístico, que de forma alguma pode ser programado. Essas coisas não são planejadas. Não se trata de um ato voluntário decidido previamente como por exemplo, amanhã eu vou ser mais dramática.

Se ontem eu fui menos dramática trata-se de um sentimento de vida, um sentimento de como você encara as coisas.



Fig. nº 28 - "Maternidade"

Então, se eu olhar desde o início a minha trajetória estilística até hoje e sobretudo na própria abstração eu posso dizer que houve uma lenta transformação para um estilo mais e mais lírico. Meu estilo era muito mais dramático mesmo dentro da abstração, era mais expressionista. O expressionismo é sempre mais dramático pela presença dos contrastes formais, etc ... mas mesmo que hoje eu tenha uns trabalhos mais dramáticos que outros, minha abordagem como um todo se tornou muito mais lírica, muito mais voltada para os problemas de harmonia, os problemas de beleza que talvez no início de minha carreira. Os temas que eu utilizei no começo, como lavadeiras, crianças pobres, maternidade, querendo ou não, começaram a emergir quando eu tive os meus filhos. Claro, era uma temática muito cara e que sentia profundamente. Essa situação de você ser mãe, de você gerar um filho, eu acho um milagre, uma coisa maravilhosa, das coisas mais lindas que pode acontecer na vida. Dar vida a outra vida não é fantástico!

Mesmo na abordagem desses temas eu era mais dramática do que hoje. Hoje tudo o que faço aparece mais lírico. No trabalho com a aquarela, devido ao material tão transparente e delicado, é difícil fazer uma aquarela agressiva. Mesmo que se use cores fortes vai ser difícil sair algo agressivo. não sei se essa delicadeza da aquarela tem a ver com o feminino, ou seja, com a feminilidade que existe dentro de cada um".⁶⁴

Finalizando, Fayga considera que é procedente estudar essas qualidades nas obras das artistas mas, com uma preocupação constante de evitar generalizações.

Também é preciso lembrar que sobre este tópico, *Eu, um modo de ser masculino ou feminino?*, a artista Renina Katz, no início deste capítulo, fez menção à existência do “yin” e do “yang”, isto é, à concepção oriental que se refere ao equilíbrio dinâmico das qualidades contrárias e que são procuradas no decorrer de toda uma existência tanto pelos homens como pelas mulheres. Estes termos significam concretamente “a encosta sombria e a encosta ensolarada de um vale”⁶⁵, portanto uma relação entre um e o outro e que por analogia passou

⁶⁴ Depoimento de Fayga colhido em 8.6.95.

⁶⁵ CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A., *Dicionário de Símbolos*.



a designar o desejo da harmonia entre os aspectos obscuros e os aspectos luminosos do mundo, entre o feminino e o masculino, manifestando assim a dinâmica do dualismo e do complementarismo universal

3.4 - A ARTE ESTÁ ISENTA DA DIFERENÇA ?

Lembro-me com muita clareza que nos anos 60, quando terminei a escola de arte, os padrões da estética vigente não acolhiam as produções artísticas das mulheres que expressassem qualidades formais e expressivas percebidas como femininas. Exaltava-se a agressividade e não a delicadeza, a força e não a sensibilidade, portanto diante dessas oposições binárias as qualidades masculinas eram sempre favorecidas em detrimento das femininas.

Tais princípios foram tão bem assimilados por mim que quando preparei a minha primeira exposição individual (1979), a maior ansiedade em relação à crítica, era se esses padrões de avaliação estavam incorporados nos meus desenhos. De fato eu queria saber se meus trabalhos eram fortes.

Nesta pesquisa, ao mesmo tempo em que parecem confirmados esses critérios vividos na juventude, também se percebe uma mudança nas artes plásticas, buscando considerar de valor obras que não só abordem questões ligadas ao feminino mas também criem um movimento de desvelar na História da Arte Brasileira as contribuições das artistas mulheres.

Portanto, só se pode considerar um mito o pensamento que coloca a arte isenta das questões da diferença pois, como Fayga, Iole e Renina, pondero que o masculino e o feminino são qualidades determinadas na personalidade de cada um, sendo possível encontrar mulheres mais masculinas e homens mais femininos e vice-versa, e que esses modos de ser podem transbordar em obra, em configurações também detentora dessas qualidades.



4 - NA POÉTICA A OBRA SEPARA O CONSTRUIR DO DESTRUIR



Fig. nº 29 - "Tamar"

"conheça-te a ti mesmo"

um imperativo do Oráculo de Delfos

4.1 - QUALIDADE: O FUNDAMENTO DA POÉTICA

As produções da Natureza têm nos encantado quando observamos os resultados felizes da atividade de uma abelha ou de uma aranha. Mas seria um equívoco dizer que também elas participam da poética. Nos seus escritos Karl Marx comenta que:

*“Uma aranha realiza operações semelhantes às do tecelão, e a abelha, pela estrutura de suas células de cera, confunde a habilidade de mais de um arquiteto. O que distingue o pior dos arquitetos da mais esperta das abelhas é que ele constrói a célula em sua cabeça antes de construí-la na colmeia”.*⁶⁶

Ele faz um projeto, isto é, antecipa pelo pensamento o resultado que preexiste como idéia na sua imaginação. Também define um programa, ou seja um conjunto de ações deliberadas e intencionais capazes de materializar a idéia em objeto concreto. Diferente da abelha e da aranha, que agem por instintos mais ou menos imperiosos aos quais têm que obedecer, o arquiteto conta com a “razão” que lhe permite escolher antes de agir.

Na Grécia, esses critérios de escolha foram definidos como um conjunto de orientações que apontavam para a questão da qualidade, ou “poion”. “A qualidade é o nome que reúne sob esse significado tudo que escapa à possibilidade de medida como é o caso do bom, do belo e do bem”.⁶⁷ Por isso já entre os gregos as operações poéticas envolviam três ordens de qualidade: a qualidade técnica, relativa ao conhecimento dos materiais, instrumentais e procedimentos do fazer; a qualidade estética, relativa ao conhecimento do mundo sensível e a qualidade ética relativa às interações do objeto produzido com as pessoas (ser ou não apropriado para o outro).

Esses padrões de qualidade, segundo os gregos pertenciam à “poietika”, poética que como fenômeno humano foi se constituindo como devir, baseado num complexo de operações

⁶⁶ FROMM, E., *Análise do Homem*, p. 48

⁶⁷ HUYGHE, R., *L'Art et L'Homme*, p. 3-4



práticas, declaradamente deliberado e que tem origem na intuição. Toda reflexão ou teoria é possível somente “*a posteriori*”.

Entendendo a poética como mistério⁶⁸ ela se torna começo e fim da obra. Começo porque como devir apresenta-se à pessoa, como um designio, como algo último que é preciso seguir e que faz parte de um trajeto sagrado do qual todos os obstáculos fazem parte. E fim porque, como gesto humano deliberado ela “*afronta a resistência e as forças do mundo concreto*”⁶⁹, para realizar a transmutação da matéria em obra.

Essas características de integração do bom, do belo e do bem existente nas origens da poética, nem sempre estiveram presentes ao longo da História da Arte. Em determinados momentos o que predominou foi a *qualidade técnica* como na Idade Média e na Fraternidade Pré-Rafaelista (séc. XIX) quando “*o artista se colocava como um artífice que punha toda sua perícia na tarefa que realizava*”.⁷⁰ A idéia de que a pintura deveria apresentar a aparência do mundo sensível, privilegiou a *qualidade estética* da arte, que percorreu os processos de imitação da realidade, o naturalismo, o idealismo, passando pelo academismo e chegou à abstração do real. Outro exemplo dessa desintegração da poética, vamos encontrar no movimento das artes e ofícios, inspirado em Willian Morris (séc. XIX), que enfatizava na arte o bem feito, isto é, a qualidade ética baseada no propósito elevado tanto o pedagógico como o moral, pois além de ser a *expressão da alegria do homem no trabalho* significava também a *salvação da sociedade* (séc. XIX) destacando a função didática da arte.

Na modernidade, o movimento de transgressão das regras da arte tradicional libertou, por exemplo, a aquarela da idéia de representação, transformando-a numa imagem elaborada de acordo com uma estrutura totalizadora e que poderia ser ou concebida como projeção de

⁶⁸ Mistério, tudo que não pode ser equacionado, mas desvelado.

⁶⁹ BACHELARD, O direito de Sonhar, 1985.

⁷⁰ OSBORNE, H., *Estética e teoria da arte*, p. 42.



uma imagem interior, ou construída no jogo dos elementos técnicos e compositivos que se referem ao fazer.

Na arte contemporânea, pós-moderna, cada artista trabalha para estabelecer as regras do que já terá sido feito. A poética então aparece como o conjunto das reflexões que o artista faz sobre sua obra ou sobre a arte em geral. Assim auto-referida a arte se torna signo de si mesma e se define como as ações estéticas que intervêm nas práticas usuais do sistema arte.

As aquarelas das artistas Fayga, Iole e Renina tem realizado um movimento de resgate da qualidade no seu mais amplo significado. Suas obras tem primado pela nobreza tanto no trato com o material como nas decisões plásticas e formais como nos propósitos que revelam. No entanto suas aquarelas apresentam três abordagens poéticas distintas. Enquanto Fayga trabalha com a problemática do espaço, Iole observa as questões da água como sua matéria essencial e Renina evidencia a luz como seu elemento primordial.

4.2 - FAYGA OSTROWER: A POÉTICA DO ESPAÇO

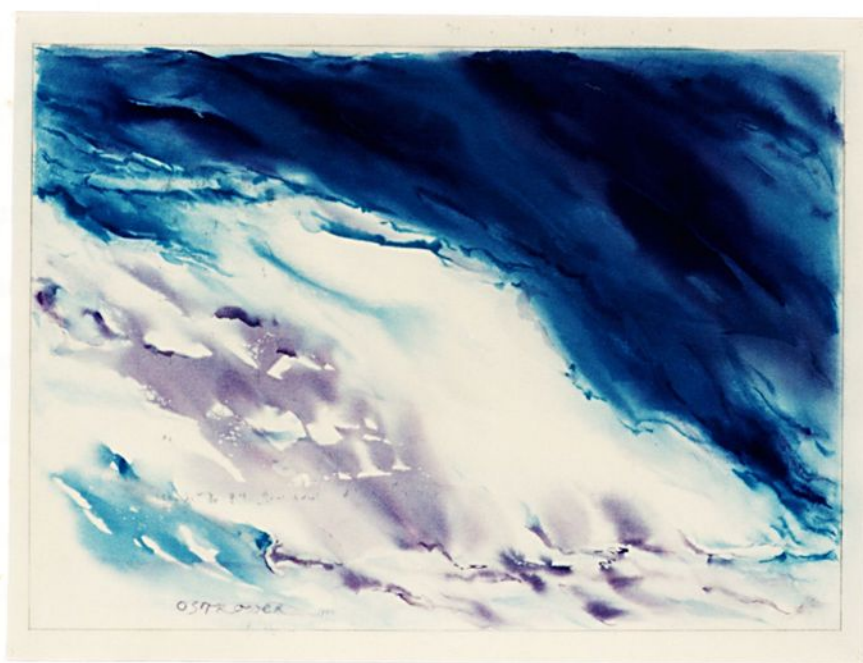


Fig. nº 30 - "Aquarela"

Por algum tempo Fayga diz que vai fazer aquarela. A técnica é muito difícil mas é uma aventura fascinante. A velocidade das opções é enorme. Entre o gesto da mão e a secagem do papel, a decisão já foi tomada. É uma carga emocional que se funde no próprio gesto. Mas o controle deve estar presente. Aliás é uma dupla proposta: da espontaneidade do gesto e do seu controle.

*“Como técnica a aquarela parece ser muito simples, apenas uma pincelada de água e tinta sobre o papel. Mas, toda técnica aparentemente mais fácil, artisticamente é mais difícil. A aquarela recoloca a questão: o que é técnica? o que é forma? Um processo como o desenho ou aquarela, aparentemente sem artesanato, isto é, sem etapas intermediárias artesanais, torna-se um meio mais transparente. É como se você deixasse transparecer a própria alma”.*⁷¹

Na aquarela trabalha-se diretamente, no fundo não tem técnica. É só a água, o pincel e vai. Tem um momento que não se pode voltar atrás, não se pode corrigir, é só ir para frente, como a vida, onde nada se repete. Pode-se ficar pensando durante dez horas a respeito de uma pincelada mas no momento em que ela acontece, acontece como um fato consumado e é tudo ou nada, porque em cada pincelada coloca-se em jogo o trabalho todo. Não se pode parar ou interromper ou mudar ou refazer. Não se refaz nada. Portanto, a técnica tem que ser dominada sempre, ela representa um instrumento e um apoio para o artista.

Num desenho a lápis, que não tem técnica específica é só segurar o lápis na mão e riscar, traçar etc, artisticamente é mais difícil do ponto de vista da forma. É mais difícil porque não se pode contar com o apoio da técnica. Esta não intervém, ela é transparente. Por isso a aquarela é tão difícil.

“Acho que só os grandes artistas sabem fazer aquarela. É importante que o artista saiba o que está fazendo. ‘Saber’ no pleno sentido da palavra, significando compreensão essencial e intuitiva, onde o intelecto e a emoção

⁷¹ RANGEL, M. L., Depoimento de Fayga Ostrower ao Jornal do Brasil, 28.06.69.



*se equívalem e se interpenetram. O gesto em si é meio de ação do artista pelo qual se pode acelerar e até dar uma informalidade maior ao ritmo, pode transformar-se em estrutura. O trabalho artístico consiste em descobrir as suas próprias necessidades: além da técnica o que é preciso na imagem! Meu processo criativo é essencialmente de natureza intuitiva. Meu ponto de partida é a própria natureza da matéria, a fluidez da água o que implica em determinadas possibilidades e limite. Acho que o essencial é a estrutura. Pode-se falar até de um impulso de estruturação, preservando a espontaneidade dentro de uma estrutura inicial. Por isto eu não quero destruir o gesto mas também não quero ficar só nisso”.*⁷²

Em Fayga a problemática de espaço parte de Cézanne. Cézanne foi quem formulou esses problemas em termos de estrutura. A estrutura está ligada à compreensão de certos problemas de equilíbrio de espaço-tempo. Na sua obra Fayga formula esse equilíbrio por ritmos que antes de mais nada fazem uma elaboração temporal do espaço. Assim ao mesmo tempo em que ela vai contrapondo áreas inteiras transparentes a opacidades em intervalos, vai também trabalhando a profundidade que pode ser sentida como tempo que vai e que volta.

Os ritmos e contrastes sempre foram de interesse para articular o equilíbrio assimétrico e, mais importante que a estrutura anti-geométrica, era o reconhecimento da não simetria. Ela sempre procurou estruturar as imagens a partir de uma contraposição de formas em que uma tensão espacial vai formulando um conteúdo dramático.

A cor, também, adquire o sentido de contração ou ampliação de espaços e nesse sentido são procurados novos equilíbrios e formulados conteúdos mais líricos, lidando com espaços mais abertos.

⁷² LEMMI, M. H., *Fayga Ostrower obra e pensamento*, p. 202/207.



*“Com a maturidade as cores foram ficando mais vibrantes, com uma força mais sensual e uma intensidade muito maior. Cores que não foram minhas, que eu não dispunha enquanto jovem, porque eu era mais melancólica”.*⁷³

Em alguns trabalhos há evocação da paisagem. Mas a artista confessa que não se propôs a isto. Pois uma aguada que corre sempre lembra água, nuvem e seria falso se se quisesse impedir isso.

4.3 - IOLE DI NATALE: A POÉTICA DA ÁGUA



Fig. nº 31 - “Série Eden”

⁷³ ARAÚJO NETO, J. B., *O que deprime é a falta de vitalidade do artista*, 15.03.75.

DIVAGAÇÃO SOBRE AQUARELA

*A aquarela é uma atitude perante o mundo, é a
observação dos fenômenos da natureza.
A aquarela é um estado de alma translúcido,
símbolo de espiritualidade impalpável.
A aquarela é um altíssimo grau de sensibilidade.
Além do estado de alma, toda sua transparência
vem da transparência da água, das cores e do papel.
Há uma troca contínua entre mim e a água:
eu e a água
eu água
eu água
o úmido e o feminino.
A abundância da água...
Ela penetra no papel e o umedece, encharca-o,
caminha carregando consigo o pigmento de
um colorido todo particular.
Tudo é cor, transparência, luz, muita luz.
As veladuras - ato de sobrepor cores
transparentes - nascem da procura de não sei o
que. Uma, duas, três, quatro camadas seguidas.
A cor caminha e se encontra, e se funde,
tornando-se algo novo, repleto de infinitas
nuanças cromáticas de laranjas-carmins.
O alvo papel, fecundado, infla-se
A macia e fluída cor desce das pequenas
elevações e se acumula mais e mais nos microvais
do papel poroso, "formando superfícies e
manchas, sem limitações rigidamente lineares,
de tons com passagens delicadas que
desaparecem como a fumaça".⁷⁴
É essa a natureza da aquarela: manchas
coloridas, transparências, luz.
E eu, com encanto, olho todo esse acontecer.
Um contínuo fluir, motivado pelos impulsos*

⁷⁴ KOSCHATSKY, W., *L'Acquerello*, 1969.



*inconscientes que se libertam, pela direção de
cada pincelada, querendo sintetizar
espontaneamente a essência de idéias,
sentimentos, imagens.*

*No ato criativo do trabalho, o leve e macio
pincel de longas cerdas, cheio de água
colorida, movimenta-se para lá e para cá, com
liberdade, como a própria cadência das águas
na natureza. Meu estado de espírito é este
próprio embalo: tudo é um.*

*Há momentos de parada para reflexão, mas no
outro dia e até nos outros dias, tudo é
retomado com sua movimentação de braço, com
seu gesto, com seu sinal, com a distância
visual que nos leva para dentro e fora da obra
e com aquele algo mais.*

*E assim, como a água que satura o solo surgem
os charcos... e foi na maturidade que a água
colorida da aquarela se sobrepôs... se adensou, se carregou até
tornar-se tão própria quanto era a vida. Ao
lado das rarefeitas transparências, essas
saturações de cores surgiram sólidas,
compactas e firmes como montanhas à beira d'água.*

*As claridades, nascidas inicialmente,
acompanham paralelas densidades, postas e respostas.*

*A própria esponja carregada de água, vez pôr outra,
limpa, tira e retira. Uma nova luz,
nova cor, nova pincelada, a realização do que
se procurava. Termina o trabalho.*

*Outra aquarela... levando-me e acompanhando-me
a novas buscas.*

Uma deliciosa brincadeira.

O feminino e a aquarela.

Iole Di Natale - Jan./fev. - 1977



4.4 - RENINA KATZ: A POÉTICA DA LUZ

Renina costuma dizer que, para ela, fazer aquarela é como saltar de para-quedas porque, na hora do salto, além da preparação interior de equilíbrio, há a exigência de saber manejar todos os elementos envolvidos. Na aquarela encontra-se a noção de extrema precisão e de máximo controle que são necessários para a geração da liberdade completa .

“Embora seja muito simples como técnica a aquarela é muito difícil. Porque não precisa nada mais que pincéis, uma garrafa de água destilada, um papel de boa qualidade e pigmentos para se fazer uma aquarela. Não se precisa de nenhum aparato, em cima de qualquer mesa dá para fazer, ela é extremamente simples, mas é muito difícil de controlar.



Fig. nº 32 - Sem título

Por incrível que pareça ela contém a seguinte contradição: embora ela seja muito disciplinadora, é ela que oferece a maior liberdade, pela própria qualidade da água, fluidez e transparência.

Ela é diáfana, parece que pode ser feita como um sopro. Eu sou uma apaixonada pela aquarela desde sempre.

A matéria da aquarela é a coisa mais extraordinária, é a luz. É como a matéria do vitral: essa matéria primordial que é a luz. Sem a luz não tem nada, nem aquarela e nem vitral. É assim como se fosse o primeiro dia da criação, sem luz não tem nada. A primeira instância da aquarela é a luz.

O branco do papel é a escala zero da luz, de modo que qualquer coisa que se coloca ali em cima tem-se que saber qual é a segunda escala, qual é a terceira, qual é a quarta: pelo menos até um determinado momento - pelo menos até o momento quando se faz o arcabouço, o esboço da germinação fundamental, depois o próprio processo do trabalho vai indicando o caminho. O que se coloca a mais, o que se aviva mais, quais são os cromos que se obtém, se é um amarelo vai mais para verde, se é um amarelo vai mais para laranja, etc, etc. Esse arcabouço é definitivo no primeiro momento. Então eu acho que nas escolas de formação de pintura, a aquarela deveria ser uma atividade importante.

Ela é importante para a formação da percepção, para se perceber os planos de profundidade, as somas, o que é possível fazer para obter um desdobramento às vezes infinito de soma de uma cor, de uma sobre a outra ou de análogas ou até mesmo contrastantes, criando negros que são o resultado de cruzamento de cores complementares. Na aquarela isso é nítido. Quer dizer, se temos uma disciplina que trata disso, sabemos que estamos formando o olho do pintor.

Cada vez que trabalho com a aquarela eu percebo que ela tem um rendimento incrível e que pode enfrentar certos tabus, em relação a ela. Por exemplo: na aquarela não pode ter preto. Não pode por quê? Pode. Você pode obter transparências, na escala dos valores do preto, incríveis, e chegar ao preto-preto, por que não? Porque algum dia alguém disse que não podia e fica valendo. Turner usava branco, ele precisava dele em um certo lugar. Não de translucidez mas de opacidade, aí ele pegava uma



*aquarela branca e respingava e pronto! Esses tabus podem ser eliminados. O preto na aquarela é lindíssimo; e dá uma profundidade de planos riquíssima, com desdobramentos imprevisíveis, especialmente se utilizarmos pretos diferentes, mais azulados ou mais avermelhados. Dependendo da origem, se mineral, animal ou vegetal os pretos variam na sua vibração cromática”.*⁷⁵

4.5 - AS OBRAS DAS ARTISTAS PELO VISOR DA ANÁLISE ICONOLÓGICA

A análise iconológica é um procedimento que tem como referência o método iconológico, instaurado por Aby Warburg e sistematizado por Erwin Panofsky. Esse método se caracteriza como um estudo da imagem de acordo com uma *imagem tipo*, apresentando-se como um possível registro das rotas perseguidas pelos artistas no seu processo de criação, bem como dentro do processo cultural, mostrando as permanências das imagens, infrações ou transgressões cometidas. Como metodologia humanística, tem condições de, analisar os mais diversos aspectos do fenômeno artístico capturando a sua totalidade e mantendo a sua unidade. E, num processo orgânico indivisível poderá ser revelado na íntegra o seu caráter de originalidade, mesmo diante da apresentação do seu misterioso percurso pelo imaginário coletivo.

Segundo Panofsky são três os momentos que caracterizam o método iconológico: a etapa da descrição pré-iconográfica, baseada na experiência do dia-a-dia onde objetos, eventos, linhas, cores e formas constituem o mundo dos motivos do desenho. A etapa da análise iconográfica que faz a captura das imagens, da forma e dos conteúdos expressos como imagens tipo que estabelecem relações com imagens de diferentes épocas e lugares. Por último temos a etapa da análise iconológica que se caracteriza pela busca dos valores simbólicos que constituem ou integram a obra objeto de estudo e que por meio da intuição sintética articula-se com a visão de mundo. A postura de reflexão do pesquisador possibilita que esta trajetória seja

⁷⁵ Depoimento FASM 1990.



instigada por inúmeras questões que parecem surgir espontaneamente no nosso imaginário. Três aquarelas, uma de Fayga, outra de Iole e outra de Renina, serão objeto deste tipo de reflexão na busca dos conteúdos expressivos ou dos valores simbólicos, os mais profundos.

4.5.1 - Na Aquarela de Fayga

*A NÉVOA DENSE E ESCURA
ESCONDE O HORIZONTE DISTANTE
MAS NÃO OCULTA
A GIGANTESCA ONDA AZUL
COROADA DE BRANCO
QUE SE ELEVA EM CRISPADAS GARRAS
ANTES DE ROMPER EM ESTILHAÇOS DE ESPUMA
A ESTICADA E TRANSPARENTE PROFUNDIDADE
DO ESPELHO D'ÁGUA.*

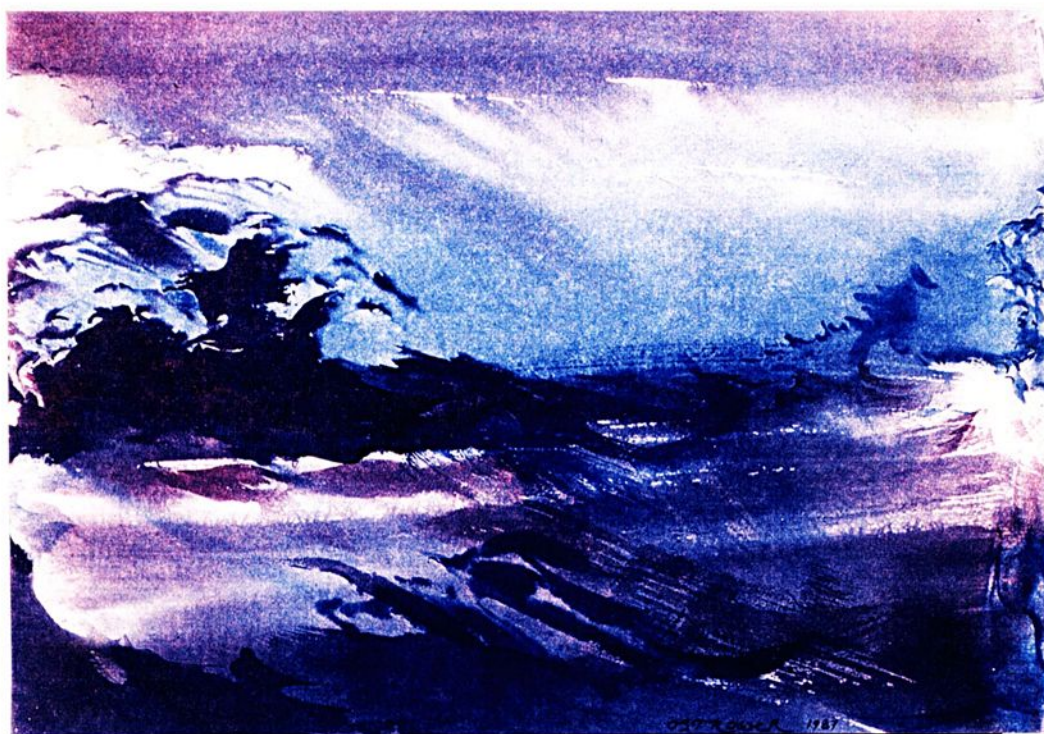


Fig. nº 33 - "Aquarela" de Fayga Ostrower

Após esse momento de observação da obra, as indagações vão emergindo de modo agitado, propiciando um percurso de investigação fluente que caminha alternadamente do repertório iconográfico ao iconológico e vice-versa. Algumas dessas questões pautarão como subtítulos os caminhos da nossa reflexão sobre esta obra de Fayga.

1ª Questão, o mar é assunto para Fayga?

Fayga tem vivido em íntima vizinhança com o mar. Das janelas do seu apartamento na baía de Botafogo, Rio de Janeiro, pode-se reverenciar o Pão de Açúcar de frente.

Estar à beira-mar é experimentar as rápidas mudanças que colocam constantemente à prova o nosso saber. Ora a imensa pedra da montanha está lá na nossa frente. Podemos vê-la, apalpar com o olhar seu monumental volume e até suas reentrâncias. Um instante depois ela desapareceu envolta na espessa neblina, ou se transformou em fantasmagórico vulto no meio da névoa-véu.

Nessa proximidade, junto com a permissão da vivência do mistério das águas suspensas, pode ocorrer a sedução da muralha da praia. Constantemente batida pelas ondas, ela nos oferece seu escudo protetor e nos chama a contemplar o enigma da imensidão, da grandeza e da força das águas agitadas.

Como entender o sopro, a imaterialidade das águas suspensas e o dinamismo e a agitação do mar? Matéria e espírito presentes na água do mar?

No acordo entre a experiência e a reflexão, percebe-se que o mar não é um assunto nesta obra de Fayga. A artista não representa o mar, ela não fez o quadro tendo a marinha como tema. O mar é a materialização da água e os seus símbolos.

Na aquarela a água é veículo dos pigmentos. Nesta aquarela, os gestos da artista sob a partitura do pincel e em co-autoria com a água colorida de muitos azuis (celeste, cobalto,



cerúleo, ultramar, violáceo...) se expandem sobre o papel em movimentos amplos formando superfícies que se estendem de uma até a outra margem. É assim que no domínio da técnica ao mesmo tempo fácil e complexa, a artista mergulha no próprio coração da matéria água. Como elemento carente de forma a água flui, se espalha na imensidão e penetra nos espaços exíguos se acomodando em qualquer lugar, exigindo da artista um misto de controle e parceria.

O simbolismo da água que emerge da vivência que se tem da presença dela na natureza, identifica-a principalmente, como fonte da fecundação e fertilidade: da terra, da vida e da humanidade. Assim, ela é sentida, entre os elementos da natureza, como o mais feminino deles. A água é “yin” pela sua obscuridade nas profundezas e por sua fria temperatura.

Também esse simbolismo pode repercutir como uma metáfora, atribuindo à água a imagem de fonte de fecundação dos espíritos: sêmen divino, verbo gerador, palavra. É quando este elemento assume sua identidade masculina também chamada de água seca (relacionada com palavra ou pensamento)⁷⁶. Na ordem das coisas o seu valor simbólico é aquele da possibilidade, do potencial que pode ou não se manifestar. Neste caso a água é “yang”.

2ª Questão, por que um horizonte oculto?

É impossível evitar uma aproximação desta aquarela de Fayga com a estampa, *O Côncavo da Vaga Profunda* de Hokusai.⁷⁷

Observando as duas obras verifica-se que enquanto Fayga encobre o horizonte, Hokusai deixa-o definido e nítido do primeiro ao último plano, evidenciando o balanço côncavo das ondas até a visão clara do monte Fuji. Quando esta obra se apresenta, logo a gigantesca onda ameaçando os barcos fica impressa na nossa memória e pouco se percebe das intenções do artista que faz uma articulação simbólica nessa relação espacial. Ele cria um

⁷⁶ CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A., *Dicionário de Símbolos*, 1991.

⁷⁷ HOKUSAI, Katsushita (1760 - 1849) - Japão - artista muito influente na França do século XIX.



contraponto significativo entre a dramaticidade do primeiro plano e a tranquilidade soberana da montanha, trazendo para nossa visão a presença dos contrários e a harmonia que essa contraposição manifesta.

Na obra de Fayga, o domínio que ela demonstra sobre as questões espaciais, revela a intenção de criar uma superfície que bloqueie o horizonte (a névoa densa e escura) e que enquanto explicita o conteúdo expressivo do quadro, destacando a figura principal (a gigantesca onda azul), também intensifica o clima de mistério que um horizonte velado pode oferecer.

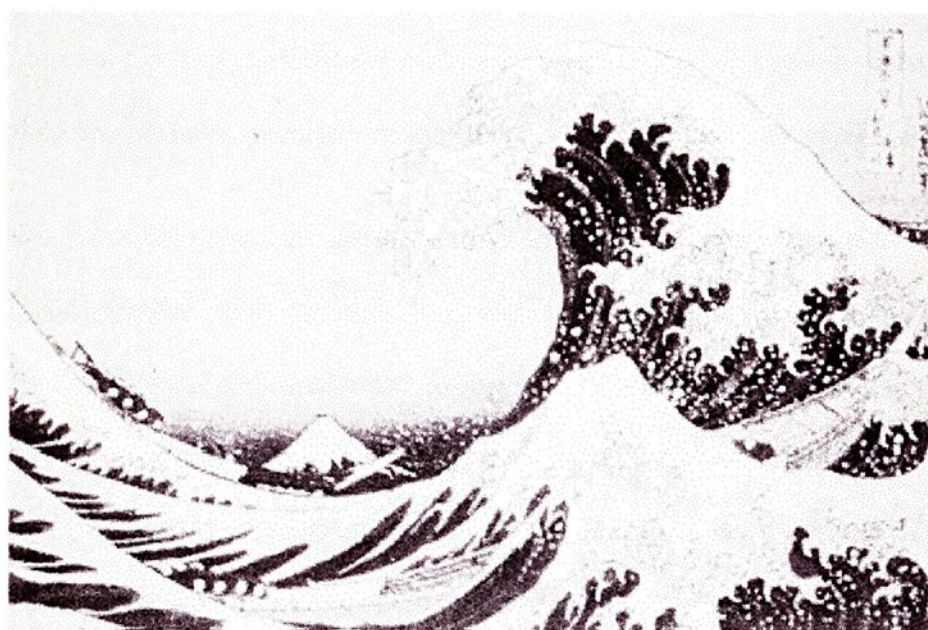


Fig. nº 34 - “o côncavo da vaga profunda” de Hokusai

3ª Questão, qual o sentido do flagrante da onda azul?

Na mitologia grega as ondas eram entidades femininas, as Nereidas, netas de Oceano, que viviam a tecer, a fiar, a cantar: assumindo com o destino, o pacto de manter o ritmo dessa imensa massa líquida em constante movimento.

Considerando esta perspectiva, a simbologia do mar se enriquece com a simbologia das ondas que expressam a dinâmica da vida:

*“Tudo sai do mar, tudo a ele retorna: lugar de nascimento, de transformações e renascimento”.*⁷⁸

O ritmo, ou a repetição enfática do movimento quase uniforme das ondas, tem sido traduzido como expressão da passividade e que o ditado popular revela precisamente com *ir ao sabor das ondas*.

Mas, ondas como esta que Fayga nos apresenta, acontecem quando ocorrências meteorológicas drásticas trazem mudanças violentas nos seus movimentos, ocasionando uma espécie de descontrole e agressividade nas ondas. Então elas se erguem como monstros marinhos saídos das profundezas e que insanos mostram suas garras e sua força destrutiva.

Tanto no oriente como no ocidente esses monstros aquáticos tem sido identificados com a figura do dragão⁷⁹. Na arte chinesa quando ele não está explicitamente desenhado, aparece escondido e metamorfoseado nas paisagens. Na arte européia, mesmo numa época como a do Renascimento, a figura do dragão é combatida em obras importantes como as de Paolo Uccello (1397 - 1475) pintada em 1460 e de Tintoretto (1518 - 1594) pintada cem anos depois. O simbolismo do dragão também é ambivalente, enquanto signo do trovão, da primavera, da atividade celeste e da renovação cíclica é “*yang*”, princípio masculino, pois apresenta apenas a possibilidade; enquanto soberano das águas e das profundezas é “*yin*” princípio feminino, a fonte oculta.

Para Kandinsky, a cor azul nos fala da profundidade ótica, da gravidade solene, da sua imaterialidade supra terrena. Os estudos sobre a física e química da cor apontam também o azul como a cor íntegra que não se decompõe nem como cor-luz, nem como cor-pigmento.

⁷⁸ CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A., *Dicionário de Símbolos*, 1991.

⁷⁹ Ibid.



A onda de Fayga se veste de azul do mesmo modo que desde a antiguidade eram vestidas todas as divindades. Assim, neste flagrante de onda, se não bastasse a cor azul relativa aos mantos sagrados ainda teríamos a coroa branca que exalta a pureza, para desvelar nesta imagem o estado de emergência em que os valores espirituais se encontram. Esta imagem, também reitera de modo eloquente, o insistente discurso que Fayga comunica sobre o resgate da sensibilidade das pessoas.

A sensação de tal clima é arquitetada com maestria pelas pinceladas repetidas em arco que vão entrando da esquerda para a direita, se erguendo debaixo da horizontal média do quadro, parecendo sair das profundezas e terminando em ponta e em curva no alto. A tensão espacial criada reforça a impressão de “estar prestes a cair”, de “um instante” de perigo ameaçador...

4ª Questão, o que está sendo ameaçado?

Com habilidade Fayga constrói na metade inferior do quadro o espelho d'água estendendo longas pinceladas, algumas horizontais outras inclinadas que se fundem em muitos azuis. Os reflexos de luz penetrando a superfície são apresentados por azuis mais claros enquanto a escuridão das regiões profundas é trabalhada pelas superposições e adensamentos dos pigmentos mais escuros.

Graças à luz os espelhos têm a propriedade de refletir a realidade concreta. O espelho d'água, além disto, tem a transparência que é a propriedade da água trazer à tona a visibilidade do que há nas profundezas.

É da imagem do espelho que o termo especulação evoluiu como um conhecimento indireto da realidade. Esta palavra se referia ao processo utilizado pelos astrônomos para a observação do céu com o auxílio de um espelho. Assim, do conhecimento empírico baseado no contato direto com a realidade concreta, se passava para o conhecimento virtual contemplativo



com base na realidade virtual capturada pelo espelho, que além de formar a imagem invertida é uma ilusão.

Por essa razão Michaud⁸⁰ considera o espelho o símbolo da atividade simbólica do homem. Assim, a Arte como atividade simbólica também é atividade especulativa.

Então pergunta-se outra vez, o que está sendo ameaçado? É o espelho d'água que corre perigo? É a imagem refletida nele que irá desaparecer? A destruição do espelho não quer falar da iminência da destruição da Arte? E de imediato vem na lembrança os frequentes apelos que Fayga tem feito nos encontros, aulas e conferências que tem realizado por este país, no sentido de *“erguer barricadas em prol da sensibilidade e resgatar o prazer erótico da matéria artística”*.

Empreendendo essa incansável campanha de resgate da sensibilidade das pessoas, ela tem mostrado como a arte atual, produzida por alguns segmentos de artistas, tem sido permissiva e tem ficado abalada nos seus propósitos de explicitação dos valores espirituais que de fato definem o milagre de ser humano.

Parece que o flagrante da onda azul propõe em forma artística, o sentimento de urgência, não só presente na obra analisada mas também no discurso da artista, que se levanta e clama por ações transformadoras concretas e imediatas.

4.5.2 - Natureza e Amor na aquarela de Iole

NUMA PALPITANTE NOITE DE LUA CHEIA
A MATA ILUMINADA DE PALIDEZ
SE ERGUE SOBRE FORTES TRONCOS-PILARES,
ORA ESCONDE SEUS RAMOS ENTRE FOLHAGENS ESPESSAS
ORA REVELA O ENTRELAÇADO DE GALHOS

⁸⁰ MICHAUD, G., *Message poétique du Symbolisme*, 1949.



*QUE CONSTROEM ABÓBADAS DE FOLHA
SALPICADAS DE ESTRELAS CINTILANTES.
UM COLCHÃO DE ERVAS FRESCAS E FLORIDAS
FORRA DE FOFO O CHÃO DA TERRA.
ACONCHEGADO DO LADO DIREITO DO LEITO
UM CASAL, DE COSTAS PARA O OBSERVADOR,
DEITADO COM AS PERNAS E BRAÇOS FROUXAMENTE ENLAÇADOS
REPOUSA SUA NUDEZ PÁLIDA DE LUAR.*

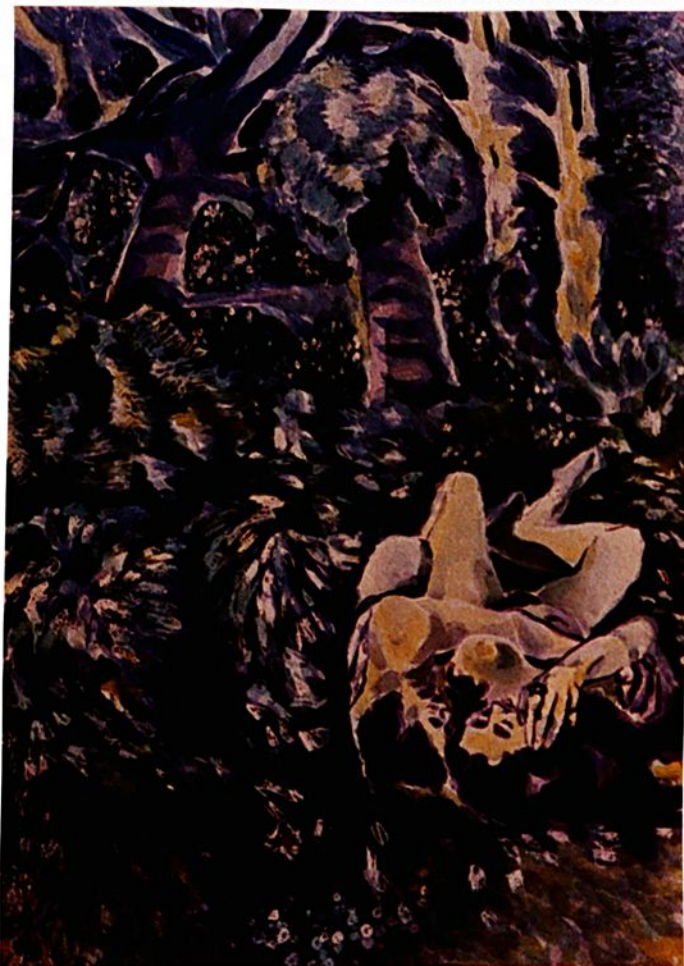


Fig. nº 35 - “Natureza e Amor nº VIII”

1ª Questão, a Natureza tem relação com a realidade concreta?

Cada árvore da mata de NATUREZA E AMOR NºVIII, tem nome e partiu do estudo feito pela artista, em algumas poucas reservas de vegetação da cidade, por ocasião do Projeto Perdizes.⁸¹

⁸¹ PROJETO PERDIZES, coordenação Iole Di Natale, realização Faculdade de Arte Santa Marcelina, ano 1983.

O desenho dos troncos e galhos da primeira árvore, baseia-se na sibipiruna existente na Praça Buenos Aires, em Higienópolis. Também de lá, nasce a configuração da árvore central baseada no cipreste. Os troncos mais claros partem da visualização dos eucaliptos, que podem ser observados no pequeno parque da SABESP, situado no alto do Sumaré, na rua Alfonso Bovero.

Inicialmente, todas as imagens da mata, foram fotografadas individualmente de baixo para cima, obedecendo as relações de altura entre o observador e o objeto fotografado. Depois, isoladamente foram exaustivamente reprocessadas em desenho, placas de cobre, xerox, etc...

O conjunto da mata, só foi montado na seqüência da aquarela, objeto de estudo, pelo processo de “*assemblage*” de desenhos, fotos, xerox, colagem, formando a matriz de um cartão, reproduzido em preto e branco e em off-set, no ano de 1985, com uma tiragem de 300 exemplares.

Portanto a imagem da mata, evoluiu nos seus aspectos morfológicos, do registro fotográfico para a pintura em aquarela, passando por sucessivas traduções gráficas, e evidentemente foram marcadas por cada meio utilizado pela artista.

Se por um lado, esses procedimentos reiteram o esforço de memorização da essência capturada no momento de vivência, por outro, eles foram dando consistência à simbolização proposta pela metamorfose da realidade concreta. Assim, dos claros entrecortados nas copas rendadas contra o céu, operou-se uma mudança para a idéia de estrelas pulsantes que se harmoniza perfeitamente com a atmosfera de noturno presente na obra.

Pensando nas ervas que amaciam o colchão recebi da artista um envelope com três fotografias e um bilhete, que segue:



“Cara Ana, a experiência visual - tátil - sensorial - olfativa - sensual é total. O prazer de estar junto ao trigo jovem é infinito! Ele fica repleto de papoulas que infelizmente duram pouco, pois o trigo cresce rápido com o calor”. Iole 21/11/93

Assim como na mata, no colchão de ervas frescas, as pinceladas para baixo partem da vivência da artista. Elas se originaram na experiência da flexibilidade, maciez e frescor sentidos no contato com os campos de trigo novo, que se dobra e se deita, irresistível à pressão dos corpos que se desejam, ou ao sabor do próprio vento.

Também a mata, vista de baixo, antes de ser um esquema geométrico de composição, é reveladora da experiência de olhar para cima. A altura das árvores empurra a cabeça do observador para atrás e para baixo, e nesse movimento, seduzido pela folhagem macia do chão, sucumbido ele se deita de costas, ficando de corpo inteiro inserido nesta cena, que começando na realidade concreta, realiza-se na aquarela nos domínios sem fronteiras do imaginário.

2ª Questão, por que o casal despreza o observador?

A perspectiva em escorço, segundo Marangoni, no seu livro: *“Come si guarda un quadro”*, constitui *“um poderoso meio de expressão energética da figuração. A consciência dinâmica que produz em nós é mais forte que aquela existente, em contato com a própria realidade, devido ao prazer estético que o espírito experimenta ao reconstruí-la”*.⁸²

É esse tipo de construção que Iole utiliza na configuração do casal. No plano horizontal inferior, os amantes, deitados ao longo da linha que indica a profundidade do quadro e que foge para o lado direito da cena, aparecem de costas para fruidor. Desta maneira colocados na cena e ainda voltados um para o outro e para a natureza que os vela, forma-se,

⁸² MARANGONI, M., *Come si guarda un quadro*, p. 119.



entre o fruidor e a obra, uma espécie de escudo transparente. Isto cria na cena como um todo, um clima de tamanha intimidade, de comunhão e de paz, que nada no mundo tem a ousadia de perturbar a poesia do encontro.

Olney Krüse também se referiu ao “*abraço-afago que funde a carne do homem com a da mulher compactuados com a natureza*” quando se expressou sobre os trabalhos de Iole.⁸³

A solução compositiva da imagem do casal tem nascido da memória corporal . Portanto tem emergido de sensações que para as mulheres são duradouras e podem ser retomadas posteriormente pela memória, com a mesma intensidade que no momento vivido.

Sobre este casal que repousa depois da relação sexual, a artista nos revelou, que o ponto de partida do desenho foi sugerido pela sensação do encaixe relaxante do volume coxa-nádega feminina solta no côncavo-convexo formado pelo abdomen-coxa-nádega masculina. A partir daí o desenho evoluiu com o rigor de visualização que essa desenhista tem-se proposto desde 1965 quando, visitando a capela Sistina, descobriu Michelangelo no original.

O desafio e a compreensão da proposta que o artista renascentista provocou, foi exigindo dela um contínuo aprofundamento de estudo do desenho. No verão de 1977, por exemplo, todas as segundas feiras, Iole se fazia presente na Biblioteca Mário de Andrade e trabalhava em conté inúmeras anotações e registros extraídos da obra de Frederick Hartt: “*The Drawings of Michelangelo*”, fazendo e refazendo desenhos de figuras em escorço em papéis grandes.

As soluções compositivas dadas por Iole, embora não tenham uma relação de causa e efeito, encontraram caminhos semelhantes aos que Caravaggio usou para resolver suas construções. Na obra, *Conversão de São Paulo* o artista apresenta: Saul caído no chão com os braços levantados e o cavalo em pé, desenhados em escorço e de costas para o fruidor.

⁸³ KRÜSE, O., *Revolução na torre de marfim*, 25.08.80..



Portanto, tanto Iole quanto Caravaggio, organizaram a cena de modo que todos os elementos ali reunidos estão voltados para o interior do espaço criado.

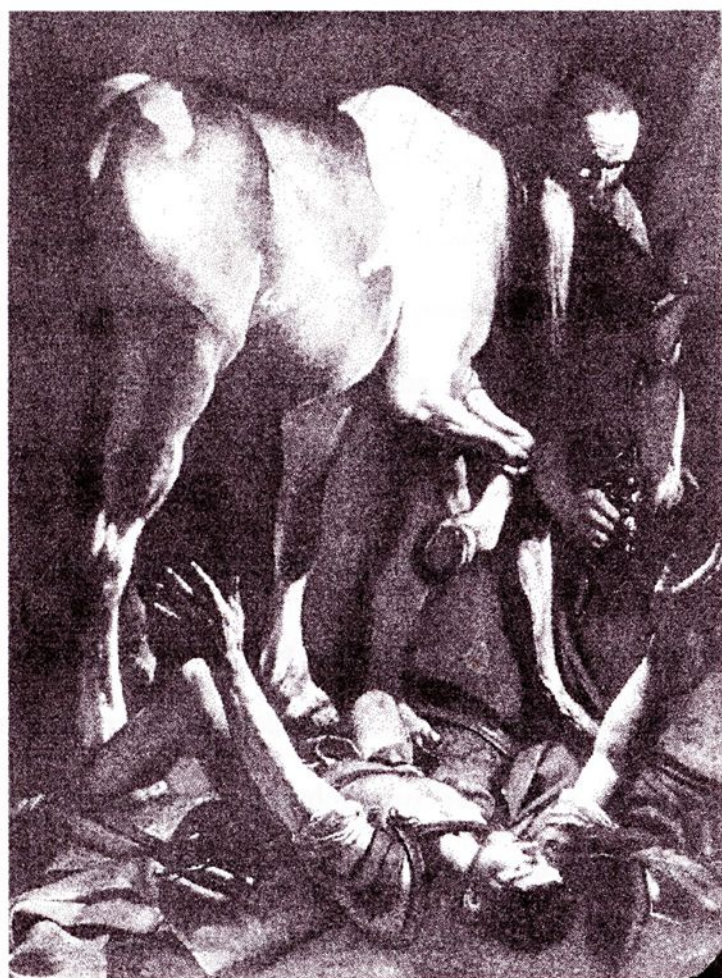


Fig. nº 36 - "Conversão de São Paulo"

Parece que, nessas duas maneiras de apresentar o espaço interior do quadro, se levanta uma parede invisível na frente da obra separando o que acontece lá dentro, daquilo que ocorre no mundo exterior onde o fruidor se situa. Lionello Venturi falando de Caravaggio atribui a essa característica um *"princípio de estilo, uma qualidade espiritual, cujas raízes não se situam no mundo natural"*.⁸⁴

⁸⁴ VENTURI, L., In *L'Art e L'Homme*, v.3.

Essa separação entre o sensível e o inteligível, entre o mundo físico e o espiritual, também pode ser verificada quando nos detemos na nudez do casal. Iole parece retomar a figura “*Nuda Veritas*”, que chegou a ser uma personificação das mais populares na Arte do Renascimento e do Barroco. A nudez era entendida como um símbolo da verdade, num sentido filosófico geral, uma expressão de beleza inerente, por oposição aos simples encantos acessórios. Dessa maneira ela compartilha do pensamento neoplatônico do Renascimento que “*valoriza a essência simples e verdadeira em oposição às suas imagens mutantes e várias*”.⁸⁵ Jacob Klintowitz, destaca que “*o tema da relação sexual entre homem e mulher, encontra-se hoje relegado ao espaço das revistas pornográficas, e que a produção artística de Iole é uma importante contribuição na solução compositiva da imagética-sexual de um quadro*”.⁸⁶

3ª Questão, por que a lua tem uma presença tão marcante?

A luz da lua, para os antigos, se identificava com o seu próprio poder fertilizador: O luar caindo sobre uma mulher adormecida poderia mesmo gerar nela nova vida, uma criança de carne e osso. O mesmo acontecia quando a luz se deitava sobre os campos semeados, penetrava por entre as matas e florestas ou corria atrás de animais dóceis ou selvagens. O seu princípio gerador assumia assim, o compromisso de dominar a vida natural inteira, protegendo e cuidando de tudo. Esse princípio inicialmente personificado como um deus, foi se transformando e chegando às nossas raízes culturais, greco-romana-renascentista como uma deusa. Na Grécia a lua personificada por Ártemis, segundo Plutarco era chamada de *Mãe-do-Universo-Cósmico* e tinha uma natureza masculina e feminina. Escondida em um feixe de paus Ártemis chega em Roma com o nome de Diana, portadora de um arco e flecha e coroada com uma lua crescente na tiara e que foi pintada pelo maneirista italiano Domenichino.

⁸⁵ PANOFSKY, E., *Idea Contribucion a la Historia de la Teoria del Arte*, 1981.

⁸⁶ KLINTOWITZ, J., *O instinto visual de iole deixando o amor mais expressivo*, JT, 09/05/1987.



O poder da deusa deveria ser encorajado pela comunidade. Para fomentar sua capacidade de fornecer, por exemplo, a umidade para as plantas, o povo se reunia despejando nos campos semeados água ou, quando essa era escassa, leite. Esse ritual era uma poderosa sugestão que induziria a deusa a mandar chuva.

Do mesmo modo, para favorecer a germinação dos grãos na sementeira, tochas eram queimadas em honra da lua como uma mágica mimética.

O luar na obra de Iole, pincelando de platina toda extensão do quadro, considerado do ponto de vista iconográfico, parece recuperar o ritual das luzes, numa homenagem ao princípio gerador matriz do universo-cósmico representado por Diana.

4ª Questão, que luz é essa que emerge do casal?

A análise dessa configuração põe em evidência a presença de Eros, cuja imagem não está explícita no quadro mas no título dado à obra e na trama enlaçada dos corpos. Eros, *o mais belo dos deuses imortais*, tem seu caráter talhado na dimensão cósmica, é o amor que desequilibra e tomba o casal no colchão de ervas e o submete à sabedoria da vontade, é o amor capaz de ligar, vincular e integrar no compromisso unificador, a oposição entre forças e princípios expressos pelo masculino e o feminino.

Em síntese

No conjunto da obra, é fundamental que se destaque alguns pontos. Primeiramente, nos deteremos naquilo que nos parece ser o fechamento do quadro por um plano invisível e que determina de um modo muito delicado, a separação entre o mundo interior das idéias propostas pela obra e o mundo sensível do fruidor. Embora a autora comungue com o fruidor uma série de vivências específicas do mundo físico que existe no plano do público e do qual ela partiu, ela faz um discurso ético. E, mostra que no plano do particular, na busca quase que



intuitiva da essência de todas as coisas e fenômenos, podem ser criadas imagens análogas às existentes nas mais diversas mitologias, e que se reportam aos princípios presentes universalmente no ser humano.

Na visão de Iole, a idéia de natureza integra diversas vivências da artista. Do Brasil temos a Mata Atlântica, remanescente na grande cidade, a Mata de Reflorestamento, que constrói novos e necessários parques. Da Itália temos os campos de trigo novo, das primaveras passadas nas regiões temperadas. Desde as fotografias até a aquarela, objeto do nosso estudo, vai havendo um enriquecimento na imagem proposta. Ao caráter de figura vai-se acumulando aquele de símbolo reunindo ao mesmo tempo, a função referencial da linguagem à função poética.

A sibipiruna, agora, amplia junto com sua identidade, a idéia de magnitude, de resistência, de ciclos de vida. Neste caso, os seios caídos no chão e voltados para cima, não são mais as flores da árvore, são os seios mesmos da mulher, volumosos, cheios, abundantes, prontos a repartir o leite precioso, princípio gerador de Ártemis.

Também ao cipreste e ao eucalipto são acrescentados o sentimento do poder e de força regeneradora com que a natureza se arma. E, aos campos de trigo novo, a doçura e a delicadeza que desarma e sucumbe qualquer ser humano.

Em Eros, o casal encontra o paraíso. O feminino e o masculino enlaçados, profundamente comprometidos, um com o outro no mundo, fazem seu ninho. Revestidos de nudez platinada, declaram na tranquilidade do repouso, a verdade do amor na vivência do prazer, como um caminho fértil para a paz e a segurança.

A artista, se apresenta perfeitamente consciente da dimensão significativa do seu trabalho. Embora partindo de fragmentos do mundo sensível, vai reprocessando, articulando e atribuindo a eles toda essa série de significados.



4.5.3 - Renina Katz, sem título

idéias esparsas

DECERTO

TALVEZ

QUEM SABE

APENAS

QUASE

ACASO

SEMPRE

LÁ

AQUI

UMA ENORME SETA VERTICAL

PINTURA NO MURO DE UM TANQUE?

DESENHO NUM ESPAÇO SUBMERSO...

UM VÉRTICE DE PONTA-CABEÇA

CHEGA A FERIR O CHÃO!

DETERMINA A PROFUNDIDADE?

AS ONDULAÇÕES DA ÁGUA...

NAS PAREDES VIBRAM COMO VEIOS DE LUZ

FAZEM PULSAR A TEIA LÍQUIDA E VERMELHA.



Fig. nº 37 - Aquarela Sem título, 1986.

1ª Questão, o que seta indica?

A seta é um signo usado hoje em larga escala na vida urbana. Marcada especialmente em placas, aparece inesperadamente em paredes, pisos, calçadas, etc... indicando de modo enfático a direção a ser tomada pela população no trânsito enlouquecido da cidade grande.

Como todo signo tem o seu significado definido por código e é imperativo ao cidadão(ã) aprender. Sua mensagem é uma palavra de ordem que às pessoas só resta obedecer. Dizem que o objetivo da seta é facilitar a circulação das pessoas dando-lhes maior segurança na caminhada.

Como todo signo, a seta deve se apresentar com um contorno simples, de bom tamanho para ser visível à distância e colocada em pontos estratégicos para cumprir seus objetivos.

2ª Questão, quais as intenções de Renina?

Todos nós, mesmo que seja de um modo massificado, na vivência do dia a dia, aprendemos o significado da seta como um signo de orientação, ela nos dirige. Porém, como forma artística, como elemento visual e conteúdo expressivo se torna uma forma de sentimento.

Por isto, esta seta com sua verticalidade e ocupando a parte central do quadro, além de orientar pode incorporar o significado de eixo em equilíbrio em torno do qual todo o espaço se organiza.

Na constituição da forma Renina utilizou uma faixa larga de cor violeta claro para desenhar o corpo da seta articulado com a sua ponta triangular. A cor composta em igual proporção de azul (frio) e vermelho (quente) apresenta um caráter simbólico de ponderação, reflexão e lucidez. A forma e a cor juntas provocam sutilmente no observador uma sensação de



espaço vazio e não de volume ou cheio, permitindo que essas qualidades sensoriais transformem a idéia de eixo em idéia de canal.

Talvez signifique um canal de ligação entre planos superiores e inferiores, ou uma passagem que permita a circulação entre níveis (material e espiritual) ou mesmo uma via de comunicação do fluxo vital ou da energia cósmica ou do sopro da vida.

O fato é que Renina talvez, refletindo por entre essas idéias fragmentadas, esteja abrindo um canal para fazer chegar até nós valores expressos pela hierarquia que a seta no espaço organiza.

3ª Questão, que hierarquia Renina propõe?

Além da direção e da posição, é preciso observar que Renina também indica o movimento que a seta descreve, o sentido descendente que a orienta. Assim, a seta desenhada de cima para baixo explicita a existência de uma escala de valores que vem das alturas e que tem um sentido análogo ao raio de luz, trajetória idêntica de todas as revelações.⁸⁷

Segundo Chevalier é através da seta que o arqueiro se projeta e se lança sobre o alvo.

Então, perguntamos: Que arqueiro a seta de Renina identifica?

Na iconografia greco-romana-renascentista entre os habitantes do Olimpo, encontramos apenas Apolo, Ártemis (ou Diana) e Eros (ou Cupido) usando setas para suas performances sagradas.

Apolo e Ártemis são irmãos gêmeos e filhos bastardos de Zeus com Latona. Para parir seus filhos, Latona precisou fugir da morada sagrada para escapar do mortal ciúme que Hera, esposa de Zeus, lhe dedicava. Com a ajuda de Netuno conseguiu refúgio na desértica ilha de Delos que logo após o nascimento dos gêmeos foi transfigurada pela força vital trazida

⁸⁷ Acesso a algumas dades que se desvelam à nossa inteligência por meio de intuição, visões, sinais, etc.



pelos recém-nascidos, Apolo, o Sol e Ártemis, a Lua. Desde os primórdios da evolução grega ficou explícita a importância da *luz* e da *água* para a sobrevivência e desenvolvimento da vida, pois esses elementos da natureza foram eleitos como entes sagrados e personificados no Sol e na Lua, e denominados Apolo e Ártemis. Por todo o território, inúmeros cultos dirigidos a esses deuses foram difundidos e praticados pelos gregos.

A mitologia narra que cabia a Apolo transportar regularmente o carro do Sol para o alto do céu e a claridade que tudo iluminava despertava o dia. Ao longo do percurso, durante horas, a divindade lançava do alto suas setas de luz. Depois ele recolhia o seu coche de ouro atrás das montanhas e a escuridão da noite abraçava a terra.

Ártemis, a lua, percorria pontualmente o céu noturno, exibindo em períodos definidos performances várias. Ora crescente, ora cheia, ora minguante, ora invisível ela ia espalhando por todos os cantos o seu brilho platinado, o sereno e o orvalho fertilizador. Na obscuridade dos bosques e florestas, liderando uma multidão de ninfas e oceânidas, ajudava nas caçadas ao disparar suas setas precisas, mas também punia severamente aqueles que investissem contra os filhotes.

Com o progresso da Grécia, Ártemis passou a ser uma referência de medida: por meio dela era possível registrar o ritmo da vida, possível de configurar até um calendário. Assim tudo que era cíclico ou periódico na natureza passou a ser controlado por ela: os meses de gestação, o ciclo menstrual, a época das chuvas, o tempo da semeadura, as colheitas, etc..., a deusa a tudo regulava. As mulheres, pela existência dos ciclos em suas vidas, formaram um grupo de fiéis seguidoras de Ártemis que além de presidir o nascimento e o desenvolvimento da vida pessoal, dedicou especial atenção ao feminino.

Apolo, cuja luz tinha força para encaminhar os navios pela imensidão dos mares, e fecundar os animais e fertilizar a terra, também passou a iluminar a mente humana favorecendo



*“a criação de belas obras e fazendo o triunfo da civilização sobre a barbárie, da inteligência sobre os instintos”.*⁸⁸

Os princípios de Apolo foram definidos pelos gregos com os nomes de *beleza* e *perfeição*. Segundo Alberti (1435) e também Francis Bacon (1561-1626) o significado grego de *perfeição* era uma conquista do artista que tinha a capacidade de *“tirar as melhores partes de diversos rostos para fazer um excelente”*.⁸⁹ A *beleza*, segundo o escultor Policleto *“surge pouco a pouco através de muitos números”*.⁹⁰

Na manifestação desses princípios, Apolo passa a presidir o Conselho das Musas, as quais tem inspirado ao longo da História a criação artística (música, poesia, pintura, etc...) e também as técnicas.

Essa narrativa mitológica faz de Apolo e Ártemis, com suas setas, a imagem dos *guardiões das leis*, escolhidas de acordo com os valores do sol e da lua os quais norteiam a preservação e a consagração *da natureza objetiva* (visível, desde as suas manifestações mais selvagens até a expressão do domínio técnico mais elaborado) e da *natureza subjetiva* (obscura, desde a força e ebulição dos instintos reprimidos à emergência das imagens concretizadas em obras e reveladoras das maravilhas da imaginação e criação humanas).

As fontes iconográficas e iconológicas parecem indicar que Renina de modo deliberado, ainda que intuitivamente, faz através do signo seta, uma referência explícita aos valores de Apolo e Ártemis. Essa indicação fica ainda mais evidente, se retomarmos o discurso da artista sobre suas próprias aquarelas, revelando o alto grau de consciência sobre os caminhos que sua poética deve percorrer na perseguição da beleza. Ela destaca que: *“a primeira instância da aquarela é a luz. Sem a luz não tem nada, nem aquarela”*.

⁸⁸ COUTINHO, U., *Mitologia*, vol. I, p. 196.

⁸⁹ OSBORNE, H., *Estética e Teoria da Arte*, p. 70.

⁹⁰ Ibid. p. 90.



Também declara que: *“trabalho com a umidade porque é muito difícil controlar a água. O papel que uso nunca é encharcado, com isso os acasos são mais controláveis”*,

4ª Questão, por que um espaço submerso?

Embora a transparência da água possibilite a visibilidade dos conteúdos submersos, o contínuo movimento a que ela está sujeita parece criar uma teia luminosa em permanente transformação e que pode deformar a percepção dos objetos que ali estão.

João Pedrosa escreve sobre a transparência intrínseca das aquarelas de Renina que *“falam do próprio meio que a artista utiliza: o papel, a água, as cores, as impressões do momento vivido que têm uma aparência inescapável de fundo de piscina”*.⁹¹

O artista inglês David Hockney tem trabalhado em diferentes momentos da sua carreira com essas questões dos *corpos submersos* em piscinas e como a artista, tem enfrentado a construção das redes de luz formadas na superfície da água.

A construção dessa trama flexível é uma característica sempre presente no conjunto da obra da artista. É um permanente desvelar e velar, uma condição de ver e de olhar. E, no conjunto da sua produção, a qualidade e domínio dos processos do fazer elevam-na a uma posição de guardiã e de reserva de conhecimento da aquarela. Assim a instigante matéria de Renina não só convida, mas propõe ao aprendiz da pintura o mergulho na aquarela pois ela é importante na formação da percepção. *“Ela é uma disciplina que forma o olho do pintor”*.

4.6 - O DESTINO DA PLÁSTICA

As artistas, no processo de construção das suas obras, têm realizado a alquimia da transmutação da matéria em obra. Tomando em suas mãos a matéria mineral ou vegetal dos pigmentos preparados como tintas e, com a matéria água fazendo diluições e adensamentos,

⁹¹ Revista da Folha, 31/11/1995.



elas têm deixado na matéria papel os seus registros, as suas marcas pessoais. Desse modo, a matéria, que nas condições como se apresenta na natureza não tem forças para se transformar, pelas mãos das artistas edifica-se em obra. Assim a tinta vira cor, o papel vira suporte e a água se torna os procedimentos técnicos e expressivos da aquarela.

O gesto deliberado foi o motor inicial, respondendo ao chamado da *voz interior* e foi explicitando um conjunto de ações, operações e processos externos, articulados como forças mecânicas, as quais foram assumindo o seu poder, sempre possibilidade e sempre potência, na determinação das formas e dos seus conteúdos expressivos. Assim, a mão trabalhadora e a imaginação da matéria apresentam as atitudes dinâmicas e transformadoras do fazer.

A forma vai-se mostrando como um fator determinante dessa alquimia. Cada aquarela adquirindo uma nova aparência entre as coisas da realidade, vai incorporando, suplantando e transcendendo os seus aspectos como matéria bruta, enquanto dado da natureza.

As formas da aquarela, segundo Susanne Langer, *“têm uma vida que não faz parte da realidade das simples manchas em uma toalha de mesa, as formas significam”*.⁹² Elas têm intenções explícitas e implícitas que vão nos surpreendendo a cada momento, na medida em que nos debruçamos sobre elas, com o objetivo de capturar na multiplicidade dos seus aspectos aparentes os seus di-versos significados.

As formas criadas são totalmente expressivas. A expressão, que no sentido lógico é a apresentação de algo impalpável, é uma idéia que se concretiza pela imagem. A imagem, constelando elementos visuais, tem a propriedade de, não só configurar elementos visuais capturados na realidade concreta, imitando a aparência das coisas. Mas, como no caso de Iole e Renina, a imagem pode transfigurar, recombinao e modificando impressões gravadas da experiência e que ficaram armazenadas permitindo a construção de novas perspectivas

⁹² LANGER, S., *Sentimento e Forma*, 1980.



superando a dialética entre universo interior desejado e imaginado e universo exterior e real. Assim, se faz a tradução da realidade em fantasia e as fantasias podem se tornar palpáveis nas produções artísticas como as aquarelas. Também, conceber “*coisas desconhecidas*” dando a elas forma, local de residência e nome, como objetos, atos inovadores, idéias visionárias, num contraponto à realidade existente, é por onde circula o imaginário de Fayga.

Na análise iconológica, as aquarelas mostram as indumentárias fantásticas com as quais as artistas vestem as suas imagens, à medida em que vão se desvelando os signos, símbolos e figuras. O instrumento da análise iconológica fornece para a nossa percepção elementos iniciáticos importantes, permitindo-nos acompanhar e testemunhar essa misteriosa passagem alquímica que acontece nas artes plásticas.



5 - TRAJETÓRIAS DE FAYGA OSTROWER, IOLE DI NATALE E RENINA KATZ



Fig. nº 38 - Iole Di Natale



Fig. nº 39 - Fayga Ostrower



Fig. nº 40 - Renina Katz

Uma dinâmica presente na
vida e na arte:

*“Resistência na acomodação.
Acomodação por atos de resistência”.*

Genovese⁹³

⁹³ Piza, E., in *Projeto História II*, p. 86.

No meio onde nos situamos, assim como raras são as vezes em que é possível a total liberdade pode existir alguém sob total submissão.

Na trajetória de cada artista, observamos que elas têm articulado, tanto na condução de suas vidas como no encaminhamento de suas obras, uma dinâmica para:

*“manter espaços cedidos ou conquistados
vencer obstáculos reais ou fictícios
adaptar-se para sobreviver, num momento,
reunir forças para voltar à luta depois.
Uma dialética entre resistência e acomodação”.*⁹⁴

5.1 - FAYGA OSTROWER

5.1.1 - Dados Biográficos:

Fayga Ostrower nasceu em Lodz, Polônia (1920). Sua família, de origem judaica, se estabeleceu em 1921 na Alemanha, lá ficando até 33, com a ascensão do nazismo quando tiveram que fugir. Depois de buscarem abrigo numa série de países europeus conseguiram visto para o Brasil, e vieram se fixar em Nilópolis, na Baixada Fluminense. Fayga, com treze anos logo obtém nacionalidade brasileira e passa a trabalhar num escritório fazendo seus estudos como autodidata. *“Graças às quatro línguas que conhecia fiz uma carreira brilhante: como secretária”.*

Encontrou as primeiras orientações para suas atividades artísticas nas leituras. As informações mais sistemáticas ocorreram apenas em 1947 no Curso de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas com os artistas Tomás Santa Rosa, Carlos Oswald, Axl Leskoschek e Anna Levy.

⁹⁴ Ibid., p. 86



Em 1955 foi estudar em New York com bolsa Fullbright.

Sua carreira como artista logo a colocou entre os expoentes da arte brasileira e internacional. Pois, em 1957, recebeu o Grande Prêmio Nacional da Gravura na IV Bienal de São Paulo e em 1958 o Grande Prêmio Internacional da Gravura na XXIX Bienal de Veneza.

Desde então tem realizado muitas exposições individuais e deixado sua obra presente em importantes galerias e museus da Europa, Estados Unidos, América Latina e Israel.

5.1.2 - Fayga no Brasil

A Primeira Impressão

O azul da noite
a luz, a luminosidade
a transparência da noite me impressionou
Um tom de azul
que ficou marcado dentro de mim.
Foi um impacto
que nunca mais me esqueci.
A sensualidade da noite
sobre meu ser sensível..



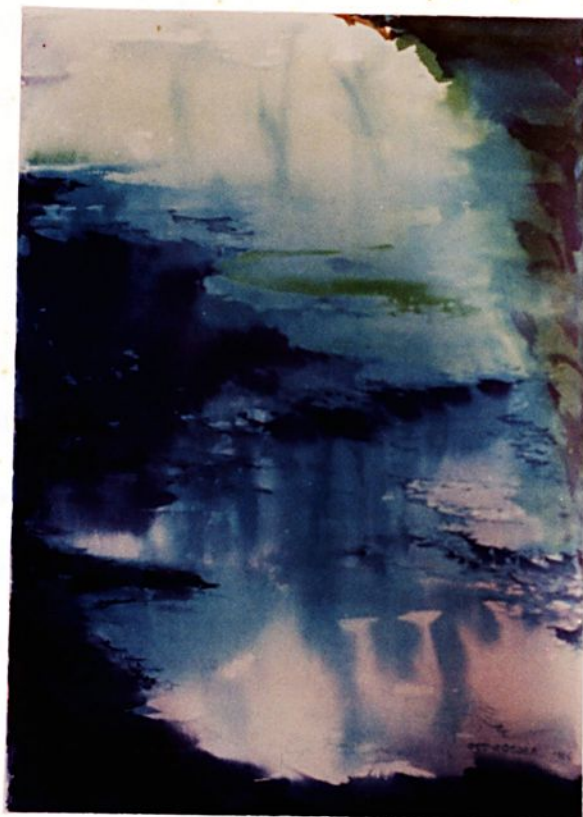


Fig. nº 41 - "Águas"

Em Nilópolis, rodeada pela pobreza por todos os lados, a memória de Fayga se refugiava na lembrança das primeiras aulas de desenho e na aprendizagem da leitura, desenvolvida na Alemanha. Era um alimento afetivo e intelectual reconfortante!

Foi nos livros que viu as primeiras gravuras. Interessou-se pelo processo e pôs mãos à obra quando recebeu de um amigo placas de linóleo de 10 x 15 cm e mais duas goivas com as quais começou a tirar as primeiras linhas em sulco. Nos livros também aprendeu os procedimentos para imprimir.

Quando criança o primeiro veredicto sobre seu trabalho foi manifestado por um professor de arte sobre uma série de cópias de quadros célebres feitos por ela. "*Segundo ele, faltava aos quadros criatividade e a artista, apesar da boa vontade, não deveria ser encorajada a prosseguir no metier*".⁹⁵

⁹⁵ PENTEADO, S., *Fayga, história de amor pela artes*, 27.10.85.

Por volta de 1938, já residindo no Rio de Janeiro, Fayga faz os primeiros estudos de desenho. Era um ateliê interessante com modelo vivo e freqüentado por ela três vezes por semana na Sociedade Brasileira de Belas Artes (Rua Araújo Porto Alegre, esquina da Rua México).

Com 21 anos casa-se com Henrique Ostrower, um homem que foi seu companheiro querido por mais de 50 anos. Foi com o apoio incondicional dele que deixando o emprego, aliás muito bem remunerado, passou a freqüentar por seis meses um curso intensivo de Artes Gráficas oferecido pela recém criada Fundação Getúlio Vargas. Era 1946 esclarece Fayga, *“país ingressava numa fase democrática, num clima de otimismo e de progresso com a aplicação do capital estrangeiro”*.



Fig. nº 42 - "Lavadeiras II"

Com as orientações dos artistas que conduziram os trabalhos do curso, como Tomás Santa Rosa, Carlos Oswald, Axl Leskoschek e Anna Levy, passou a fazer ilustrações para os suplementos dominicais dos jornais cariocas. Ilustrou obras literárias importantes como *O Cortiço* de Aluisio Azevedo publicado em edição de luxo em 1948.

Também ilustrou *Histórias Incompletas* de Graciliano Ramos e “*Fontamare*” de Ignazio Silone, em 1951.

5.1.3 - A Primeira Fase da sua Obra Poética

A permanente preocupação de Fayga com a condição do ser humano aproxima sua obra da imagética expressionista. Abandonando a figuração mais naturalista, as obras do período inicial de sua carreira apresentam características de concentração formal utilizando o mínimo de elementos, contensão e fechamento das figuras sobre si mesmas, intensificação das linhas e densidade expressiva apresentando grande afinidade com o movimento expressionista. Pode-se fazer um paralelo de suas obras com as da artista alemã Kathe Kollwitz, observando que com a mesma gramática ambas dedicaram atenção e solidariedade em relação à dramática condição da mulher. Sem voz as mulheres foram adotadas pelas artistas e são apresentadas vivendo num universo restrito e solitário, trancadas em laços ou nós desenhados pelos seus próprios braços curvados pelo peso da atividade repetitiva, mecânica e isoladas umas das outras sem qualquer comunicação. Essa relação antes de estabelecer qualquer influência de uma artista sobre a outra evidencia afinidades intensas, condições interiores que permitiram a ambas assimilar características de imagens semelhantes.



Por volta de 1949, Fayga, inquieta com as soluções formais expressionistas, mergulha na sua atividade artística e nas leituras, que sempre acompanharam o seu trabalho, na busca de outras soluções formais.

Quando descobre o livro de Erle Loran, *"Cézanne's Composition"* na Livraria Kosmos, experimenta uma revelação: *"de repente eu estava diante de problemas de Arte, formulados de uma maneira tão coerente fazendo uma análise do processo construtivo de Cézanne a partir de fotos, esquemas e estrutura das obras que imediatamente interferiram no meu processo de trabalho obrigando-me a trabalhar intensamente na busca de novas soluções formais"*.⁹⁶ Evidentemente a obra de Cézanne não orientou as diretrizes somente dos trabalhos de Fayga pois segundo ela, ele foi um artista que revolucionou a linguagem e toda uma visão da Arte.

Nesse momento Fayga toma consciência da dupla preocupação existente na sua posição em relação a arte, a questão da plástica nas produções artísticas e a questão da conscientização das pessoas sobre seus próprios problemas. Passa então a entender seu trabalho como artista com dois caminhos paralelos, fazer arte e ensinar arte.

Em entrevista à jornalista Sheila Leiner Fayga esclarece:

"Sou artista e intelectual, trabalho com vida e experiência. As duas atividades, ensinar e criar, não se dão no mesmo plano. Quando ensino, procuro ser objetiva, fazendo uma análise que parte da obra completa, desagregando o que foi feito para explicar seus processos. Quando trabalho artisticamente faço uma síntese. Todas as experiências se juntam e resultam em algo novo".⁹⁷

⁹⁶ LEMMI, M. H., *Fayga Ostrower*, p. 94-96.

⁹⁷ LEINER, S., *O Estado de S.Paulo*, 14.9.75.



5.1.4 - Seu Pioneirismo na Abstração

A passagem de Fayga para a abstração, saindo do expressionismo figurativo, consagrado no Brasil por seus mais importantes gravadores como: Goeldi, Grassmann, Lívio Abramo foi cercada de enorme polêmica. Na exposição que realizou em 1954 numa sala do Ministério da Educação e Cultura alguns gravadores e críticos consideraram-na uma traidora.

Mas diferente de Anita Malfatti que sucumbiu na violência da crítica, Fayga não calou suas aspirações interiores diante das posições conservadoras dos colegas e continuou o seu desenvolvimento artístico e a sua técnica.

Com a receptividade do crítico José Geraldo Vieira que se referiu a ela como um *“fenômeno pessoal no desenho e na gravura graças a qualidade do tratamento dedicado à matéria com a qual trabalhava, o equilíbrio nas suas composições, a classe, a perícia no trato artesanal”*⁹⁸, elevaram Fayga aos planos superiores do cenário da produção artística não só brasileira mas internacional.

De fato a conquista quase que imediata de prêmios em exposições internacionais (1957 - Prêmio de Melhor Gravador Nacional na 4ª Bienal Internacional de São Paulo e em 1958 - Prêmio Internacional de Gravura na 29ª Bienal Internacional de Veneza) funcionaram como um grande incentivo para Fayga continuar seu rumo. As viagens também foram muito importantes para uma convivência mais próxima com a vanguarda abstrata internacional e com as obras dos mestres do passado e do presente nos Museus dos Estados Unidos e da Europa.

Também Fayga se manteve sempre fiel nessa busca ao desconhecido porque confiava na sua intuição e tinha sempre presente a importância das idéias como fundamento da arte. A teoria facilitou e tornou mais profunda a compreensão da arte e do processo de elaboração artística. São como contribuições para o desenvolvimento da linguagem pessoal da artista.

⁹⁸ VIEIRA, J.G., *Gravura* in Revista Habitat n° 22, p. 35.





Fig. nº 43

Trata-se de uma assimilação de princípios básicos que correspondem às indagações de cada um.

No entanto sua referência maior é a arte de todos os tempos como algo vivo e que precisa ser apropriada por cada um hoje como um dom da vida, uma graça, uma bênção, uma preciosidade que deve ser recebida com profunda gratidão.

O abstracionismo tem se mostrado totalmente ajustado às suas necessidades de reapresentação do mundo. O crítico José Geraldo Vieira, em relação à arte subjetiva de Fayga acha que não se trata de uma ‘opção’ que a artista faz em relação ao abstracionismo mas trata-se de uma predestinação. Pois:

*“suas gravuras criam sugestões paisagísticas e espaços místicos, recessos de recolhimento e solidão. Fayga não é figurativa, mas longe está de ser abstrata”.*⁹⁹

⁹⁹ Id., *Fayga não é figurativa mas longe está de ser abstrata*, 26.12.67.

5.1.5 - Dos Pequenos aos Grandes Formatos

Em 1955, quando Fayga foi para os Estados Unidos ajudada pela bolsa Fullbright, tinha um interesse específico em se aprofundar na gravura. Mas a School of Art do Brooklyn Museum, onde ela deveria se matricular era para principiantes. O diretor, que já conhecia as suas gravuras, ofereceu a ela a possibilidade de optar por outros cursos da escola. Então ela escolheu a esmaltação de metais e adorou aprender esse processo técnico.

Voltando ao Brasil, foi convidada pelo arquiteto Salvador Candia, seu amigo, a fazer um mural de azulejos esmaltados para o Banco Lar Brasileiro, pertencente ao City Bank e situado na praça Ruy Barbosa na cidade de Santos. Eram dois enormes painéis de 16m de largura por 4m de altura e havia uma galeria oval no mezanino que foi pensada como partido arquitetônico que permitia a quem estivesse embaixo ver o painel superior e quem estivesse em cima ver o inferior.

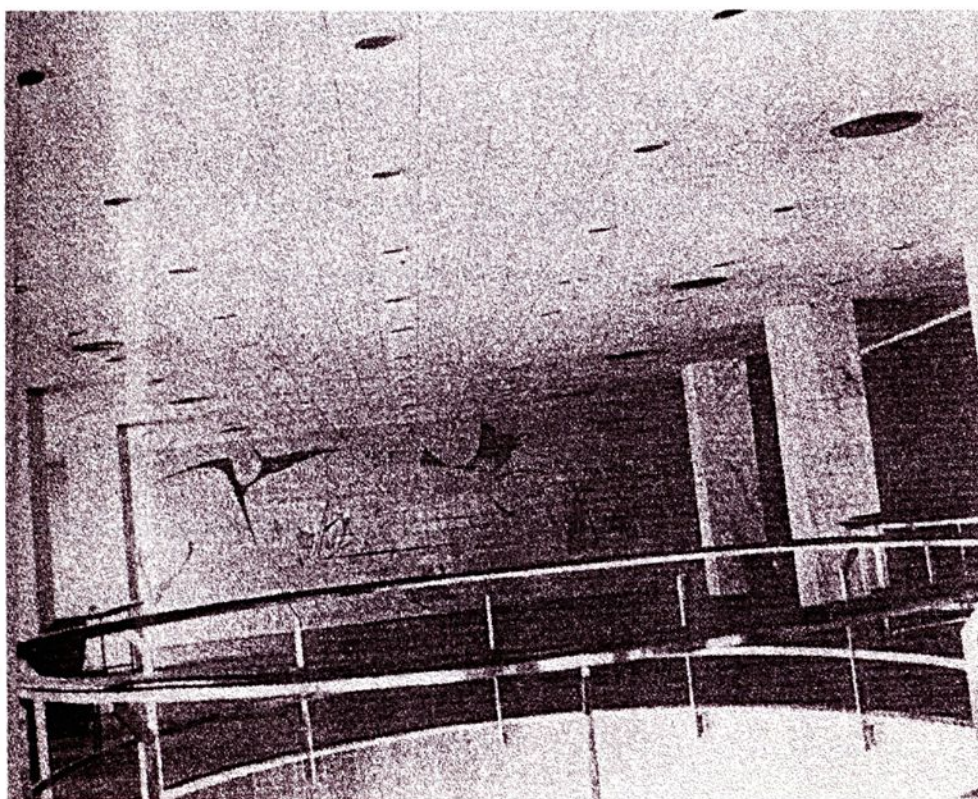


Fig. nº 44
123

O trabalho demorou um ano. Inicialmente fazendo o projeto geral e depois esmaltando. Foram utilizados esmaltes de mais ou menos quarenta cores.

Foram escolhidas lajotas de três cores: o preto, o ocre e o vermelho. O desenho gráfico mostrava o fundo das lajotas e as cores ficavam em baixo relevo.

A pesquisadora Maria Helena Lemmi, fazendo um levantamento sobre a obra de Fayga, detectou em 1987-88 o desaparecimento desses painéis de Santos. A obra foi retirada? Foi caiada? Não se sabe. Ora é terrível pensar que uma obra mural, produzida pelo processo de esmaltação de cerâmica que é indestrutível, e que é destinada à perpetuação da memória de uma época possa desaparecer como que por encanto. Será ignorância nossa? Será malandragem de quem? Quando o prédio foi comprado por outro Banco o painel ainda estava lá? Como foi o contrato de compra do prédio? O mural estava incluído?

Onde está o painel de Fayga? Uma saudade.

As fotografias desses painéis, impressas na dissertação de Maria Helena nos revelam uma explosão de liberdade, na exploração corporal do espaço, na dança das cores e dos signos denotando asas, rastros... enfim uma poética do movimento e do ritmo.

Fayga então nos confessou que depois quando retomou a gravura ela já não podia trabalhar com tamanhos muito pequenos. O tamanho de tudo que passou a produzir se ampliou.

Em 1968 a artista recebeu uma encomenda para a Sala de Recepções do Palácio dos Arcos em Brasília. Durante um longo período de gestação, envolvendo sua imaginação de modo total, ela resolveu fazer um Políptico com sete xilogravuras em cores medindo 80cm de altura por 35cm de largura cada uma. Para esta pesquisa declarou:



“Durante um ano, em função dos problemas que dia a dia se apresentavam eu só comia, sonhava e dormia pensando o painel.

Numa síntese de emoções e experiências artesanais e formais, o painel por assim dizer acabou criando vida própria. Se muitos daqueles dias terminavam com um sentido de frustração, nessa tensão contínua e na emoção que se renovava, aprendi muito”.

5.1.6 - Criação e Sensibilidade

Fazendo uma crítica ao nosso tempo, Fayga estabelece que a criatividade em geral se origina da sensibilidade da pessoa. Se a sociedade esmaga a sensibilidade ela também está esmagando: o potencial criador das pessoas, atingindo a todos tanto homens como mulheres.

A criatividade não é uma questão de erudição, de conhecimento técnico, de informações. Todas essas coisas podem facilitar o processo criador, podem até orientá-lo, mas o que é essencial é a sensibilidade e a criação. Nesse sentido ela tem se manifestado: nas palestras, cursos, conferências para estudantes, artistas, professores e mesmo para executivos dando ênfase a essas discussões, dizendo:

“tenho conseguido mobilizar esse pessoal mostrando o que a sociedade está fazendo com eles, com seus pais e com seus filhos. Apresentando fatos da realidade cotidiana, fatos indiscutíveis, objetivos, tenho conseguido puxar o tapete debaixo de seus pés por uns cinco minutos. E assim, separando o joio do trigo, tenho mostrado o que não é sensibilidade e o que é então criatividade”.

Continuando sua narrativa Fayga define a arte como a concretização da criatividade humana numa busca do que existe de mais sublime na vida. Porém, nem tudo que o homem cria é arte. Entra em jogo a questão estética junto com a ética. Até a Primeira Guerra Mundial a arte sempre expunha um aspecto de beleza. Hoje as obras são até mesmo ofensivas. A

matéria artística tem incorporado tal agressividade e tal feiura que ultrapassa as questões do bom ou do mau gosto e parte para o insulto. Há uma manifestação de desprazer, uma hostilidade total em relação a matéria. Assim ela considera que:



Fig. nº 45 - "Aquarela"

"é preciso resgatar a noção de que a arte é construção. A renovação artística não pode passar só por um ato de destruição. É preciso poder construir ao mesmo tempo senão não há arte, há apenas vandalismo.

Será que a maioria das obras produzidas depois da Segunda Guerra Mundial podem ser qualificadas como obra de Arte? Afinal ela não tem sobrevivido por mais de cinco anos. Ficam como obras datadas. No entanto, uma obra de Arte de cem anos atrás mantém a sua atualidade integral.

A gente tem que resgatar o sentido da sensualidade da matéria. E isso talvez nos leve ao encontro do feminino presente em cada um de nós. Porque uma mãe, na gestação de uma criança não está destruindo, ela está construindo. Ao dar uma nova vida há a descoberta do próprio amor materno. O encantamento que surge com essa forma de vida crescendo dentro da nossa própria barriga, todo esse prazer íntimo e depois ir

sentindo a criança, suas formas frágeis, o corpinho delicado, o jeitinho indefeso, e a gente pegando nessa matéria é uma coisa prazerosíssima e erótica inclusive.

Esse prazer erótico na matéria artística é isso que a gente precisa resgatar porque senão vamos cair num niilismo total.



Fig. nº 46 - "Aquarela"

A arte é um nível de elaboração de sentimentos muito íntimos, uma elaboração muito elevada! Não é uma coisa intelectualizada. É uma coisa de intuição profunda.

A situação que estamos vivendo hoje é muito trágica, de um lado o progresso material que faz sobressair na sociedade apenas os valores de consumo e de outro, eu vejo o ser humano degradado, robotizado, considerado uma espécie de máquina.

A grande luta deveria ser o resgate das pessoas e da sensibilidade delas, tanto em relação aos homens quanto às mulheres.

Pois é, o processo social é tão dinâmico que a ênfase dada pelo movimento feminista nas décadas passadas (anos 60, 70 e 80), perdem a importância hoje. Penso que não é só a mulher que está em jogo. Hoje o problema é mais abrangente. Falta trabalho para todos, homens ou mulheres. Aliás, as

mulheres como um exército de reserva socio-econômica, por causa de seus baixos salários, têm encontrado mais facilidade de se colocar no mercado de trabalho do que os homens".¹⁰⁰

No ano de 1985 Fayga foi distinguida pelo Conselho Nacional das Mulheres com o título de Mulher do Ano. Esse prêmio talvez tenha destacado a artista, pela sua contribuição dada à educação, pois em 83 ela havia publicado *Universos da Arte* onde relatava o trabalho sobre Arte, realizado com operários de uma gráfica e desmistificava o caráter elitista da Arte pois todo o processo de fruição desencadeado nesse campo, está muito mais ligado à sensibilidade do que às informações.

Ela não é uma feminista militante no sentido do movimento político, que reivindica para as mulheres um "*status*" de igualdade como indivíduo na sociedade. Ela reconhece a importância desse movimento quando essa luta está ligada ao mercado de trabalho e acha que são justas suas posições, mas considera que em relação à Arte as coisas são diferentes. Na arte só existem pessoas para quem a arte representa uma meta de vida para sua realização, que lutam pela realização do seu potencial criador com base nas experiências humanas vividas. Portanto, não é possível alguém se colocar na Arte com uma plataforma de conquista de espaço. Isso só tem mostrado a situação deprimente das mulheres contra os homens presente nos meios de comunicação e que não tem chegado a nada de positivo. Muito ao contrário, tem exposto toda uma geração de crianças a assimilar a competitividade e a violência como um estado de coisas normal entre seres humanos. "*Parece que o comportamento violento é considerado simplesmente banal. Assim se vive e se morre e não há nada de mal nisso*".

O problema, segundo Fayga, é que "*o ser humano pode ser violento, agressivo mas não é por isso que ele é ser humano, porque ele também é capaz de sonhar, de criar, de aprender, de usar o aprendizado para imaginar outras coisas, de expressar a sua*

¹⁰⁰ Depoimento de Fayga colhido em 08.06.95.



generosidade e solidariedade em relação às pessoas... Por que isto não aparece nos meios de comunicação ou aparece como algo fora do normal”? Por que só aparecem as ações de sujeitos, que sem o menor motivo, puxam o revólver e mandam bala nas pessoas que estão ali na sua frente? Pessoas assim não podem ser aceitas na sociedade como pessoas normais. São doentes:

“Vejo que precisamos abrir barricadas em prol da sensibilidade, em prol da realização das qualidades humanas como algo normal”.

É preciso dizer sim a auto-afirmação, mas sem agressividade, sem destruir os outros. Competição e consumo são critérios comerciais, não são critérios artísticos. Os valores que esses termos indicam apresentam ações que impedem compartilhar e participar exatamente do contrário do que exige o processo criador e o conhecimento. Nem um artista compete com outro artista, ele só pode competir com ele mesmo.

Gauguin não compete com Van Gogh e com ninguém, ele só poderá ser Gauguin e criar a partir de sua própria experiência de vida.

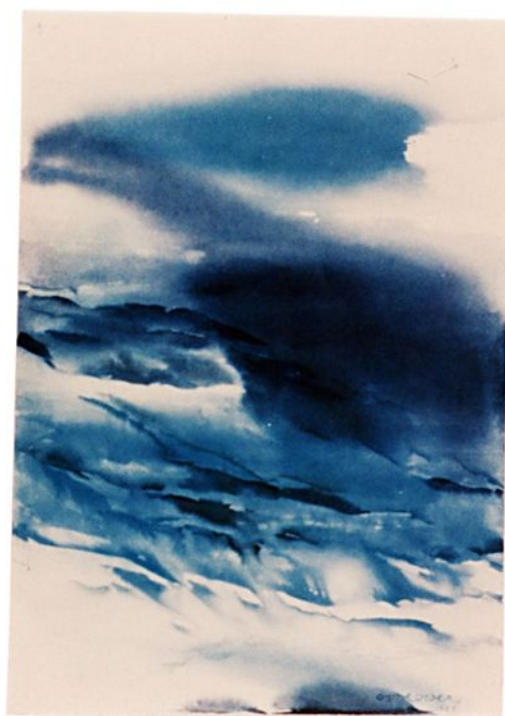


Fig. nº 47 - Sem título

5.1.7 - As Aquarelas de Fayga

A arte de Fayga foi cantada por Drummond no poema publicado no catálogo de sua exposição na Galeria Bonino em 1987:

*Fayga faz a forma
flutuar e florir na pauta
musico-metálica.
Água forte, água tinta
água fina
lavam
a crosta da terra
varam
a delicada ordenação das estruturas
manifestam
o diáfano.
Fayga exige à madeira
suas paisagens concentradas
mundos lenhosos que sobem à vida
no coro de cores cor
ressoando nas coisas, independente de som. Fayga faz e perfaz
a fundação de objetos líricos
sob superfícies falazes.
Depois bloqueia a luz, e a espessa
atmosfera do Não volve em depósito
de infinitos esquemas
vibrando noturnamente.
Fayga é um fazer,
filtrar e descobrir
as relações da vista e do visto
dando estatuto à passagem
no espaço: viver
é ver sempre de novo
a cada forma a cada cor
a cada dia
o dia em flor no dia.*

Carlos Drummond de Andrade



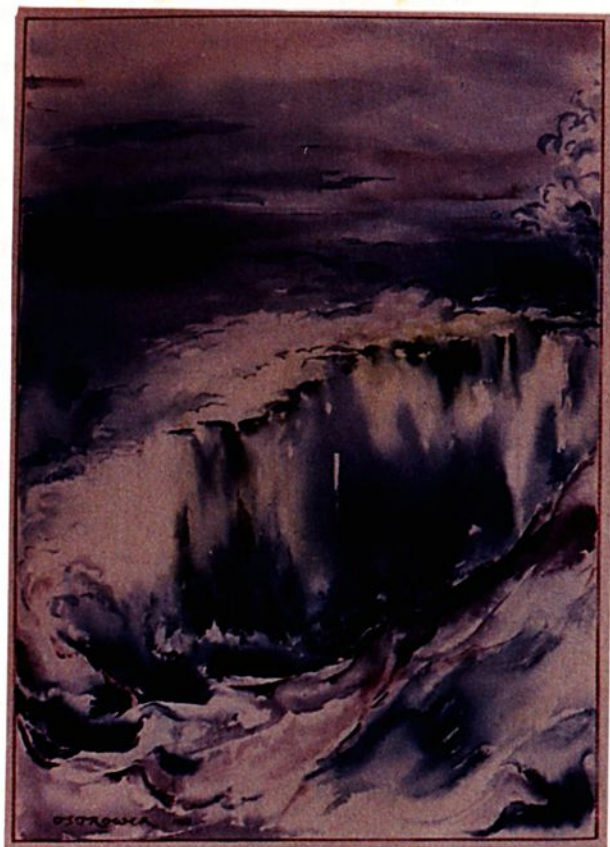


Fig. nº 48 - "Ventos e ondas"

O artista Lívio Abramo, também manifestou-se algumas vezes sobre a obra de Fayga. Referindo-se ao estilo épico das suas aquarelas, na apresentação da exposição da artista (em 1985 também na Bonino), escreveu:

"Estar sobre um rochedo à beira-mar olhando as ondas avançarem e arrebentarem de encontro às pedras com toda a sua força tremenda, levantando nuvens de espuma e águas-vivas, agressivas, como querendo agarrar-nos e arrastar-nos para a desmesurada grandeza do oceano enquanto as brancas cortinas de espuma, a infinitude das águas, dos ventos, do ar, todo esse turbilhão de forças nos subjugam encham nossa alma da grandeza do infinito e nos elevam às alturas do sublime - creio que somente assim estaremos comungando com a emoção criadora da artista, que nos dá um soberbo exemplo de como a força criadora da arte pode recriar e mesmo superar os milagres da natureza..."

A extraordinária qualidade estética destas visões, desse mundo de água, vento e movimento, só foi possível com a entrega generosa, apaixonadamente lírica e dramática da artista à torrente de emoções que a dominava no gesto criador.

Todos os momentos da vida, do presente, do passado e do que virá estão fundidos nestas marinhas. Não é que Fayga 'represente' o mistério da Natureza. Ela 'sente', se transforma como o mar em mil aspectos ilimitados, cambiantes, e maravilhosos, numa entrega total à emoção transfiguradora da arte. Natureza e sensibilidade de criadora pulsam em uníssono nestes pequenos - e tão grandes - espaços de papel...

Por estas águas e luzes corre o fluido sensitivo da artista em toda a sua plenitude".¹⁰¹

Lívio Abramo

5.2 - IOLE DI NATALE

5.2.1 - Dados Biográficos

Iole Di Natale nasceu em Varese, na Itália, em 1941. Veio para o Brasil em 1949. Sempre gostou de Arte e ainda no colégio que freqüentava, fazia os trabalhos de desenho para os colegas. Formou-se em Artes Plásticas na Faculdade Santa Marcelina. Em 1965, como forma de concorrer no mercado de trabalho naturalizou-se brasileira. Iniciando sua carreira no ensino estadual do 1º e 2º graus, nos extintos (69) Ginásios Vocacionais, participou de uma proposta pedagógica que tinha como fundamento básico os princípios democráticos e cujos métodos ou técnicas eram construídos para atingir esse fim. Esse espírito tem alimentado todo o seu trabalho subsequente, no trato com as pessoas e na organização de cursos, eventos, etc.

¹⁰¹ ABRAMO, L., *Fayga*, 1985.



Suas atividades artísticas estão ligadas à gravura calcográfica, e à pintura especialmente voltada para a aquarela.

O Ateliê Calcográfico Iole Di Natale completou em 1995, 15 anos de intensa atividade encaminhando e reunindo importantes artistas da gravura em metal.

O Núcleo de Aquarelistas da FASM, criado pela artista reunindo um grupo crescente de interessados na aquarela, já faz dez anos e tem realizado trabalhos com boa repercussão no Brasil e no exterior. O núcleo tem buscado desenvolver a valorização, a pesquisa e a divulgação da aquarela como prática artística.

Sua posição como militante da arte da mulher, que se abre para a expressão do feminino e do masculino presente em cada um, tem-se explicitado não só na sua obra, mas também no espaço que propõe aos seus alunos para as produções e discussões pertinentes ao tema.

Tem trabalhado também na divulgação de textos de pesquisas realizadas na área da Arte da Mulher. A revista Arte UNESP de 1996 publicou uma tradução do italiano, feita por ela, sobre Historiografia e Gênero, de Carmela Covato e um resumo sobre as Mulheres Testamenteiras de Maria Luiza Lombardo.

Sua carreira tem sido marcada por inúmeras exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Na Itália, em Turim, 1996, realizou em junho importante mostra individual de aquarelas. Também suas obras tem sido apresentadas em outros países como, Alemanha, França, Bélgica, Porto Rico, Estados Unidos, México, Hungria, entre outros.

5.2.2 - A Produção da Juventude e o Sucesso

Desde cedo Iole conviveu com a arte, seu pai era pintor. Na sua formação encontrou no pintor Francisco P. C. Cuoco um mestre, que a sensibilidade da artista tomou como



modelo, assimilando, o olhar e o gosto pelas paisagens das cidades históricas do Brasil; o grafismo ágil e fragmentado que estrutura desenhos e pinturas; as cores alegres e “populares” desses lugares, interferindo nessas estruturas, na forma de manchas separadas ou extensões maiores de pinceladas únicas ou superpostas; enfim, uma imagem *cheia de saudade*, longe do movimento urbano presente na busca do ar, da luz, da claridade, da cor de tempos que não voltam mais, e que são características observáveis na obra *Casario de Ouro Preto*, exposta no hall de entrada do prédio onde reside a artista.

Produzir, produzir, participar, participar de todos os tipos de eventos apoiada pelo mestre e pelos amigos era a ordem desse momento. Vieram os prêmios e a consagração chegou logo. A coroação foi a indicação pelo próprio mestre para a Collection (1969), a galeria mais importante da época em São Paulo. A intenção de Iole era mostrar ao marchand seus últimos trabalhos: os primeiros desenhos de seus sonhos, o eu vagando pela cidade...

Sem querer saber de sua obra como um todo, o marchand José Paulo faz-lhe a encomenda de dez quadros de Ouro Preto. Esse gesto de imposição do mercado, em vez de glória, lhe trouxe uma enorme decepção. Iole sentiu-se como que engolindo a própria voz. Saiu de lá e nunca mais voltou. Fez sua opção. Naquele momento escolheu sua própria construção.

5.2.3 - O Sabor de Lidar com Diversos Materiais

*Terra, água, metal,
argila, aquarela,
cobre, escultura, pintura,
gravura, são novos horizontes do fazer artístico,
escolhidos para o exercício do 'Poder-Arte'.*

Na tentativa de conceituar esse poder, a artista usa as palavras de Bruno Talpo, que identifica, “*sob o bem estar convincente das douraões e dos vernizes de copal e tecidos de*



Damasco do Trono-Arte, as gotas de sangue das vítimas e os engenhos de sadismo da tortura”¹⁰² criados pelas imposições culturais caracterizadas pela falta de espontaneidade e alegria.

Abraçando tudo isto com o respaldo do canto da casa, do ateliê, do amor ao companheiro eleito, Iole vai arranjando forças para nascer, renascendo. Na sua arte, ela foi se colocando “*sem equívoco como uma liberdade*”¹⁰³, alimentando mais e mais essa pretensão. E, nesse duro combate para encontrar e conquistar seu lugar no mundo, ela foi aprendendo a “*emergir dele numa soberana solidão*”, para tentar reaprendê-lo, fazendo da “*angústia e da auto-estima uma alavanca para o aprendizado do seu desamparo e da sua transcendência*”.¹⁰⁴

Entregou-se à modelagem da argila e nela foi percebendo a escultura, o volume do próprio corpo. Inicialmente vivido nas formas da Maternidade, que nos apresenta uma mulher sentada com uma criança no colo. Fundida em bronze, a escultura perpetua, ainda hoje, a imagem dominante na orientação cultural que valorizou, como o sentido único do corpo feminino, o da procriação.

Entregou-se à aquarela, renascendo pela água na troca contínua entre o eu e água, “*eu e água, eu e água, o úmido e o feminino*”.¹⁰⁵ Foi observando no trabalho a abundância da água penetrando o papel que, fecundado, inflava-se. Foi observando a abundância da água caminhando na superfície, carregando consigo o pigmento de particular colorido que, no encontro com outros, fundia-se em infinitas nuances cromáticas. Foi observando das pequenas elevações, as cores que se acumulavam nos micro-vales do papel, “*formando superfícies e manchas sem delimitações lineares de tons com passagens delicadas que desaparecem como*

¹⁰² NATALE, I. D., *Mitologia - reflexão sobre as gravuras do álbum*, 22/05/91. Anexo II.

¹⁰³ BEAUVOIR, S. de, *O segundo sexo*, vol. II., p. 480.

¹⁰⁴ Ibid., p. 480.

¹⁰⁵ NATALE, I. D., *Divagação sobre a aquarela*.



fumaça”.¹⁰⁶ Viu as veladuras nascendo na sobreposição das cores totalmente transparentes, permitindo que a luz reinasse soberana no jogo da pintura.

“A cor transforma a luz.

Dá à luz sua cor

e a luz

dá a ela seu brilho”.

René Hughe

Por esse batismo a artista vai formando uma atitude cada vez mais consciente frente aos fenômenos da natureza, frente ao mundo total. No nosso entender, as paisagens urbanas de sentido narrativo, e ligadas a casos específicos e particulares de um tempo passado, vão se transformando em poesia da natureza exuberante, em poesia das nossas raízes culturais mais significativas. Nas palavras de Fabre Rolim, trata-se da ânsia incontrolada do encontro da consciência humana na preservação dos valores naturais.

*“A aquarela foi caracterizando em mim um estado de alma translúcido, símbolo da espiritualidade impalpável”.*¹⁰⁷



Fig. nº 49 - “Maternidade”

¹⁰⁶ Ibid. op. cit..

¹⁰⁷ Ibid. op. cit..

Também na placa de cobre, os processos indiretos da água forte e da água tinta vão esfolando as manchas e arranhando os sinais, pela ação dos banhos dos ácidos percloro e nítrico. E, nessa transmutação alquímica da placa espelhada, cai aparecendo a imagem da nova mulher-artista.

5.2.4 - A Descoberta dos Ciclos no Processo de Criação

Com o passar do tempo, ficou patente a presença de ciclos na maneira da artista trabalhar. Eles se desenvolvem em agrupamentos de desenhos, aquarelas e gravuras. Cada série de imagens nasce e se estrutura no tempo físico. Por exemplo, entre julho e outubro, nasce um lote, um conjunto, uma seqüência de imagens em desenho. Em julho de 1989, desencadeou-se um agrupamento que foi chamado de *Citações*, a partir do livro *Picasso Criador e Destruidor*. Enquanto Iole lia sobre as mulheres do artista e observava as gravuras que delas se originaram, ia sendo levada a estudar as imagens e alguns aspectos dessas formas. Partindo desses *achados*, ela então trabalhava a figura feminina, criando a masculina que ia fluindo no ato da produção e retrabalhava o todo enfrentando os problemas de luz que iam surgindo. E nesse permanente fluir do tempo em estações, outras são as necessidades de Iole.

“Quando é janeiro estico meus papéis Arches, Fabrianos, nas pranchetas. Nesses dias de verão, a luz do sol da manhã penetra para além das minhas duas mesas, onde normalmente pinto. Elas são baixas e, quando fico em pé, tenho visão total sobre esse espaço.

Diariamente, após os afazeres da casa, lá pelas nove horas da manhã, sento-me junto às mesas e olho as plantas, meu pássaro preto, livros de arte... aquele calor e luz de início de manhã de verão invadem meu ser e, dia após dia, nesse clima, desencadeia em mim a vontade de trabalhar com muita água, água colorida, cores no verão!



Foi no ano de 1990, trabalhando a série Citações, em aquarela, baseada no desenhos produzidos no semestre anterior, que as cores se impuseram dentro de uma outra sistemática. Nessas manhãs ensolaradas, virando as páginas de um dos livros de Nolde, ou Os quadros não pintados, de Monet, ou Um veneziano em Paris, de Piero de La Francesca e de Caravaggio,... alguma harmonia de cor agia em mim como "PUNKTUM". A vibração sentida me perseguia durante o dia todo, somente se aplacando quando, no dia seguinte, ela era colocada em prática. Então, a tal harmonia era preparada e a aquarela iniciada. Lá, sobre o papel, já estava um desenho pré selecionado. Os limites de suas linhas não significavam limites de cor, agiam apenas como marcação.



Fig. nº 50 - "Mitologia I"

No ato de pincelar, as cores são estendidas em grandes áreas, dos tons mais luminosos aos mais sombrios, das mais diluídas manchas às mais densas. À medida que as tintas vão se adensando, a aquarela vai emoldurando,

ilhando os tons mais diluídos e luminosos. A nova imagem que se forma desencadeia imprevisíveis preparações de cores. Novas pinceladas em manchas; outros pequenos sinais; riscos; recolocação de cores; até mesmo superposição de mais luminosas e densas sobre mais escuras; são procedimentos executados num frenesi compulsório indescritível pelo estado de excitação que essa produção desperta. E, o trabalho chega ao fim quando essa situação se esgota.

Novo dia, novas retomadas de trabalho com mais reflexão e menos pinceladas. Esse vai e vem prolonga-se durante um mês, até sentir que aquela imagem se impõe.

*E assim, o verão termina e a volta às densas aquarelas só acontecerão com as novas luzes de um próximo verão”.*¹⁰⁸

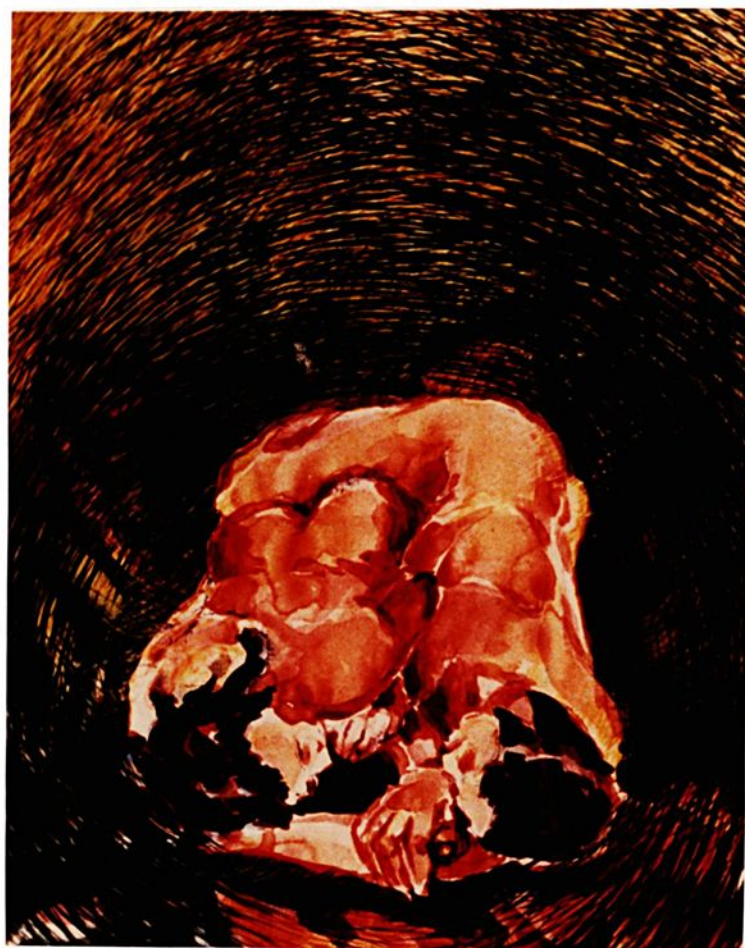


Fig. nº 51 - “Eros”

¹⁰⁸ NATALE, I. D., *Depoimento sobre a produção artística*, 1990.

No mundo ocidental, em geral, as pessoas não prestam atenção em si mesmas. Poucas são as mulheres que percebem os ânimos mutáveis de sua natureza. Também não foi fácil para Iole entender esse ir e vir rítmico de energia que, emergindo do seu ciclo biológico, penetra em todos os aspectos de seu ser e de sua atividade. Foi o seu interesse pelo conhecimento dos mitos das sociedades primitivas e a presença da lua numa série de seus trabalhos que a foi aproximando da significação real do ciclo lunar da mulher.

5.2.5 - A Cor nas Aquarelas de Iole

A cor sempre encantou Iole. Nas suas aquarelas, ela foi se apresentando como uma questão em processo de evolução constante. Inicialmente as tintas eram dispostas em círculo no prato godê, como uma mandala, formando uma ciranda de todas as cores. As cores eleitas eram trabalhadas com o pincel e antes de serem registradas no papel, reservado para a pintura, eram experimentadas em folhas soltas que ficavam ao lado.

Na série de obras *Citações*, quando a eleição das cores começou a fazer referências aos estudos que a artista encaminhava, sobre as obras dos grandes mestres como Piero de la Francesca, Caravaggio, Monet, Nolde, Picasso, etc... a sistemática passou a ser diferente. As coisas ocorriam mais ou menos assim, deixar-se envolver por alguma harmonia de cor utilizada pelo mestre; preparar com as tintas tiradas dos tubos a harmonia percebida como dominante e traduzir essas cores em misturas de tintas; registrar, como uma anotação, cada mistura de tinta em pinceladas feitas num papel para aquarela; registrar, também em pinceladas, as cores que deram origem à mistura; anotar por escrito, o nome do artista e da obra de onde a cor se originou, e os nomes das tintas usada para as misturas.



Assim, o verde Veronese passou a ser um dado de conhecimento da artista, de modo que passou a dominar os elementos de cor necessários para produzi-lo, com o azulado que o caracteriza.

Desse período há uma série de registros arquivados e disponíveis a qualquer investigação que deseje fazer a reconstituição das cores utilizada por ela a tempos atrás.

Para Iole, esses procedimentos foram de grande valia pois a manipulação dos materiais permitiu um conhecimento bastante palpável, dos procedimentos utilizados pelos mestres para a preparação de suas próprias cores e também o conhecimento específico sobre as tintas originais e as cores derivadas, nas misturas que foram testadas.

Naquele momento, ainda continuava o ritual de pincelar nas folhas, ao lado das aquarelas que estavam sendo pintadas, as cores que seriam usadas e as variações que possibilitavam diluições e adensamentos.

Na obra de Iole, enquanto as figuras trabalhadas são impregnadas de simbolismo, as cores evidenciam o caráter plástico da sua obra. A matéria, o sofisticado pigmento da Winsor e Newton especial para aquarela, define-se como o assunto da sua produção poética em aquarela. Registros de cores, rigorosamente escolhidas, formam diluições e adensamentos que, ora ocupam grandes superfícies, solares ou noturnas, ora pequena áreas de sinais curtos, abundantes e em ritmos frenéticos, ora se expandem em linhas espessas serpenteando mapas e ideogramas ou linhas paralelas modelando volume de prédios ou corpos acesos.

Se na série *Citações*, as intenções da artista revelam-se como uma consciência contida, na série *Leveza e Cidade* observa-se uma grande explosão de cores, considerada por Bruno Talpo como:

“a carnavalização do viver latino - americano que sublima todas as noções intelectualistas e todavia européia de estilo e de linguagem artística erudita



separada da noção do popular, fundindo e misturando na boa técnica de fazer aquarela, as cores fortes e os códigos fortes, de tal modo que a redundância cromática e formal, o gigantismo do espaço, o neomodernismo desesperado dos aglomerados urbanos,... se transformam em convincente e comovente leveza de ser".¹⁰⁹

A partir dos estudos sobre Cézanne a artista passou a se permitir as cores puras tiradas diretamente do tubo. Definida a harmonia cromática a ser utilizada na pintura, era então estabelecida a escala cromática, agora em cores puras e colocadas nos intervalos cromáticos da harmonia eleita. Todas essas decisões também têm ficado registradas em pinceladas fazendo uma amostra das tintas que estão envolvidas nas pinturas.

Nesses 30 anos de carreira, Iole tem observado que suas preocupações mais permanentes estão ligadas à forma e à cor. As imagens tem sempre repetido um mesmo ritual na sua construção. Inicialmente a forma é trabalhada pela linha, uma linha fluente que não só caminha pelo espaço mas define as formas cheias, o peso dos corpos e abre a sensação dos vazios. A claridade inundando o espaço e a calma movimentando as figuras, envolvem a cena de um lirismo matinal. No trabalho seguinte a imagem já é construída pelo jogo compositivo das superfícies brancas e negras, presentes nas figuras, no espaço e nos objetos da cena. O contraste do claro-escuro favorece a criação de um clima mais dramático envolvendo as figuras e as formas vão indicando as luzes as quais parecem ser detonadas pela relação que o casal estabelece entre si. Por último é que Iole trabalha a imagem em cor. É nesse momento que a artista, incorporando a experiência anterior do claro-escuro vai fazer a sua escala cromática considerando os valores da luminosidade cromática de cada cor.

5.2.6 - A Vida Continua

Na plenitude de sua carreira, percebe-se que o fio condutor da sua obra é Eros, o amor. O amor cantado por Iole, não é Cupido, o anjinho travesso e imprevisível da página de

¹⁰⁹ TALPO, B., *Brasile/Progetto di Scambio Culturale*, 1996



rosto de seu álbum de gravuras. Não é o promotor de aventuras inconseqüentes, marcadas pela banalidade e inconstância. Seu Eros é o Criador de toda a Vida; é o Amor que desequilibra e subjuga, no peito de todos os deuses e de todos os homens, o coração e a sábia vontade; é o mediador, capaz de ligar, relacionar, encadear, vincular e integrar na compreensão unificadora, a pluralidade das coisas e eventos do mundo sensível, a oposição entre forças e princípios que fundamentam o Universo, a dicotomia entre o plano material dos objetos físicos e o plano espiritual das idéias, como tantas vezes foi descrito pelos poetas, pensadores e artistas.

Conduzida por ele, a artista encontra o outro. E no outro ela se conhece cheia de vida, capaz, confiante, amada, respeitada, bonita, tecendo os fios de tudo que é importante, saboreando pedaço por pedaço cada bocado do ser que ela mesma conquistou e edificou.

Segundo Marcuse, a “*transformação conceitual da sexualidade em Eros*”¹¹⁰ restabelece os vínculos reais entre o indivíduo e sua cultura, através dos processos naturais de inibições geradores e regeneradores dos valores e instituições necessárias socialmente.

A trajetória da obra de Iole realiza o “*livre desenvolvimento da libido transformada, em que as manifestações da mera sexualidade vão sendo integradas “numa ordem mais ampla, incluindo a ordem do trabalho, um trabalho criador, comprometido com a essência da própria pessoa”*”.¹¹¹

5.3 - RENINA KATZ

5.3.1 - Dados Biográficos

Renina é fluminense de Niterói e nasceu na virada do ano de 1926, em 30 de dezembro.



¹¹⁰ MARCUSE, H., *Eros e Civilização*, p. 180.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 79-103.



Suas atividades sempre estiveram divididas entre o magistério e a gravura, desenho e pintura. É na amplitude das diversas frentes de trabalho que ela tem conseguido a sua sobrevivência material pois, como ela mesma revela *“a dedicação exclusiva à produção artística que tem como suporte o papel”* é impossível de manter alguém.

De fato a formação profissional da Licenciatura em Artes Plásticas (na Escola Nacional de Belas Artes) tem dado uma base adequada, para os artistas enfrentarem de modo articulado a atividade criadora e o exercício do magistério.

Como professora, Renina trabalhou durante dez anos no curso de formação de Professores da FAAP. Na Escola Superior de Desenho Industrial ministrou aulas sobre Meios e Métodos e seu vínculo mais longo foi lecionando Programação Visual na FAU-USP, por um período de mais de vinte e cinco anos.

Renina considera que tem aprendido muito nesse convívio que, entre outras coisas, a deixa alerta para as possíveis inércias e os seus dogmatismos. *“Não importam as dificuldades quando se está habituada a questionar o que fizemos e o que fazemos”*.¹¹²

5.3.2 - O Ambiente Familiar

*NOTA: para evitar qualquer equívoco é preciso dizer que todos os tópicos referentes à trajetória de Renina, embora escritos na primeira pessoa do singular não são citações “ipsis literis”. São textos de minha autoria com base em depoimentos, entrevistas, gravações etc, e que foram submetidos à apreciação da artista antes da inserção neste trabalho.*¹¹³

Venho de uma família onde a minha mãe ficava elétrica quando se falava de arte. Ela achava que o artista era um ser especial. Meu pai era uma pessoa mais pragmática, um

¹¹² AZEVEDO, M., *Luz de Dentro*, 1975.

¹¹³ Depoimentos FASM 1990 e 1993, entrevistas a Ana Nogueira 1993, 1995 e 1996.



comerciante que achava que fazer arte profissionalmente era a melhor maneira de morrer de fome.

Considerando a época, meu pai era um pequeno burguês atípico pois achava que as mulheres tinham que ter uma profissão. Não deviam depender de irmão, marido ou de quem quer que fosse. Para ele, as mulheres tinham que defender sua vida e ter a sua própria carreira.

Eu sempre gostei muito de desenhar. Eu tinha uma caixa fantástica de lápis de cor e sempre quis desenvolver esse meu lado artístico. Quando chegou a época de ter realmente que decidir o meu destino, eu optei pela Arte.

Então meu pai disse:

“Bom, já que você escolheu morrer de fome, tudo bem. Mas não vai ficar no ateliê de um pintor por aí aprendendo. Vai fazer direito. Vai fazer uma universidade, vai sistematizar o estudo ou então não faz”.

Em 1947 entrei na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Hoje ela faz parte da Universidade Federal, mas na época era uma escola bem acadêmica, que apesar dos vícios da visão acadêmica, ela tinha algumas vantagens. Os nossos professores achavam que a parte da “cozinha” das técnicas artísticas era fundamental.

Apesar de ser uma escola de nível superior ela dava apenas o Certificado de Conclusão do Curso, quer dizer, quem passava por lá aprendia uma série de coisas mas se alguém era artista ou não, ela não atestava.

Meu curso era curso de pintura mesmo. Era obrigada a cumprir um programa escolar, a pintura a óleo, eu também tinha que fazer.

A aquarela tinha uma certa ênfase no currículo do curso e apesar dos professores, do ponto de vista das discussões de natureza artística e estética serem muito reacionários, do



ponto de vista da técnica, eram muito bons, porque aprenderam pintar de acordo com os princípios rígidos da academia.

Eu tive um professor chamado Henrique Cavaleiro que era genro de Eliseu Visconti, um grande aquarelista, embora ele fosse também um bom pintor de óleo. Como aluna dele pude perceber os valores da aquarela. Alguns poucos colegas também perceberam esses valores e como eu continuaram fazendo aquarela. Ficamos realmente apaixonados.

Nessa ocasião o professor de História da Arte, Mário Barata, que era amigo meu estava muito encantado com a estampa japonesa, e a estampa japonesa tem um parentesco longínquo com a técnica da aquarela, porque o modo de impressão a água cria igualmente transparências. Então é curioso como de repente o amor pela aquarela, passando pela estampa japonesa foi acabar na gravura em madeira e a questão da luz que a aquarela colocou para mim quando era estudante, atravessou e permeou a xilogravura.

5.3.3 - A Descoberta da Gravura na Madeira de Topo

Quando um pouco mais tarde eu descobri a gravura eu já tinha concluído o curso de pintura. Axl Leskoschek foi meu professor por muito tempo, na Fundação Getúlio Vargas.

Ele era austríaco, da melhor escola expressionista alemã e veio para cá em 1939. O trabalho dele se caracterizava pela presença de altos contrastes de preto e branco. Ele dava aulas de tudo, mas basicamente eu trabalhei com a xilogravura. Comecei com a xilogravura de fio e com o linóleo, mas, depois me encantei mesmo com a gravura de topo.

A maneira como eu trabalhava a xilogravura revelava uma preocupação com as tonalidades ou seja, das variações tonais luminosas em vez do preto e branco. A madeira de fio não dava aquelas passagens luminosas que eu queria, porque ela define cortes secos. Então eu



comecei a trabalhar a gravura feita em madeira de topo, numa época em que ninguém trabalhava o topo. Essa maneira de trabalhar a madeira tinha sido descoberta por um artista ilustrador do século XVIII e era usada para fazer clichê de pequenos anúncios de ilustrações de botânica e por isso não era muito valorizada.

O topo permite o corte duro que dá uma precisão muito grande. Descobri que isso permitia um tratamento bem maleável. Continuei na xilo a trabalhar à procura da luz que me deslumbrava na aquarela.

5.3.4 - A Aceitação da Mulher no Mundo da Gravura

O Poty Lazarotto, meu amigo e colega na Escola de Belas Artes me levou para o ateliê de um gravador fantástico, Carlos Oswald. Ele, Poty, era uma espécie de assistente do ateliê que estava instalado num porão cedido pelo jornal O Globo.

O Poty achava que a gravura em metal não era coisa de mulher. Por isso para testar se as moças que freqüentavam aquele espaço tinham garra para levar as coisas adiante, ele simplesmente desligava a prensa elétrica e alegava que ela estava quebrada. Então era no braço rodando aquele rolo enorme e sentando na manivela para com o peso superar a ausência de força, que a gente num esforço enorme fazia as provas de estado.

Até que um dia descobri que o Poty desligava a máquina e fiquei convencida de que para entrar no mundo da Arte a mulher tinha que passar por uma série de provas, a prova de desempenho artístico (talvez a mais simples); a prova de demonstração de força física; a prova de resistência moral e total determinação.

Em 1953 quando fiz uma exposição e fui apresentada por Portinari ele me fez um elogio adivinhando minha atitude de escolher sempre “*o caminho mais seguro e não o mais fácil*”. Eu tinha uma disposição de trabalho que me fazia enfrentar todas as provas.



5.3.5 - A Fase Construtivista depois do Realismo Social

Abandonei a xilo e comecei a me voltar para meu entorno à procura de novos caminhos. A cidade, a paisagem urbana começaram a me interessar.

Mas será que eu estava caindo num romantismo banal depois do desencontro com o realismo social? As dúvidas apareciam como forma de me defender do envolvimento afetivo nem sempre adequado ao projeto artístico.

Entrei numa fase que chamei de construtivista, baseada mais nas estruturas geométricas em relação ao campo e ao espaço pictórico deixando de lado qualquer assunto temático. Queria trabalhar com a cor e escolhi a técnica da serigrafia. Foi um período bem definido de 1965 a 1968.

Preciso confessar que além da aquarela, que é uma coisa que tem uma certa fluência e que tem uma atmosfera, eu tenho outra paixão: a geometria, o pensamento geométrico. Trata-se de uma questão filosófica que tem uma lógica sempre voltada para os problemas do espaço.

Eu sempre fui boa em geometria. Até dei aulas de Geometria Descritiva! A lógica do pensamento geométrico é muito interessante pois permite um domínio crescente em quase todos os elementos da estrutura visual na organização espacial.

Na serigrafia eu queria fazer realmente um estudo de cor. Fiz um estudo sistemático, aquela coisa *chatinha*: eu pegava uma determinada estrutura, organizava o espaço e fixava-a como elemento dado. Depois fazia cinquenta permutações de cores e alterava toda a visualidade dessa estrutura original. Apenas utilizando justaposições cromáticas, havia incríveis subversões de planos. Mondrian é um exemplo de precisão e refinamento cromático. Ele influenciou todo o pensamento pictórico que veio depois dele. A gente tem até medo desse pensamento, mas é um pensamento que existe. Por exemplo: Você pensa uma cor, você não



sente uma cor, você pensa uma cor na sua cabeça. Assim desde que você teve contato com o amarelo e você tem a dom da visão, você fixou o amarelo e é capaz de pensar um amarelo mais esverdeado ou outro mais alaranjado. Isto é um ato de reflexão. Você reflete sobre aquilo que está vendo, sobre as transposições que pode fazer, sobre as experiências que reuniu e que podem ser rearticuladas opticamente e vai afinando o olho, percebendo as sutilezas de variações, as nuances que podem ser captadas quando se forma um pensar visual em permanente apuro.

É dessa época minha dissertação de mestrado com o tema: *Matrizes modificadoras do campo plástico - estudo do processo gráfico da serigrafia*, apresentada na FAU-USP e constituída por um conjunto de quarenta e oito lâminas em folhas soltas.

Depois resolvi retomar a litografia que conhecia da fase do realismo social, desde então faço litos quase que diariamente no ateliê *Ymagus*.

Em 1982 apresentei a série *Lugares*, como desenvolvimento de minha tese de doutorado em Artes Plásticas na FAU-USP. São sessenta e cinco litografias que na crítica de Antonio Gonçalves Filho apresentam “*com clareza e objetividade, a paisagem urbana, como um atestado sentimental da persistência da memória*”.¹¹⁴

Depois de uns dez ou doze anos fiz um álbum de xilo e verifiquei que todos os elementos estruturais da linguagem tinham permanecido e que agora apareciam revitalizados. Foi uma revelação: a gente não desaprende. Há uma transferência e cooperação de uma linguagem para outra.

¹¹⁴ GONÇALVES FILHO, A., *Abre hoje mostra de Aquarelas de Renina Katz*, 09.11.87.



5.3.6 - A Aquarela na Poética de Renina

Foi mais ou menos nos anos 70 que resolvi assumir a minha fraqueza: eu vou fazer aquarela. Fui muito desaconselhada, porque do ponto de vista do mercado, era muito difícil. Mas eu achava que do ponto de vista existencial, entre me submeter a uma demanda de mercado e aquilo que eu queria, eu preferi a última hipótese. Não sabia quanto tempo ia viver, mais ou menos três meses, três anos, dez anos: ia fazer alguma coisa que me era extraordinariamente prazerosa. E a hora que tivesse vontade de pintar a óleo, pintaria também, sem essa preocupação de que estava fazendo uma pintura sobre papel e que era discriminada no Brasil. Dane-se. Não dá para a gente se sacrificar a esse nível.

Cada aquarela para mim é uma descoberta, e eu morro de medo cada vez que começo uma. Como vai ser? O papel é caríssimo, não dá para errar, quando você erra e joga no lixo é porque já não tem jeito mesmo... Então cria-se uma tensão que eu acho que é muito saudável, porque embora você tenha algumas certezas e alguns controles há sempre aquele desafio. - Será que vai dar para atravessar essa?

Eu não trabalho na horizontal, eu trabalho na vertical com a prancheta em pé, então quando o trabalho é grande demais, as primeiras manchas eu tenho que dar na horizontal para determinar a organização do campo visual, mas depois é toda trabalhada na vertical, de pé. Não é questão de técnica, nem de nada, é um problema ocular meu. Se eu quiser fazer uma perpendicular ela vai sair uma oblíqua, por isso eu tenho sempre que trabalhar na frontalidade. O papel não é nunca encharcado, todo o resultado é o resultado de uma soma sucessiva, de camadas que sempre são aquelas que o papel pode agüentar. A tinta não escorre. Com isso fico um mês numa aquarela porque tem todo um processo de superposições. Com isso também os acasos são muito mais controláveis, porque como eu trabalho com pouca umidade, se eu



percebo que alguma coisa pode ser recuada eu ainda posso interromper. Essas coisas vão acontecendo à medida que você trabalha.

A dimensão. Quando eu resolvi trabalhar em dimensões maiores eu disse porque não se pode fazer uma aquarela maior? Qual é o problema? O problema é que é muito difícil controlar a água; se você trabalha de uma forma convencional, mais encharcada; mas do jeito que eu trabalho pode-se ter qualquer dimensão. Eu só não trabalho num papel de 1,50 x 1.00 porque depois não há suporte capaz de sustentar o peso do vidro.

A técnica que eu aprendi na escola, que é o papel de aquarela fininho que você prende nas bordas para ele ficar bem esticado e nunca enruga, isso em papel de pequena dimensão, dá para fazer, principalmente em papéis de pouca gramatura, mas ele acaba com uma das coisas mais bonitas do papel que é o arremate, a borda original do papel. Em geral eu uso pincéis de pelo de marta e uso pincéis quase sempre redondos quando eu quero macular uma primeira grande área, eu uso uma trincha de pelo de marta.

Com pincel redondo eu controlo melhor a quantidade de líquido que ele retém, é mais fácil fazer uma ponta para segurar o limite do que segurar o rebordo de um pincel, então não é a toa que os pincéis redondos são específicos para esse procedimentos.

Trabalho com papéis de boa qualidade. No Brasil não se fabrica papel de boa qualidade, infelizmente. Os papéis próprios para a aquarela tem uma tradição de 500-600 anos como, o Fabriano, o Arches e alguns papéis ingleses e são importados, por isso são raros. Mas tenho usado esses papéis que são industrializados e de boa qualidade, que tem 100% algodão, 50% algodão, tudo bem.

Eu só trabalho com água destilada eu não confio um minuto nem na água filtrada. É preciso tomar cuidado com a água destilada porque segundo os jornais, também a água destilada está misturada, nem a da farmácia é confiável.



Se você pegar uma água filtrada e deixar depositar você vai ter pontos de ferrugem em menos de um mês. Todos os azuis em contato com essa ferrugem, se desmantelam, enegrecem, e aí não dá mesmo para trabalhar. Todo cuidado é pouco.

Eu tinha um irmão que era químico, ele destilava água para mim, eu me dava esse luxo de ter água destilada, o que para ele era uma bobagem.

Os pigmentos, são os que a gente tem à mão, os pigmentos ingleses, franceses, alemães. Só não uso os pigmentos japoneses, eu acho que têm um brilho, uma certa vivacidade, que para o meu trabalho, não é muito bom. Algumas cores chinesas são perfeitas. Mas de resto não tem muito mais o que se possa passar como *receita* de aquarela.

Existem alguns exercícios, que eu costumava fazer com meus alunos, chatíssimos, mas que eram muito bons, que é aquela coisa de fazer os cruzamentos. Então fazer a escala decantar, sair de um vermelho ir até um violeta, sair de um verde ir até um azul; criar as escalas cromáticas e exercícios, aqueles exercícios que o Albers fazia, e todo o mundo faz, pequenos quadrados, ir fazendo a soma, uma pincelada, depois a segunda, depois a terceira e depois a quarta. E criando essas escalas, depois outra isoladamente. E como o pianista faz para dar uma esquentada, o cantor faz seus gargarejos para botar a voz no lugar, é um trabalho escolar.



Fig. nº 52 - Sem título
152

5.3.7 - As Exposições de Aquarelas

As aquarelas têm sido apresentadas desde 1968. A Galeria de Yara Conde foi uma de minhas primeiras salas de exposição, em São Paulo.

A Galeria Grafitti, do Rio de Janeiro, também se dispôs a mostrar as aquarelas. Um amigo referindo-se à essas aquarelas, disse que “*elas tinham silêncio*”, então percebi que ele tinha entendido tudo e acrescentei que na técnica da aquarela “*a luz vem de dentro, vem da*



Fig. nº 53 - Sem título

*brancura do papel. Quando não dá certo a gente tem que jogar fora”.*¹¹⁵

Quando em 1986 participei com aquarelas da Bienal de Veneza, fui convidada a escrever um texto sobre o meu trabalho e comecei dizendo o quanto é difícil “*explicar como se*

¹¹⁵ AZEVEDO, M., *Luz de dentro*, 1975.

combinam intuição, percepção e imaginação, memória e outros fatores objetivos e subjetivos geradores do processo de criação artística.

Mas é na materialidade da produção, do trabalho artístico como fato físico que se faz as escolhas, os critérios, a intenção, o designio do artista. Os meios e processos são os responsáveis pela transformação de intenções em ações que criam realidades visíveis. É por via da técnica que o grau de artisticidade se comprova. A técnica incorpora o conhecimento, que se converte em expressão individual e consagra os valores coletivos de uma época e de uma sociedade.

A obra se explica, se revela nela mesma, ressalvado seu contexto cultural. Acho complicado falar da minha atividade artística. O que eu disser será de caráter complementar. Uma velatura, uma harmonia cromática, não se descreve. A aquarela, para mim, encerra um desafio particular para realizar o meu imaginário, além de atender ao modo de ser e de estar no mundo de hoje. Aos apelos grandiloquentes da visualidade urbana escolhi contrapor projetos em escala das relações mais contíguas, mais próximas e mais íntimas. O colóquio no lugar do discurso. A aquarela propõe esta escala, pois não é de sua natureza a grande dimensão. A aquarela determina o espaço conveniente para um envolvimento que substitua o impacto pela revelação. Como princípio, a aquarela é simples: água e pigmento, sem outras emulsões. Mas a fatura é complexa. Desde logo ela coloca uma tensão, não há correção possível, não há reversão sob pena de mutilar o seu fator determinante, a transparência. O gesto livre na aquarela resulta de muito rigor, domínio e controle. Cada pincelada ao acaso se transforma em compromisso. Esta aparente contradição, pois a liberdade é fruto do conhecimento, determina uma postura especial diante da pureza da cor; o jogo de transparências da aquarela cria um clima de encantamento mágico, provavelmente semelhante àquele que fez Gagarin exclamar a Terra é azul”!¹¹⁶

Em São Paulo, a Galeria Multipla, abriu seu espaço para minhas obras em 1974 e desde então tenho feito lá as exposições de aquarela: em 76, 78, 87 e 95.

¹¹⁶ Texto escrito pela artista para o Catálogo da Bienal em Veneza.



Em 1984 a Galeria Paulo Figueiredo organizou uma individual de aquarelas que foi apresentada tanto em São Paulo como em Brasília.



Fig. nº 54 - Sem título

Em 1987, a crítica de arte Radha Abramo, escrevendo sobre o meu trabalho revela o quanto o bombardeio da comunicação visual do meio urbano impõe às pessoas da cidade, *“empastelando as informações e exigindo que os sentidos se recolham desse mundo aberto e se concentrem numa atividade reflexiva”*¹¹⁷, fazendo uma analogia ao refúgio que ela encontra nas minhas aquarelas.

Nessa mesma apresentação Radha faz considerações mediando para o público fruidor meus pensamentos e sentimentos em relação à aquarela.

¹¹⁷ ABRAMO, R., *Catálogo da exposição*, 1987.

As aquarelas de Renina são:
seu instrumento de expressão:
na luz, na cor
no jogo de transparências
nas veladuras,
sua matéria: na preciosa
gama de cores
mostrando o exímio tratamento
de suas mãos sensíveis,
sua forma: rica em superposição de imagens
constrói e organiza o espaço simbólico
compõe iluminuras translúcidas,
um mergulho na fantasia,
sua imagem
um universo mágico
transponível - transcendental,
um encontro com o divino
próximo das nossas mãos,
uma inquietante sensação
que os vitrais góticos nos trazem
um universo místico,
um universo real
na captura da geometria natural do mundo
que reorganiza as formas, as mistifica
e tenta consertar
o universo cultural.¹¹⁸

No ano de 1995, Maria Bonomi, com referência às aquarelas da exposição na Galeria Múltipla, escreveu:

“fazer aquarelas hoje, resultará num futuro próximo, em algo muito significativo da época que estamos atravessando. É um gesto revolucionário, ante mercadológico, transgressor diante da massificação e proliferação consumista das instalações bem pensadas (e bem pensantes),

¹¹⁸ PALIMPSESTO do texto de Radha Abramo de minha autoria.



dos conceituais de falsa originalidade, dos múltiplos e dos multi-media surrados, das vanguardas pequeno burguesas, ao gosto da última galeria ou curador colunável...

Fazer aquarelas hoje é ter uma coragem enorme, é saber pensar algo 'a mão' com a simplicidade de quem tudo sabe de antemão, descartando com rigor os efeitos possíveis da técnica, recusando a vitoriosa áurea de mistificação - por não ser necessário para dizer magia. Vida, amor, sangue, guerra, beleza, dor, memória, futuro, miséria, sonho, liberdade, etc., os temas contrastantes da arte. Observar com objetividade o cosmos e oferecer este conhecimento numa vivência harmoniosa coletiva, delicadamente, sutilmente, transparente como uma aquarela".¹¹⁹

5.3.8 - Liberdade: experiência e conhecimento



Fig. nº 55 - Sem título

¹¹⁹ BONOMI, M., Fazer Aquarelas, 1995.

A liberdade é uma coisa complicada, eu acho que ela está ligada à questão da consciência. Uma extraordinária consciência e não o contrário. Acho que é isso que vale inclusive para a arte. Cézanne e Monet, por exemplo, quanto mais conheciam os materiais, quanto mais se dedicavam à observação mais apreendiam a visualidade da paisagem, mais abstratos e livres ficavam, se despregando dos referenciais óbvios.

Eu ando meio farta dessa coisa que dizem sobre a liberdade da matéria, a liberdade do gesto, como uma conquista da atualidade. Ora isso não é novidade nenhuma, isso sempre houve. A matéria não quer dizer um amontoado de tintas. Não existe nada de mais fantástico que a matéria de Velasquez! No entanto, é a coisa mais rara que existe como pintura. Perto de um quadro de Velasquez você vê o fundo do tecido da tela. Se você recua uns três metros, aquilo vira veludo, seda, sei lá o que! Isso não é matéria? É matéria feita também no olho do espectador. A sensação tátil na pintura é provocada pelo visual e não pela materialidade primária daquele amontoado de coisas agrupadas, escorrendo e escorregando.



Fig. nº 56 - Sem título

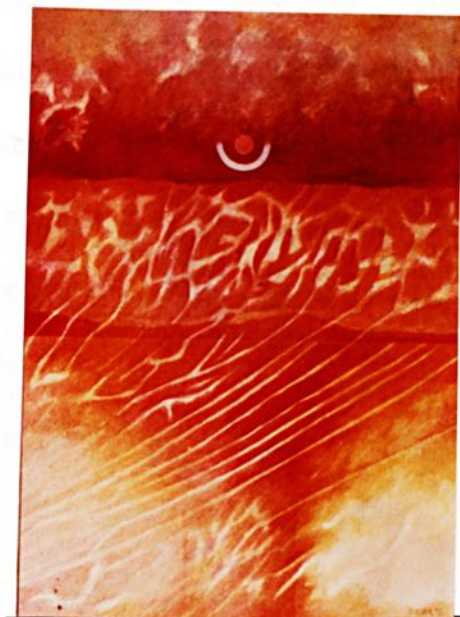


Fig. nº 57 - Sem título

Assim também, eu penso em relação ao gesto livre. Uma companheira do ateliê de litografia, (*Ymagus*) adepta do gesto livre, estava trabalhando a tinta numa pedra e num determinado momento ela aborrecida exclamou: *"Tchss, errei!"*. Aí eu disse: *"Como você errou? Você não é adepta do gesto livre? Não entendo esse lance! Não pode haver erro nem acerto. Neste caso o que aconteceu, aconteceu, não é verdade?"*

De fato a grande discussão sobre o gesto é sobre o domínio, a disciplina, o esforço e a mobilização de todas as energias psíquicas e físicas necessárias para apresentar a leveza e a facilidade do gesto adequado. Pois não existe um gesto igual ao outro porque ninguém é igual o dia inteiro, nem todos os dias. Se você está mais acelerada você se apressa...

Não creio na espontaneidade como a pedra de toque da liberdade mas na experiência e no conhecimento¹²⁰. Mas sei que existem regras e certos métodos que você nem sabe que está usando e que são cultural e historicamente incorporados e que podem favorecer uma certa fluência. Sei que não vou conseguir nunca fazer uma aquarela do jeito chinês porque não faz parte da minha tradição, da minha ancestralidade.

Também sei que existe uma memória biológica no jeito de você usar o seu equipamento sensorial. Então isso que parece espontâneo são anos de decantação de experiência que é até biológica. De fato eu acho que a gente tem de assumir que a consciência é importante, que a reflexão é uma coisa importante, que nós somos animais inteligentes, que nós dominamos certos fenômenos, que aprimoramos e aperfeiçoamos. Eu acho que nós temos que assumir esse lado e até defender que a espontaneidade é isso, o resultado de um enorme conhecimento antropológicamente, historicamente, biologicamente, emocionalmente desenvolvidos pelo homem através dos tempos.

¹²⁰ "P.S.: Quando falo conhecimento não me refiro apenas à acumulação de informação. Penso no conhecimento como o conjunto de intuições, percepções, reflexões que aprimoram a sensibilidade onde a subjetividade tem lugar importante", Abril, 1996



6 - MEMÓRIA DA CRIAÇÃO PLÁSTICA

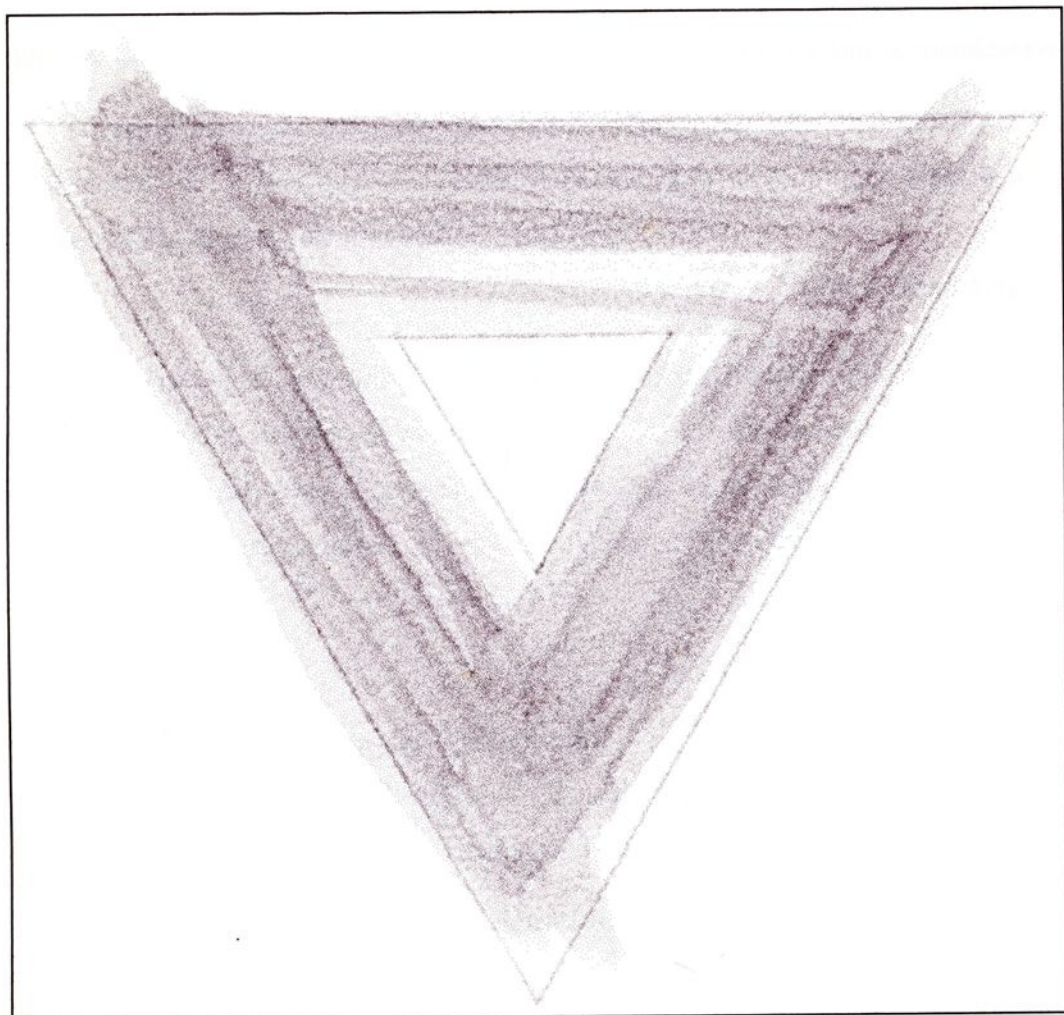


fig. nº 58 - "Arquétipo do feminino"

"A memória instala a lembrança no sagrado"

Pierre Nora¹²¹

¹²¹ NORA, P., *Lieux de mémoires*, in Projeto História Nº 10, p. 9.

6.1 - CONSIDERAÇÕES DA CRÍTICA

Antes das aquarelas meu trabalho era só desenho, linha, pincelada, valores. Nas apresentações das obras desenvolvidas com esses objetivos, a crítica assim se manifestava:

“A importância da obra de Ana Maria resulta da sua capacidade de formular de modo artisticamente válido e convincente um profundo sentimento de dor e de revolta”.

Mario Schenberg

“...imagens bem sugestivas com perspectivas arrojadas, feitas com a técnica pura e simples do desenho a nanquim (...) tornam-se símbolos de um mundo que está a procura de soluções mais felizes para muitos problemas da humanidade e entre eles para o das construções que nos cercam”.

Wolfgang Pfeiffer

“Os desenhos,... evidenciam sensibilidade pela linha fluida, que se desenvolve organicamente. Nascendo em sua maioria dos traços vibráteis do pincel, reunindo-se e entrecruzando-se com notável vigor.

O esmerado cuidado visando a sutileza das aguadas, gradações de nanquim e extrato de nogueira, o emprego em alguns casos de velaturas de parafina revelam uma busca de ênfase de valores pictóricos”.

Daisy Peccinini Alvarado

6.2 - A CRIAÇÃO

A memória da criação tem o caráter de elaboração do essencial que acompanha a “escuta paciente do pensamento embaralhado em não-pensamento” e que pretende testemunhar a única coisa que conta: “o acolhimento à maravilha que acontece”.¹²²

¹²² LYOTARD, J. F., *O pós-moderno explicado às crianças*, p. 116



Nas primeiras exposições, a crítica que me honrava com suas palavras, já falava em *ênfase aos valores pictóricos* existentes na obra.

Impressionada com a densidade das cores das aquarelas de Iole Di Natale, procurei a artista com o desejo de retomar a cor na minha produção plástica.

Inicialmente, a fermentação das obras aconteceu em encontros periódicos no ateliê da aquarelista Iole Di Natale. Depois, passei a freqüentar o Curso Avançado de Aquarela, desenvolvido pela artista, na Faculdade Santa Marcelina.

Durante o curso, pude ir concretizando e visualizando os meus compromissos com a aquarela por meio de composições de papel rasgado, coloristicamente trabalhadas, organizadas como fragmentos colados em suporte de papel translúcido.

Essas produções garantiram minha presença, como artista convidada, no I SALÃO NACIONAL DE AQUARELAS DA FASM, em setembro de 1988.

Desde então o meu processo poético na aquarela, tem enfrentado, nos labirintos da sensibilidade, o desafio que a manipulação do papel pode despertar. Como revela Bachelard, “*o papel com seu grão e sua fibra provoca a mão sonhadora para uma rivalidade de delicadeza*”.¹²³

O suporte da aquarela é em geral um papel duro e resistente. No entanto, mergulhado na água ele vai-se tornando um material dócil e maleável, possível de ser modelado e de receber uma nova configuração, tanto no formato dos seus contornos, como na apresentação de uma nova superfície, alternando os planos com os relevos, as superfícies côncavas com as convexas. Assim, transfigurado pela água, o suporte passa a receber a cor da aquarela.

¹²³ BACHELARD. “O direito de Sonhar”, p. 52



6.3 - MOMENTO I

Explorar a ação da água sobre o papel foi inicialmente o foco das experimentações nos trabalhos de ateliê.

O papel Arches foi o material escolhido para as experiências e tinha as seguintes especificações: 50% papel de trapo

300 g/m

cor branca

tamanho 56 cm x 76 cm

boa resistência

A idéia central era mergulhar o papel na água, minar a sua resistência e, quando ele se tornasse um material maleável, modelá-lo e depois pintá-lo.

As etapas foram: primeiro, mergulhava-se o papel na água até que se tornasse flexível, depois ele era retirado da banheira, colocando entre toalhas e só então passava a ser manipulado, com cuidado, em rugas, ou pregas, ou drapês, etc ... À medida que essas dobras eram definidas, ficavam fixadas com prendedores de roupa até que o papel ficasse arranjado na sua nova configuração. Essa forma em relevo permanecia exposta até que toda a água evaporasse e depois de seca, com uma textura parecida com casca de árvore, estava pronta para receber a cor da aquarela.

E, como diz Iole quando faz a sua *Divagação sobre Aquarela*, “a brancura do papel” é fecundada pela “macia e fluida cor que desce das elevações e se acumula mais e mais nos microvales do papel poroso”.¹²⁴

Nessas primeiras experiências, as imagens que iam emergindo frente aos relevos, evocavam nas elevações e dobras, sensações telúricas da crosta terrestre que passaram a ser intensificadas com as cores escolhidas. Nas partes mais lisas as idéias dos outros elementos

¹²⁴ NATALE, I. D., *Divagação sobre aquarela*.



como o ar, a água, a luz e o calor (fogo) iam sendo trabalhadas com as reservas de branco, ou com o amarelo, o azul, o verde e o vermelho-laranja e iam se impondo à medida que os pigmentos eram depositados na porosidade das partes planas. Assim, todo o processo do imaginário foi desenvolvido por uma espécie de mergulho nos elementos constituintes da matéria cósmica como nos elementos da aquarela (vide fotos em anexo).

No desenrolar da pesquisa, alternando o trabalho de ateliê com a pesquisa teórica, ao retomar as questões da ação da água sobre o suporte, resolvi sair da experimentação dos relevos e passei a construir as formas no espaço.

Os objetos espaciais que eu imaginava, traziam com insistência a idéia da fonte como uma proposta de materialização plástica. Talvez essa quase imposição estivesse relacionada com as minhas preocupações em configurar o feminino. A fonte como realidade concreta tem a aparência semelhante à do sexo feminino, pois trata-se de uma abertura no solo que deixa brotar a preciosa água viva. Simbolicamente, também essa água pulsante tem sido considerada um lugar sagrado. Em todos os grupos humanos, as águas puras das fontes têm sido reconhecidas pelas suas propriedades de manter, regenerar e curar a vida enfim.

Antes de trabalhar no objeto em tamanho real, resolvi ensaiar em papel Arches se as coisas da imaginação podiam ter consistência plástica e fiz alguns protótipos. O trabalho considerado como definitivo foi executado em papel Arches, no tamanho de 56cm x 76cm, cujo procedimento foi o mesmo utilizado para a modelagem dos relevos.

Foram produzidos dois objetos, A Fonte das Cores e A Fonte da Vida (vide fotos em anexo). O primeiro é constituído por duas partes, a parte superior fica pendurada e forma um côncavo, como uma gamela, que capta e deixa escoar todas as cores. A parte inferior é uma base horizontal plana onde todas as cores do espectro são semeadas por meio de pingos e manchas. A Fonte da Vida são dois seios que foram modelados em lados opostos no papel, de



modo que quando a folha foi dobrada no ponto que seria a altura dos ombros, um seio ficou para frente e outro para trás. Cada seio se compõe ao lado de um drapeado. A pintura exterior da modelagem manteve-se como uma relação direta com a realidade, mas internamente as cores foram utilizadas livremente.

Os estudos desenvolvidos sobre as contribuições das artistas e a clara consciência que foi se formando sobre ofuscamento da presença delas na construção da História da Arte, levaram-me a homenagear algumas dessas guerreiras utilizando esse procedimento da modelagem do papel.

Nas modelagens procurei configurar relevos mostrando mãos em plena atividade, empunhando os instrumentos da pintura. Com os pigmentos fui trabalhando as cores de modo que o destaque do seu relevo aparecesse como uma contradição evocada pela sensação de que as mãos estavam submersas. Para tanto, utilizei pinceladas em extensões de linhas, formando uma trama ondulada e também manchas, isto é, áreas irrestritas de cor, de diferentes densidades que segundo Klochatzky se caracterizam como “*tons com passagens delicadas que parecem fumaça*”¹²⁵, buscando desse modo, ocultar esse mundo submerso e fazendo também do meu trabalho um momento de aprendizagem da obra encantadora de Renina Katz. Também fiz um aprofundamento dos *Sete contrastes de Cores* de Johannes Itten. Segundo o autor “*estes contrastes são definidos de maneira tão particularizada no seu caráter, no seu valor formal e no seu efeito óptico, expressivo e estrutural a ponto de convencer que neles é que afloram as essenciais qualidades estilísticas da cor*”.¹²⁶

Entre essas guerreiras, além de Iole, Renina e Fayga, também foram lembradas, Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Berthe Morisot, Mary Cassat e Angelica Kaufmann.

¹²⁵ KLOCHATZKY, W., *L'acquerello*, 1969.

¹²⁶ ITTEN, J., *Arte del colore*, 1982, p. 33.



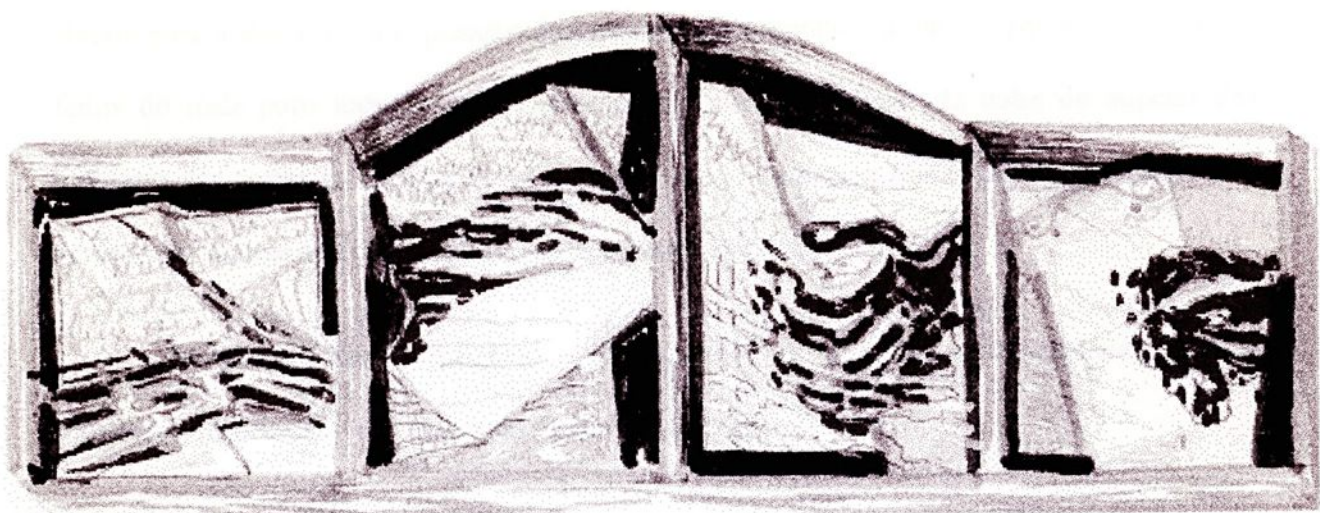


Fig. nº 59 - "Estudo do oratório"

Esses relevos foram montados em duas gavetas com quatro divisórias em cada uma e deverão ser apresentados como uma forma de oratório (vide fotos em anexo), evocando o valioso trabalho das artistas escondidas na História da Arte tradicional e provavelmente, muito mais pelas questões de poder, imbricadas nas relações de gênero, do que pela qualidade de suas obras.

6.4 - MOMENTO II

Um outro momento da pesquisa no ateliê começou a ser definido no meu envolvimento com a obra de Iole Di Natale.

A referência ao feminino, abordada pela artista como processo de busca, descoberta e conscientização da própria sensualidade ainda palpitava. A forma objetiva como ela concretiza o trabalho, apresentando as figuras da mulher e do homem em pleno jogo sexual e o sentido de fonte de prazer e realização pessoal que o ato irradia, ainda me fascinava.

A breve história, *A Página Branca* (The Blank Page), de Isak Dinesen, também movimentava a minha imaginação. A autora contava que num Convento de Carmelitas, em algum lugar de Portugal, uma enorme procissão de mulheres se formava sempre que as irmãs

abriam para a visitação, a exposição dos quadros da estranha coleção de pedaços de lençóis, feitos do mais puro linho, e que traziam as manchas de sangue da noite de núpcias das princesas das cortes da Europa. O interessante, dizia a autora, é que o quadro que fazia mais sucesso era aquele que trazia apenas um pedaço de lençol em branco.

Mergulhada nessa problemática começaram a surgir idéias e imagens evocando os momentos da primeira relação sexual da mulher com seu parceiro.

Nessa fermentação do imaginário fui pontuando alguns aspectos objetivos sobre os quais achei que deveria trabalhar, tais como:

- a realidade do sangramento provocado pelo rompimento do hímen;
- a presença de manchas sanguinolentas no tecido que teria aninhado o casal;
- o acumulado de fantasias que circulam no ambiente sócio-cultural e envolvem o imaginário feminino;
- a existência de sentimentos opostos tais como posse/entrega, dar/receber, prazer/dor, e que muitas vezes pode definir a atitude da pessoa frente a sua sensualidade.

Tive então num rompante, a visão completa de como eu poderia construir em aquarela a imagem poética dessa primeira relação:

- o fluxo de água colorida sugerindo o sangue;
- a forma de mancha evocando o registro do rompimento do hímen;
- o suporte em papel maleável informando a textura do tecido dos lençóis;
- as figuras ou signos repetidos sobre o suporte e compostos como estampas de lençol, propondo a visualização de imagens e conteúdos arcaicos do feminino;
- a montagem dos tecidos-pinturas utilizando bastidores de madeira, próprios para fazer bordados e que reforçam a idéia do mundo feminino que pretendia destacar.

Imediatamente comecei a pesquisar o papel que eu deveria usar e me decidi por um papel japonês bastante maleável, de textura fina e um pouco acetinada.



Também fiz uma série de desenhos de signos e figuras que poderiam estar presentes nas estampas de lençóis como estrelas, luas, espirais, flores, etc ...

Nos bazares encontrei os bastidores com os tamanhos desejados e me pus a pintar.

Penso que o trabalho foi concretizado de modo satisfatório e mostra um conjunto que permite fazer uma instalação cujo nome poderá ser *Celebração do Himeneu*. (vide fotos em anexo).

6.5 - MOMENTO III

As ondas e ventos materializados na obra de Fayga Ostrower é que deram origem ao processo seguinte vivido no ateliê. O trabalho partiu dos estudos feitos sobre as reproduções existentes nos catálogos das Exposições que a artista realizou no Rio de Janeiro em 85 e 91, na Galeria Bonino. Numa abordagem iconológica dessas imagens procurei fazer um estudo comparativo entre as ondas e ventos de Fayga com as ondas e ventos de Leonardo da Vinci e Hokusai. Embora os processos técnicos não sejam os mesmos, a gestualidade que essas obras apresentam são semelhantes. As imagens de Leonardo e Hokusai reproduzidas da obra de Ludwig Goldscheider (*"The Artist Leonardo da Vinci"* ed. rara de 1945) foram ampliadas no todo ou em partes e os movimentos foram marcados e recriados, primeiro no desenho e depois em aguadas e em pequenos formatos.

Junto com o estudo da gestualidade, resolvi aprofundar a experiência da ação da água sobre o papel. Agora, em vez de cascas ou relevos, trabalhei superfícies côncavas recortadas e modeladas, como se fossem vestes estendidas ao vento, e que como conchas se tornam os suportes da pintura, registros da cor e impressões de movimentos das ondas de energia emitidas pelos corpos que elas envolvem.



São conchas abertas, lugares - refúgio de:

manchas,	rastros da umidade colorida que foi ali acolhida
linhas,	trajetórias sopradas pelo ar em movimento
superfícies,	memória dos volumes pelo calor estampados
grafismos,	rendas gravadas pela química dos corpos abrigados.

Ao todo são 6 conchas. Elas serão penduradas numa estrutura de tubos de acrílico, dispostos horizontalmente em três níveis (fig. 60). De acordo com o jogo compositivo que cada parte estabelecer com o conjunto, ela será disposta na parte superior ou na parte inferior, ficando pois, três em cima e três em baixo como dispõe os primeiros estudos realizados (vide fotos em anexo).

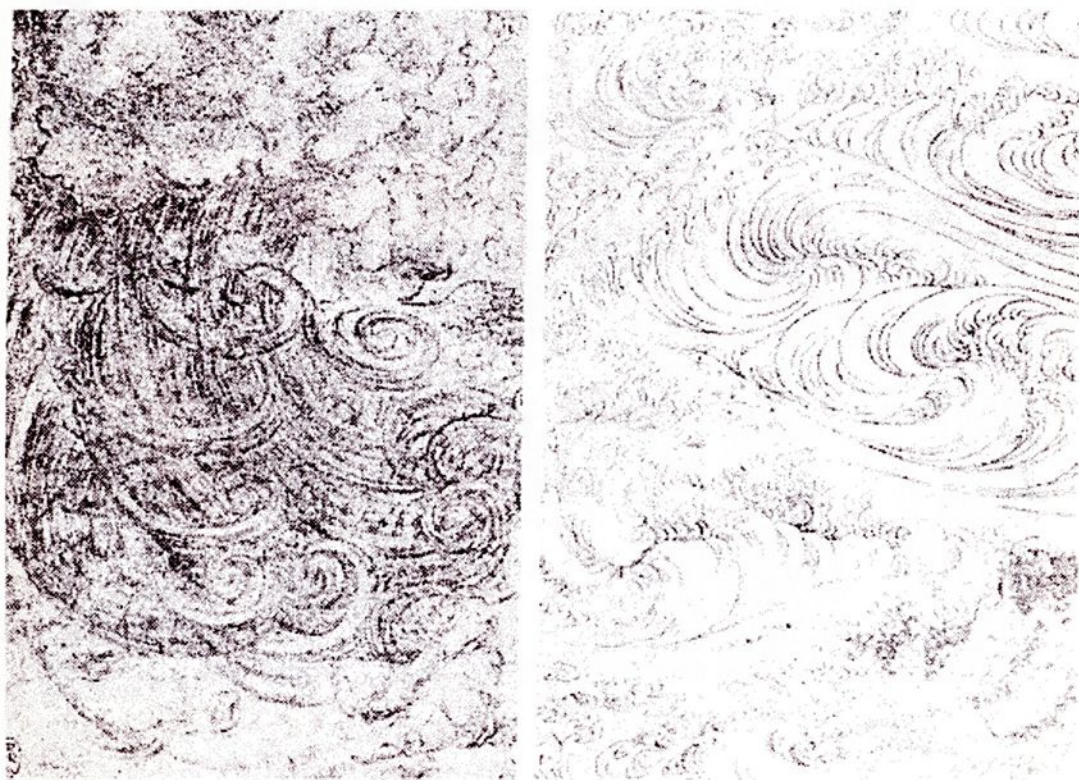


Fig. nº 60 - Ondas, desenho de Leonardo da Vinci e xilogravura de Hokusai

6.6 - MOMENTO IV

Ao observar as agendas das minhas alunas, da minha filha, das minhas colegas e também as minhas, verifiquei a ordem caótica, multicolorida e a enorme fragmentação que

desde cedo envolve a vida das mulheres. Então passei a reunir algumas agendas, cadernos de receita, diários, enfim uma série de coisas que foram confirmando essa ausência de critérios que vai juntando receita de comida com receita de crochê, convite de exposição com oferta de sofás, endereços de médicos com costureiras, etc... Achei então, que eu poderia explorar esses dados esteticamente.

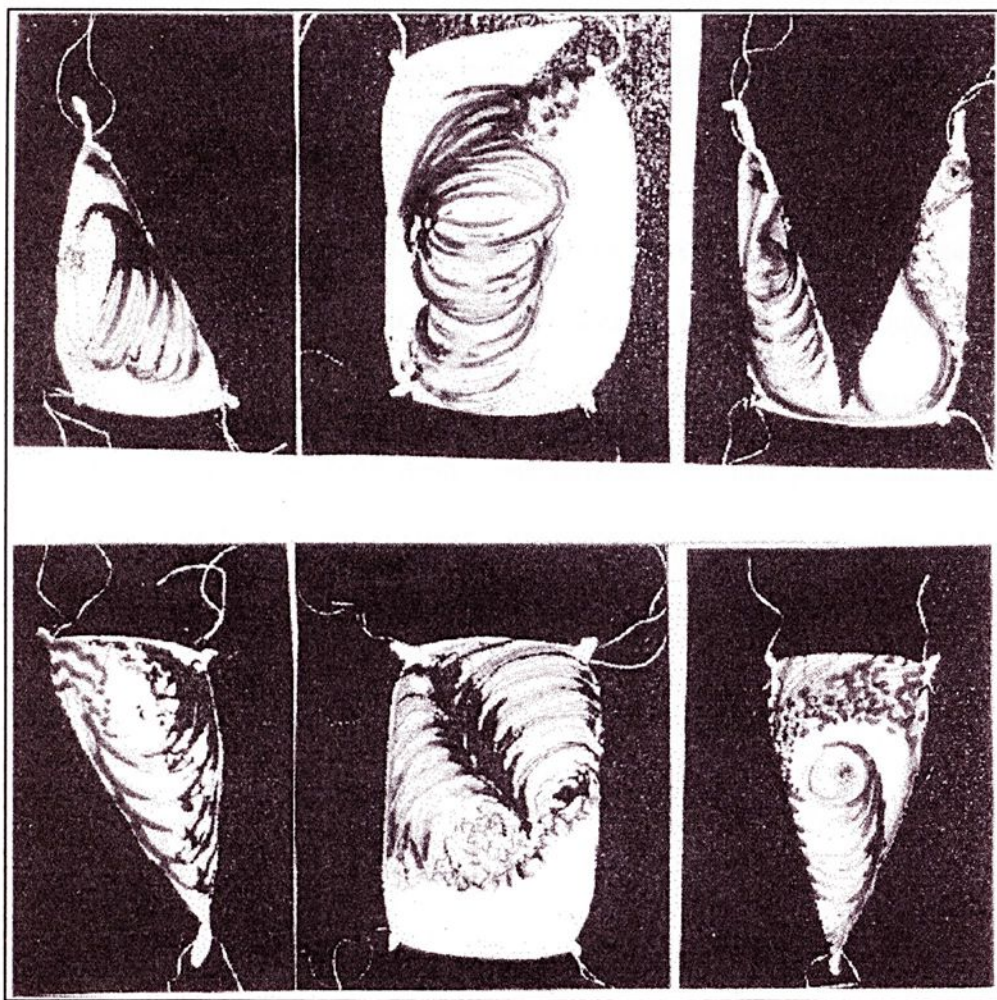


Fig. nº 61 - "Projeto das conchas"

Legitimando essas minhas intenções, caiu em minhas mãos o artigo de Anne Higonnet, "*Secluded vision: images of feminism experience in nineteenth century*", que faz uma referência importante aos álbuns de fotos, documentos de viagens e de família, cadernos de recordações, etc. inicialmente trabalhados pelas mulheres burguesas que viviam confinadas em suas casas, e a reflexão de que essas produções inauguraram uma estética de inserção e

amontoamento de “lembranças” de todo tipo (papéis, flores, fotos, recortes, etc) acumuladas e grudadas numa mesma capa e que estão presente até hoje como elementos do universo feminino.

Através de produções de aquarelas, esse tipo de ajuntamento de fragmentos da memória: desbotados, amarelados, com manchas de fungo, de água, de óleo, etc... foram reunidos pedaço por pedaço, formando cadernos, alinhavando blocos, reunindo lembranças, registros do passado, lembretes do futuro, mantendo uma ordenação aberta, com possibilidade de novos arranjos.

Essas montagens serão apresentadas dentro de gavetas, evocando o mundo submerso e desorganizado das recordações. São objetos feitos como lembretes, ou como celebração de bons momentos vividos, ou tentativas de retomar maus momentos, na busca de aliviar os traumas sofridos. Talvez, essa série dentro das gavetas seja uma possibilidade de crítica à sociedade a respeito do lugar onde as criações femininas têm sido conservadas. (vide fotos em anexo)



7 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abordarei, neste texto que finaliza a pesquisa, somente alguns aspectos os mais significativos para dar conta da temática escolhida, *O Feminino na Criação Poética da Aquarela*.

O mundo na sua globalidade continua um domínio do masculino. Mas a hegemonia do patriarcado, como uma camisa de força que veste e modela quase toda a humanidade tem sofrido alguns arranhões, apresentando ora rasgos ou buracos.

As imagens presentes nos meios de comunicação de massa e da cultura popular tem revelado uma mentalidade mais aberta e, talvez como uma atitude de vanguarda, têm colocado em evidência as questões das diferenças em relação ao sexo, à raça, à classe, à cultura, etc... como um compromisso com o *politicamente correto*. Penso que se trata de um movimento à reboque do processo econômico da globalização, mas o que se observa é que qualquer afastamento desse tipo de orientação tem-se tornado alvo fácil de contestação e de crítica, pelo menos da parte daquele público atento que se manifesta e participa.

Essa mentalidade, também tem repercutido no âmbito das artes visuais, mostrando posições contrárias às atitudes algumas vezes puristas, outras vezes canônicas que prevaleceram no período do modernismo. Hoje, com a vigência da pós-modernidade, há uma propensão em acolher a diversidade das soluções estéticas e éticas presentes e encaminhadas pelos múltiplos grupos sociais, étnicos ou culturais. Há também um interesse em observar os pontos de convergência que essas soluções apresentam entre si e aqueles específicos que as distingue. E ainda, na perspectiva das relações de gênero, junto com a colocação da diferença,



também tem-se apresentado o problema da exclusão e da marginalização da identidade feminina.

Em uma disciplina como a História da Arte, que reverenciava os artistas como heróis da humanidade e se desenvolvia como reflexão de uma realidade preexistente, podemos observar que muita coisa está mudando. Muitas pesquisas presentes nas referências bibliográficas deste trabalho, tem sido apresentadas a partir da incorporação do problema da omissão feita à presença das mulheres artistas, mostrando a contribuição delas ao longo de todo o processo histórico. Também, quanto a formação de uma nova consciência sobre os produtos da arte, tem havido um movimento no sentido de apresentar a história da arte levando em conta as condições sociais de produção e de circulação da arte, permitindo a construção de uma base mais concreta para respaldar as discussões sobre as relações de gênero e arte.

No campo da produção da arte, alguns artistas continuam trabalhando intuitivamente, mas outros tem apresentado atitudes políticas claras ou tem adotado posições teóricas ou filosóficas definidas como as artistas sobre as quais se pesquisou.

A afirmação do feminino na arte tem sido conquistada pelas mulheres artistas à medida que elas tem mantido uma participação ativa no complexo território da promoção da arte. No entanto, observa-se que em todo o mundo as formas de participação não tem sido as mesmas.

A principal corrente dos debates ligados às artes visuais tem-se preocupado em desconstruir a imagem da mulher na história. As artistas ligadas a essa linha de pensamento têm buscado recuperar os mitos ligados à mulher desde os primórdios da humanidade e também têm estabelecido as rupturas com as convenções que estruturam o olhar e apresentam o corpo feminino como objeto de desejo.



Outras artistas têm-se comprometido em colocar a mulher como sujeito da representação e não como objeto e têm explorado os processos de produção da imagem na relação entre as marcas do sexo e a construção social do feminino. Inicialmente, essas produções estavam ligadas aos temas relativos à vida cíclica da mulher, ou à síndrome do período pré-menstrual, ou às paródias visuais da opressão patriarcal via mitologia greco-romana, etc...Depois, o foco da criação se estabeleceu na materialidade da pintura e na expressão gestual como uma instância política e utilizada para o questionamento das condições de produção artística das mulheres.

Mas, artistas como Fayga, Iole, Renina e tantas outras têm-se colocado como produtoras dentro da tradição da arte, e têm sido alvo de críticas e discriminações injustas, relativas ou ao processo criador, ou ao estilo, ou aos métodos de pintura adotados, ou aos temas eleitos...Esses atritos têm posto a prova as idéias de que a arte é neutra e isenta, portanto está livre da categoria gênero e dos cânones ordenadores estabelecidos pela cultura dominante. Nas trajetórias das três artistas pude-se observar a presença dessas injustiças como um fato e por isso elas tem recebido as manifestações de desagravo por parte de uma crítica mais consciente do seu papel, na compreensão da contribuição que essas personalidades artísticas têm dado ao panorama da arte brasileira.

"Antes de tornar-se um clássico, Fayga chegou a ser vista como a má ovelha desgarrando-se do caminho certo", comenta o crítico Olívio Tavares de Araújo sobre a opção da artista pela abstração, no texto do catálogo da exposição retrospectiva dos 45 anos de gravura da artista, em 1995.

"É a forma pública de reconhecimento da grande batalhadora pelo suporte do papel, num país que discrimina e subjuga a expressão pelo suporte", escreve Emanuel Araújo, diretor da Pinacoteca do Estado, por ocasião da exposição comemorativa dos 70 anos de Renina, 1996.



“Os artistas e o público acreditam que já foi dito e pintado e desenhado tudo o que havia para ser dito, pintado ou desenhado sobre a relação sexual de um homem com uma mulher e que esse terreno ficou definitivamente relegado às questões científicas ou à comunicação erótica de revistas pornográficas. Iole Di Natale não pensa nada disto e a partir desta conceituação mais tradicional elaborou um estudo visual da realidade sexual de um casal amoroso”. Jacob Klintowitz, crítica apresenta na crítica do Jornal da Tarde de 9/5/87, sobre a exposição realizada no MASP.

Tendo como base o pensamento dessas artistas o feminino e o masculino são tendências presentes em cada ser humano. Do ponto de vista científico, essas idéias fundamentam-se na Psicologia Analítica de Carl G. Jung, que identifica tanto no homem como na mulher, as manifestações dos arquétipos da *“anima”* e do *“animus”* como as expressões do feminino e do masculino presentes em cada um de nós.

A afirmação das qualidades femininas na poética da aquarela tem revelado essas tendências, não como reprodução do eterno feminino, nem como uma imitação do masculino, mas como um dado de consciência, cada vez mais aguda da mulher artista frente às relações de gênero. As identidades artísticas têm-se manifestado como singularidades específicas do imenso complexo das diferenças bio-psico-sociais. Os dados da existência de cada uma tem-se explicitado num amplo leque de experiências pessoais. Essas identidades são capazes ainda de assumir novas diferenciações sobretudo na concretização ou materialização dos gestos criadores, fazendo dos artistas e das artistas grandes experimentadores de modos de existir singulares.

Fayga considera que o estilo expresso por cada artista, mais dramático ou mais lírico, pode revelar qualidades ditas mais masculinas (como agressividade, força, coragem, etc...) ou aquelas mais femininas (como sensibilidade, delicadeza, paciência). Mas para ela a questão das



diferenças pouco importa pois a urgência que a atualidade clama e reclama, tanto para homens como mulheres, é a sensibilidade.

Iole parece considerar que a expressão de um olhar mais feminino (que preserva a intimidade do prazer) ou mais masculino (que exhibe o prazer), está no modo de compor a imagem e que tanto o homem pode assumir uma posição mais feminina quanto a mulher.

Renina também, na busca do equilíbrio dinâmico entre a matéria da aquarela e a estrutura da obra, faz uma analogia com a harmonia presente entre os elementos “yin” e “yang”, que estão incorporados na dinâmica dos modos de ver, pensar e agir tanto feminino como masculino.

O reconhecimento das qualidades consideradas femininas ou masculinas presentes como expressão dos valores estéticos de uma obra, parece que vai exigir um grande esforço de conhecimento de todos os que estão envolvidos no mundo das artes.

No campo da produção da arte, tanto os artistas como as artistas, no movimento de deixar emergir os valores femininos ou masculinos e trabalhá-los de acordo com a orientação estética que indicam, necessitarão de um profundo empenho na construção de uma poética pessoal baseada numa grande busca de conhecimento e de autonomia moral.

Na promoção da arte, os críticos, os curadores e historiadores, envolvidos como estão no sistema da arte, terão que desenvolver um espírito de muita independência para poder avaliar com isenção os valores emergentes pois alguns com certeza preferirão apostar no que já está consagrado.

Aqui em São Paulo, algumas iniciativas precisam ser exaltadas pois, têm estimulado tanto a explicitação como a reflexão das diferenças como valores significativos, não só do



ponto de vista humano, mas também como uma realidade que pode estar presente nas artes visuais:

- Em 1996, no período de março a maio, foi realizada a exposição *Mulheres Artistas no Acervo* do MAC-USP, como parte do intercâmbio com o “*National Museum of Woman in the Arts de Washington*”, com o objetivo de *pensar a realidade da mulher no nosso tempo*. A proposta da mostra foi a de dar visibilidade à contribuição feminina nas artes plásticas deste século bem como apresentar as diversas preocupações estéticas indicadas nas obras selecionadas.
- Ao apresentar os *Recortes do Mundo de Sonia von Brüsky* (Espade/1996), a historiadora e pesquisadora de arte, Daisy Peccinini Alvarado, põe em evidência os trabalhos a bico de pena que discutem a condição feminina como um espaço “*de projeção do eu feminino da artista que enfoca as mil facetas*” da imagem da mulher como ser universal. Nos seus comentários, ela destaca a qualidade dessas obras que se impõem pelo tratamento mágico dos fundos luminosos em contraste com “*a fantasmagórica imagem feminina martirizada, com seios esfolados, olhos arrancados e sem cabelos*” num percurso semelhante àquele trilhado por Frida Kahlo.
- Também, não é de hoje que os trabalhos da jornalista e crítica de arte Katia Canton tem apontado, nas obras de algumas artistas, a presença dos valores estéticos como deliberada intenção de investigação poética do universo feminino. Ainda está bem vivo na memória, o texto referente à exposição da artista Pinky Wainer, na Galeria São Paulo (março/pp), abordando nas telas vestidos que segundo Katia se “*tornam vultos*” da presença da singularidade da mulher na perspectiva da diferença dos gêneros.
- Por último, as aquarelas produzidas como parte desta dissertação e que serão expostas simultaneamente à arguição final desta pesquisa, também participam desse gesto de explicitação de valores poéticos do feminino como objeto que tem a sua especificidade e que necessita ser desvelado.

oOo



8 - BIBLIOGRAFIA

8.1 - SOBRE O TRABALHO DA MULHER E O FEMININO

ADORNO, Theodor e HORKHEIME, Max. A dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALLAMBERT, Zuleika. Feminismo, o ponto de vista marxista. São Paulo: Nobel, 1980.

ALVES, Branca Moreira e PITANGUY, Jacqueline. O que é feminismo? São Paulo: Abril-Brasiliense, 1985.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda, MARTINS, Maria Helena Pires. Filosofando. São Paulo: Moderna, 1986.

ARAÚJO, Hermetes Reis de. Michelle Perrot (entrevista) in Projeto história 10 PUC-SP. São Paulo: EDUC, 1993.

ARIÉS, Pierre. História social da criança e da família. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BADINTER, Elizabeth. Um é o outro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BARRETO, Tobias. Educação da Mulher (in discursos). Aracajú: Edit. do Estado de Sergipe, 1925.

BEAUVOIR, Simone De. O segundo sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BERGER, John et alii. Modos de ver. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

BÍBLIA, Português. Bíblia Sagrada. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1965

BORGES, Urquiza Maria. A mulher em cena. São Paulo: ECA-USP, 1986 (tese de doutorado).



BRANCO, Lucia Castello. O que é escrita feminina. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRILL, Alice. Da arte e da linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BROUDE, Norma e GARRARD, Mary (org.). Feminisme and art history. New York: Harper and Row, 1982.

_____. The expanding discourse, feminism and art history. New York: Icon, 1992.

_____. The power of feminist art the american movement of the 1970's history and impact. New York: Abrams, 1994.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. Mulher de papel, a representação da mulher pelo imprensa feminina brasileira. São Paulo: Loyola, 1981.

CANTON, Kátia. O príncipe dançou. São Paulo: Ática, 1996.

CAVALCANTI, Raissa. O casamento do sol com a lua, uma visão simbólica do masculino e do feminino. São Paulo: Cultrix, 1988.

CHADWICK, Whitney. Women, art and society. Londres: Thames and Hudson, 1994.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COELHO, Teixeira. A linguagem da mulher: armadilhas in Ar'te nº 5. São Paulo: Polis, 1983.

COUTINHO, Ubirajara. Mitologia. São Paulo: Abril-Cultural, 1976. vol. I

COVATO, Carmela. Genere e storiografia in Donne a Roma tra midievo e eta moderna. Roma: il Centro de Ricerca, 1992-1993. Gênero e historiografia in Revista ART UNESP. São Paulo, 1996.

DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar in Caderno Mais. São Paulo: Folha de São Paulo: 09.07.1995.



- ECO, Humberto. Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- EISENMAN, Peter. Catálogo da exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras no MASP. São Paulo: MASP, 1983
- ELÍADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- FAVARETO, Celso F. Arte Contemporânea - obra, gesto e acontecimento in Filosofia, Linguagem, Arte, série cadernos PUC-SP 21. São Paulo: EDUC: 1985
- FENELON, Déa Ribeiro. Cultura e história social - historiografia e pesquisa in Projeto história 10. São Paulo: EDUC, 1993.
- FIGUEIREDO, Luís Cláudio. Invenção do psicológico, quatro séculos de subjetivação 1500 -1900. São Paulo: ESCUTA/EDUC, 1992.
- FRANZ, Marie-Louise von e HILLMAN, James. A tipologia de Jung. São Paulo: Cultrix, 1990.
- FROMM, Erich. Análise do Homem. São Paulo: Zahar, 1963.
- GARB, Tamar. L'Art Feminin - The formation of critical category in late nineteenth century France in BROUDE e GARRARD. Expanding discourse feminism and art history. New York: Icon, 1992, p. 207 a 229.
- _____. Women impressionists. New York: Rizzoli, 1988.
- GUBAR, Susan. The blank page and the issues of female creativity in Showalter Elaine - The new feminist criticism: essays on women literature and theory. New York: Pantheon, 1985.
- GUÉRIN, Michel. O que é uma obra. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- GUTIERREZ, Rachel. O feminismo é um humanismo. Rio de Janeiro: Antares - São Paulo: Nobel, 1985.



HARDING, M. Esther. Os mistérios da mulher. São Paulo: Paulinas, 1985.

HIGONNET, Anne. Secluded vision: imagens of feminisme experience in nineteenth century Europe in BROUDE e GARRARD in Expanding discourse: feminisme and art history. New York: ICON, 1992, p. 207 a 229.

HILLMAN, James. Anima, anatomia de uma noção personificada. São Paulo: Cultrix, 1990.

HINDLEY, Geoffrey. O grande livro da arte. Lisboa, São Paulo: Verbo, 1982

HOBSBAWM, Eric J. A era das revoluções 1789 / 1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

JELIN, Elizabeth. Mulheres e direitos humanos in Revista Estudos Feministas. Rio de Janeiro: CIEC, 1994.

JUNG, C. Gustav. Aion: estudos sobre o simbolismo do si mesmo. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. Fundamentos de psicologia analítica. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. O Homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

JUNG, Emma. "Animus" e "anima". São Paulo: Cultrix, 1991.

KAMPEN, Natalie Boymel. The muted other: gender and morality in augustan Rome and eighteenth century Europe in BROUDE e GARRARD in The expanding discourse..., p. 161 a 169.

KEHL, Maria Rita. Civilização soterra mazoquismo feminino in Caderno Mais. São Paulo: Folha de São Paulo: 06.12.1992.

KÜHNER, Maria Helena. O desafio atual da mulher. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

LAURENTIS, Teresa de. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem in Estudos feministas, v. 1, nº 1, p. 96-122, 1993.

LOMBARDO, Maria Luisa de e MORELLI, Mirella, Donne e testamenti a Roma nel 400 in Donne a Roma tra midievo e età moderna. Roma: il Centro de Ricerca, 1992-1993.



- LOPES, Eliane Marta Teixeira. Pensar categorias em história da educação e gênero in Projeto história nº 11. São Paulo: EDUC, 1994.
- LOURO, Guacira Lopes. Uma leitura da história da educação sob a perspectiva do gênero in Projeto história 11. São Paulo: EDUC, 1994.
- LYOTARD, Jean-Francois. O Pós-Moderno, explicado às crianças. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- NESTROVSKI, Arthur. Os sentidos da diferença in Caderno Mais. São Paulo: Folha de São Paulo: 03.12.1995.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares in Projeto história 10. São Paulo: EDUC, 1993.
- NYE, Andréa. Feminist Theory and Philosophies of Man. Londres: Routledge, 1988.
- OLIVEIRA, Sueli Tereza de. Escolarização profissional feminina em São Paulo nos anos 1910/20/30 in Projeto história 11. São Paulo: EDUC, 1994.
- OTT, Joelynn Snyder. Women and creativity. Millbrae, Les Femmes Publishing, 1978.
- PELBART, Peter Pál. Um mundo no qual acreditar in Caderno Mais. São Paulo: Folha de São Paulo: 03.12.1995.
- PENNA, Lucy. Corpo sofrido e mal amado. São Paulo: Summus, 1989.
- PERROTT, Michelle e DUBY, George. História das mulheres no ocidente: antigüidade. Porto - Afrontamento - São Paulo: EBRADIL. 1993. vol I.
- PIZA, Edith. Contaminação de práticas no trabalho do magistério: notas para reflexão in Projeto história II. São Paulo: EDUC, 1994.
- _____. Magistério e trabalho docente: notas para a compreensão da prática docente. São Paulo: 1987 (mimeo.).



- _____. Compreensões do gênero e sujeito do gênero. São Paulo: 1993 (mimeo.).
- _____. O caminho das águas: estereótipos de personagens femininas negras na obra para jovens de escritoras brancas. São Paulo: PUC (tese de doutoramento), 1995.
- PRIORE, Mary Del (org). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto-UNESP, 1997
- QUALLS, Corbett Nancy. A prostituta sagrada: a face eterna do feminino. São Paulo: Paulinas, 1990.
- SAFFIOTI, Heleieth I.B. A mulher na sociedade de classes: mito e realidade. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SALOMÉ, Lou Andreas. O erotismo e reflexões sobre o problema do amor. São Paulo: Princípios, 1991.
- SANTOS, Mário Ferreira dos. Dicionário de filosofia e ciências culturais. 1ªed. São Paulo: Matese, 1963.
- SILVÉRIO, Carlos J. e CHIARELLI, D.T. Arte da mulher in Ar'TE nº 5. São Paulo: Polis, 1983.
- WHITAKER, Dulce. Mulher e homem, o mito da desigualdade. São Paulo: Moderna, 1988.
- WITHERS, Josephine. Judy Chicago's Dinner Party: a personal vision of women's history in The expanding discourse, feminism and art history. New York: Icon. 1992.
- WOOLF, Virginia. Um teto todo seu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

8.2 - SOBRE A PRODUÇÃO PLÁSTICA DA AQUARELA

ARGAN e FAGIOLO. Guida a la stória delé arte. Firenze, Sansoni, 1975, p. 31 a 41¹²⁷

¹²⁷ Tradução para uso pedagógico do Prof. João Evangelista Silveira.



- ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual. Buenos Aires, Eudeba, 1969.
- BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. O direito de sonhar. São Paulo: DIFEL, 1985.
- BONNEMASOU, Vera. A poética da aquarela. Campinas: UNICAMP (dissertação de mestrado) 1995.
- CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CORRÊA, Manoel Luiz Gonçalves. A metalinguagem e o ensino da língua portuguesa in Anais Outras palavras - V Semana de Letras, Maringá: UEM, 1993.
- CURSO DE DESENHO E PINTURA. Aquarela I, Aquarela II e Aquarela III. São Paulo: Globo, 1985
- GOLDSCHIEDER, Ludwig. Leonardo da Vinci, the artist. Oxford e Londres: Phaidon, 1945.
- GWYNN, Kate. Pintar a la acuarela. Madrid: Hermann Blume, 1983.
- HUYGHE, René. O poder da imagem. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. L'Art e L'Homme. Paris: Larousse, 1957, 3v.
- ITTEN, Johannes. Arte del colore. Milano: Saggiatore (ed. reduzida), 1982.
- JUNEMANN, Margrite e WEITMANN, Fritz. Dipingere e disignate: la teoria dei colori da Goethe a Rudolf Steiner. Milano, Filadelfia, 1985.
- KANDINSKY, Wassily. Ponto, linha, plano. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KOSCHATZKY, Walter. L'acquerello. Milano, Alfieri e Lacroix, 1969.
- LANGER, Susanne. Sentimento e forma. São Paulo: Perspectiva, 1980.



LEÃO, Emmanuel Carneiro et alii. Arte e filosofia. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1983.

LIVINSTONE, Marco. David Hockney. Londres: Thames e Hudson, 1985.

MAIOTTI, Ettore. Manuale pratico di acquerello. Milano: Fabré, 1985.

MARANGON, Matteo. Come si guarda un quadro. Firenze: Vallecchi, 1957.

MERTZ, Werner. Watercolor paper: handbook. New York, Watson-Guipill, 1991.

NOGUEIRA, Ana Maria Netto. Levantamento de dados do universo da aquarela. São Paulo: Lesure, 1989, (mimeo.).

_____. Os mestres dos aquarelistas, anos 60, 70 e 80 in Anais em disquete 3.5" word for windows do Congresso Nacional da ANPAP. São Paulo: ANPAP, 1996.

OSTROWER, Fayga. Universos da arte. Rio de Janeiro: Campus, 1987.

_____. Acasos e criatividade. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. Idea: contribucion a ala historia de la teoria del arte. Madri: Catedra, 1981.

PEDROSA, Israel. Da cor à cor inexistente. Rio de Janeiro: Leo Christiano, 1989.

PEREIRA, Maria de Lourde Mader et alii. A arte como processo na educação. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

PROSKAUER, H.O. Zum studium von Goethes Farbenlehre. Zbubdeb /verkag Basel, 1985.
(Tradução em manuscrito de Heike Weber do Núcleo de Aquarelistas da FASM).

SAXL, Fritz. La vida de las imágenes. Madri: Alianza, 1989.

STRAZZA, Guido. Il gesto e il segno. Roma: Vannischeiwiller, 1979.

WIND, Edgard. Los misterios paganos del renacimiento. Barcelona: Barral, 1972.



8.3 - SOBRE FAYGA OSTROWER, IOLE DI NATALE E RENINA KATZ

8.3.1 - FAYGA OSTROWER

A - Publicações

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar in O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. Acasos e criação artística. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

_____. Criatividade e processos de criação. Rio de Janeiro: Imago, 1977 / Petrópolis: Vozes, 1978.

_____. Goya in O Desejo. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Goya: luz e trevas (algumas considerações sobre expressividade e estilos) in Los Caprichos, São Paulo: Imaginário, 1995

_____. Universos da Arte. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

B - Entrevistas: (Reproduzidas na tese de Maria Helena Lemmi)

ARAÚJO, Netto. Entrevista in Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: JB, 21.11.1980.

_____. O que deprime é a falta de vitalidade do artista. in Jornal do Brasil, Rio de Janeiro: JB 15.3.75.

COELHO, Saldanha. O abstracionismo expressionista na pintura dos Estados Unidos. in Revista Cigarra, Rio de Janeiro: Dezembro de 1955



RANGEL, Maria Lúcia. Depoimento de Fayga Ostrower. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 28.06.69

C - Teses sobre Fayga

LEMMI, Maria Helena. Fayga Ostrower, obra e pensamento. São Paulo: dissertação de mestrado, ECA - USP, 1988

TÁVORA, Maria Luiza Luz, O Lirismo na Abstração de Fayga Ostrower. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado da UFRJ, 1990

D - Textos Críticos ou Reflexivos sobre a Obra da Artista

ABRAMO, Livio. Fayga. in Catálogo Galeria Bonino, Rio de Janeiro: 17.9 a 5.10.

ANDRADE, Carlos Drummond. Fayga faz a forma. in Catálogo Galeria Bonino, Rio de Janeiro: 17.11 a 5.12.87.

ARAÚJO, Olivio Tavares. O Claro raio ordenador. in Catálogo Exposição Itinerante CCBB - MAC, Rio de Janeiro - São Paulo: 1995.

AYALA, Walmir. Fayga Ostrower espaço e transparência. in Jornal do Brasil, Rio de Janeiro: JB 14.5.68.

BARATA, Mario. *Fayga Ostrower*. Lisboa (Port): in Catálogo Exposição Calouste Gulbenkian, 1978.

COCCHIARALE, Fernando. Aquarela de Fayga. in Catálogo Galeria Bonino. Rio de Janeiro: 1973

GULLAR, Ferreira. Fayga: Arte como o sentido da vida. in Catálogo Exposição Itinerante CCBB - MAC, Rio de Janeiro - São Paulo: 1995

LEINER, Sheila. Entrevista in O Estado de São Paulo, 14.09.1975.



MAURÍCIO, Jayme. A gravura abstrata no Brasil in Gravura Brasileira, São Paulo: Bienal, 1974.

_____. A nova Fayga Ostrower una e múltipla. in Catálogo Galeria Bonino, Rio de Janeiro: 1977.

_____. O Problema da Cor na Gravura de Fayga Ostrower. in Correio da Manhã, Rio de Janeiro: 21.10.61.

NEISTEIN, José. Espacialidade e transparência nas gravuras de Fayga Ostrower, in Feitura das Artes, São Paulo: Perspectiva, 1981.

PENTEADO, Silvia. Fayga, história de amor pela Arte. O Estado de S.Paulo, 27.10.85.

PESSANHA, José Américo Motta. Fayga Ostrower: a música do silêncio. in Catálogo Galeria Bonino, Rio de Janeiro: 17.9 a 5.10.91.

SCLIAR, Carlos. Fayga. in Catálogo Galeria Bonino, Rio de Janeiro: 1979

VIEIRA, José Geraldo. Fayga não é figurativa mas longe está de ser abstrata. in Folha de S.Paulo, 26.12.67.

_____. Gravura in Revista Habitat número 22. São Paulo: 1955, p. 35.

8.3.2 - IOLE DI NATALE

A - Publicações¹²⁸

NATALE, Iole Di . Aquarela in Catálogo aquarela FASM 95. São Paulo: 1995.

¹²⁸ Não estão relacionadas as diversas apresentações que a artista faz de outros artistas.



NATALE, Iole Di e MALIMPENSA, Marisa. Mulheres em Roma entre o período medieval e idade moderna in Revista Arte UNESP. São Paulo: 1996.

_____. e KATZ, Renina. A aquarela no Brasil in Catálogo Acuarela Brasil-México 96. México: 1996

B - Textos Reflexivos ou Críticos sobre o Trabalho da Artista

BARDI, Pietro Maria. Arte no Centro Campestre do SESC. in catálogo da coletiva promovida pelo MASP. São Paulo: 1978

BARROS, Valdez. Gravuras de Iole. in EROS, calcografias de Iole Di Natale, álbum editado pelo Ateliê Calcográfico Iole. São Paulo: 1987 (nas próximas referências ao álbum aparecerá apenas, EROS...87)

BELINKY, Tatiana. Impressões de Leiga. in EROS...87

CHAU, Marilena. Gênese. in EROS...87

CHIAFARELLI, Maria Luisa. Una Mostra Al Foyer del Teatro Rappresenta Il Erotismo con Arte Solenne e Discreta. in IL PICCOLO, Alessandria (Itália), 27/ 06/92

COSTELLA, Antonio. Apresentação de Iole Di Natale. in catálogo da Pinacoteca Camargo Freire, Campos do Jordão (SP), 1983

DUSCHENEZ, Maria. Impressões sobre a obra de Iole, in EROS...87

GRASSMANN, Marcelo. Ateliê Calcográfico Iole 1980-1990. in catálogo 18 gravadores no Museu da Gravura. Curitiba, 1990

JARDIM, Evandro Carlos. Com um olhar e de um lugar... in álbum de Ouro Preto. São Paulo: 1971



- KLINTOWITZ, Jacob. O instinto visual de Iole deixando o amor mais expressivo. in Caderno de Programas e Leituras do Jornal da Tarde. São Paulo: 09/05/87
- KRÜSE, Olney. Revolução na Torre de Marfim, in catálogo Iole Di Natale, Série Eden - Galeria do Auditório Itália. São Paulo: 1980
- _____. Iole Di Natale, in Divirta-se, Jornal da Tarde. São Paulo: 09/05/82
- LOBO, Elizabeth S. A Paixão segundo Iole é negra. in EROS...87
- NOGUEIRA, Ana Maria Netto. Paixão Vida nas Mãos de Iole. in álbum Paixão Vida calcografias de Iole Di Natale, edição do Ateliê Calcográfico Iole. São Paulo: 1992
- PFEIFFER, Wolfgang. Iole Di Natale. in catálogo da exposição na Umwelt-Galerie. Stuttgart (Alemanha), 1981
- ROLIM, J. Henrique Fabre. A translucidez e a expressividade de Iole Di Natale. in A TRIBUNA. Santos, 29/04/77
- _____. Flor e Aquarela presentes na Arte de Iole. in A TRIBUNA. Santos, 1978
- _____. Da Fotografia à Aquarela. in A TRIBUNA. Santos, 18/10/78
- _____. A Visão Lírica de Uma Obra. in álbum Pássaro Pii, editado pelo Ateliê Calcográfico Iole. São Paulo: 1979
- _____. Ouro Preto e a Magia do Barroco. in álbum Ouro Preto, Reminiscências editado pelo Ateliê... São Paulo: 1981
- _____. A escultura no MASP e algumas individuais. in A TRIBUNA. Santos, 30/03/1982
- _____. A Arte como Forma de Conhecimento. in catálogo da Exposição Série Mitológica na Galeria SESC-Paulista. São Paulo: 1984
- _____. Do Universal ao Sentimental. in A TRIBUNA. Santos, 21/05/1984



SACRAMENTO, Enock. Iole relembra Ouro Preto na Fundação. in DIÁRIO DO GRANDE ABC. S. Caetano, 17/ 07/1982

_____. 10 Anos de Gravura de Iole Di Natale. in DIÁRIO DO GRANDE ABC. S. Caetano, 25/04/1984

SASSI, Franco. Iole Di Natale. in catálogo da Exposição na Galleria D' Arte "Clio". Alessandria (Itália), 1982

SCAGLIOTTI, Pietro. Storia de la chiesa de San Dalmazzo. in IL PICCOLO. Alessandria, 14/07/92

SETTI, Kilza. Iole Di Natale. in EROS...87

TALPO, Bruno. Carta Para Iole. in catálogo Eros Aquarelas e Gravuras Calcográficas no MASP. São Paulo: 1987

_____. Carta sobre Eros; Bergamo 26/05/87

_____. Carta auguri per il 92; 15/01/92

_____. Carta para Iole; Bergamo 17/04/92

C - Textos não Assinados: (responsabilidade das reportagens dos jornais ou revistas)

A diversidade do talento de Iole nesta exposição in CIDADE DE SANTOS. Santos, 24/05/74

A Cor, o Tema de Iole - in CIDADE DE SANTOS. Santos, 26/05/74

Iole, última semana - in CIDADE DE SANTOS. Santos, 02/06/74

O Dualismo de Iole está na Alhambra - in A TRIBUNA. Santos, 29/04/77

Aquarelas Elogiadas - in JORNAL DA TARDE. São Paulo: 23/10/80



Nas Galerias de Stuttgart - in Stuttgart ZEITUNG . Stuttgart, 08/04/81

Iole Di Natale Expõe na Galeria do SESC - FOLHA DA TARDE. São Paulo: 19/05/82

O Erotismo nas Gravuras de Iole Di Natale no MASP - in DIÁRIO POPULAR. São Paulo:
06/05/87

Calcografias em Exposição no Museu da Gravura - in O ESTADO DO PARANÁ. Curitiba,
13/06/90

8.3.3 - RENINA KATZ

A - Publicações

KATZ, Renina. Aquarelas. São Paulo: Catálogo da Múltipla de Arte, 1987.

_____. Expressionismo. São Paulo: Bienal , 1985.

_____. Lugares: litografias. Tese de doutorado. São Paulo: FAU-USP, 1982.

_____. Matrizes Modificadoras do Campo plástico: estudo do processo gráfico da serigrafia. Tese de mestrado. São Paulo: FAU-USP.

_____. Renina Katz. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. Tradição e ruptura São Paulo: Bienal, 1984.

B - Textos Críticos ou Reflexivos sobre a Artista

ABRAMO, RADHA. A aquarela... in catálogo Renina Katz Aquarelas. São Paulo: Múltipla de Arte, 1987.

_____. Renina... in Renina Katz Ares e Lugares. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 920.



ARAÚJO, Emanuel. Da Renina Katz que eu conheço... in Renina Katz Ares e Lugares, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 7.

AZEVEDO, Marinho de. Luz de dentro. in Veja, São Paulo: Abril, 17.12.75.

BONOMI, Maria. Fazer aquarela in catálogo Renina Katz, Aquarelas. São Paulo: Múltipla de Arte, 19.12.95.

CAVALCANTI, Carlos e AYALA, Waldir (org.). Dicionário brasileiro de artistas plásticos. Brasília, MEC e INL, 1973-1980.

D'HORTA, Arnaldo Pedroso. Renina Katz in catálogo Galeria Astréia, 1966.

GALVÃO, João Cândido. A arte da luz interior in Guia das Artes nº 12. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1988, p. 30-34.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Abre hoje mostra de aquarelas de Renina Katz . in Folha de São Paulo: 9.11.87.

KLINTOWITZ, Jacob. A aquarela ... in catálogo Renina Katz, Aquarelas. São Paulo: Múltipla de Arte de 9 a 30 de nov. de 1987.

LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Art Line, 1988.

MAURÍCIO, Jayme. Resumo JB no MAM-RJ. Rio de Janeiro: 1971.

PEDROSA, João. Transparência intrínseca in Revista da Folha. São Paulo: Folha de São Paulo: 1995.

SAMPAIO, Márcio. Aquarelistas brasileiros. Belo Horizonte. in catálogo Espaço Cultural CEMING, Belo Horizonte: 1986.

SEM AUTOR. Renina Katz in Banco de Dados Informatizado - Módulo Pintura - Setor Pintura no Brasil - São Paulo: Instituto cultural Itaú, 1995.



TRIGO, Luiz. Renina Katz por ela mesma in Ar'TE nº 12. São Paulo: Max Limonad, 1985.

ZANINI, Walter (org.) História Geral da Arte do Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles - Fundação Djalma Guimarães, 1983.



APÊNDICE - "PORT-FOLIO" DA MEMÓRIA DA CRIAÇÃO

MOMENTO I - *Exploração da Água sobre o Papel*



fig. n° 1 - "Pregueados"



fig. n° 2 - "Plissados"

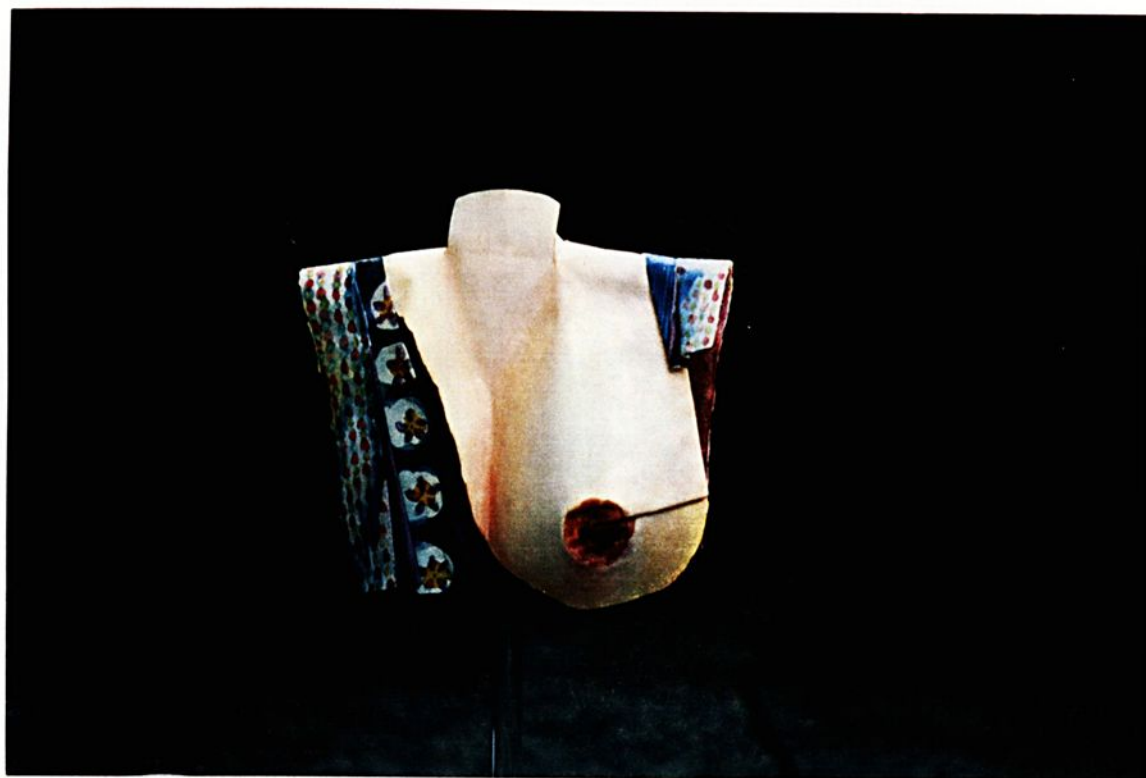


fig. nº 3 - "*Fonte da vida*"

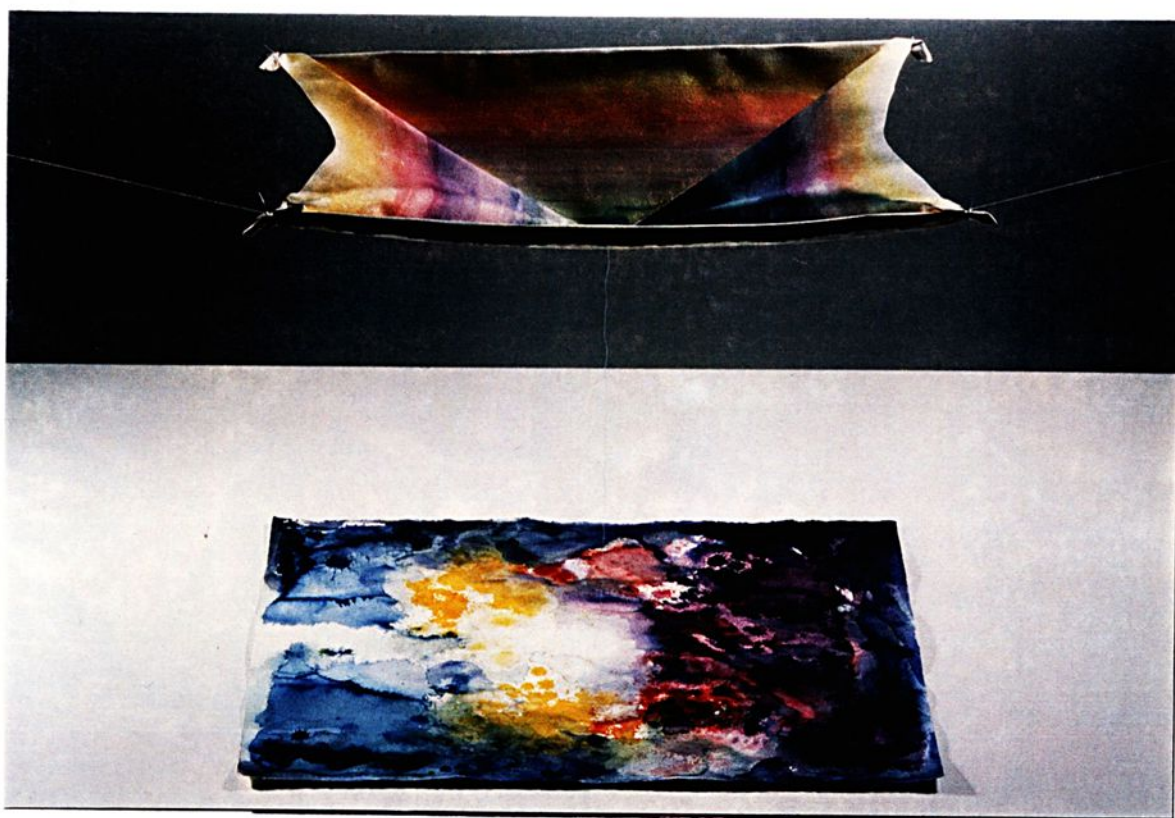


fig. nº 4 - "*Fonte das cores*"

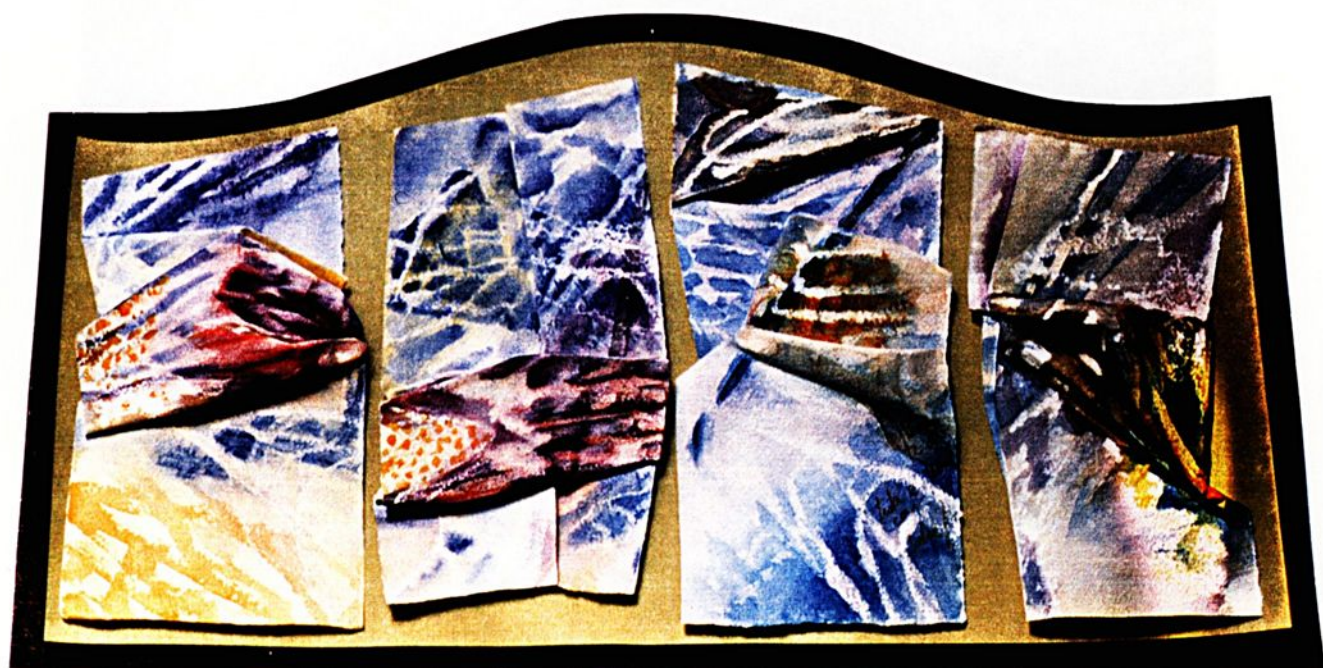


fig. nº 5 - "Oratório, homenagem à Angélica Kalffmann, Mary Cassatt, Berthe Morisot e Frida Kahlo"



fig. nº 6 - "Oratório, homenagem à Iole Di Natale, Fayga Ostrower, Renina Katz e Tarsila do Amaral"

MOMENTO II - *Celebração do Himineu*



fig. nº 7 - "Recorte do lençol I"

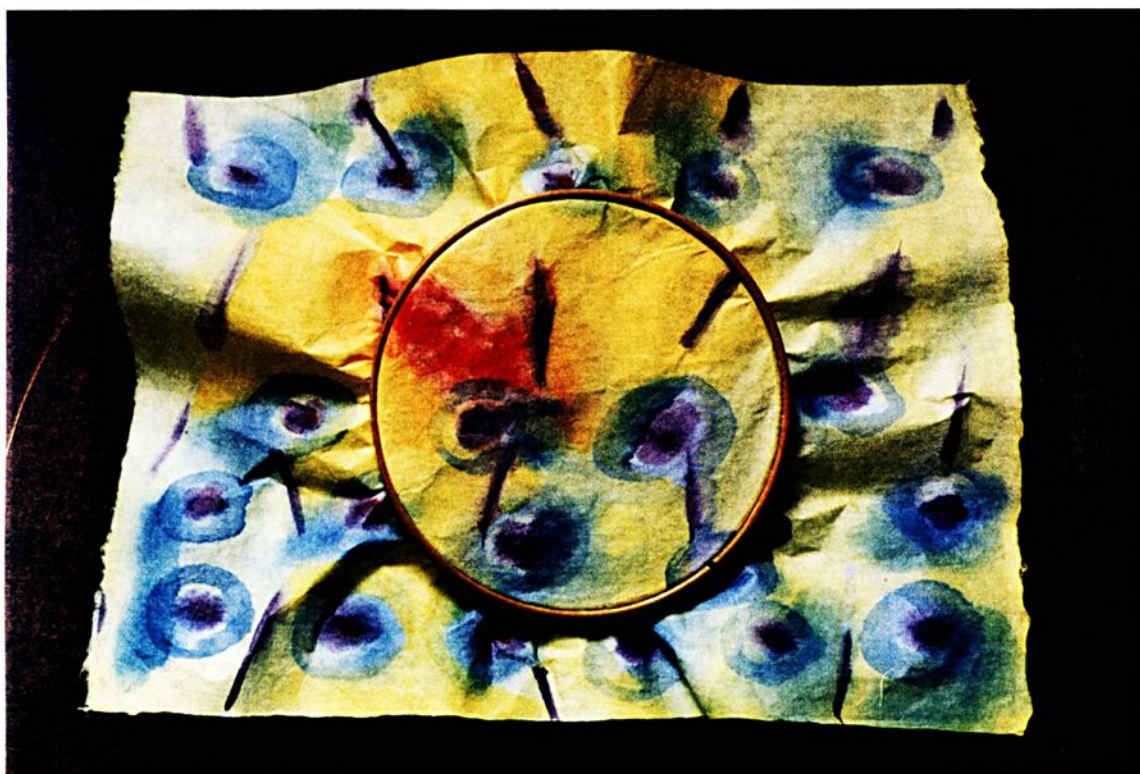


fig. nº 8 - "Recorte do lençol II"



fig. nº 9 - *“Instalação Celebração do Himineu vista de cima”*

MOMENTO III - *Instalação do Varal de Conchas*



fig. nº 10 - "*Varal de conchas*"

200

MOMENTO IV - *Instalação nas Gavetas*

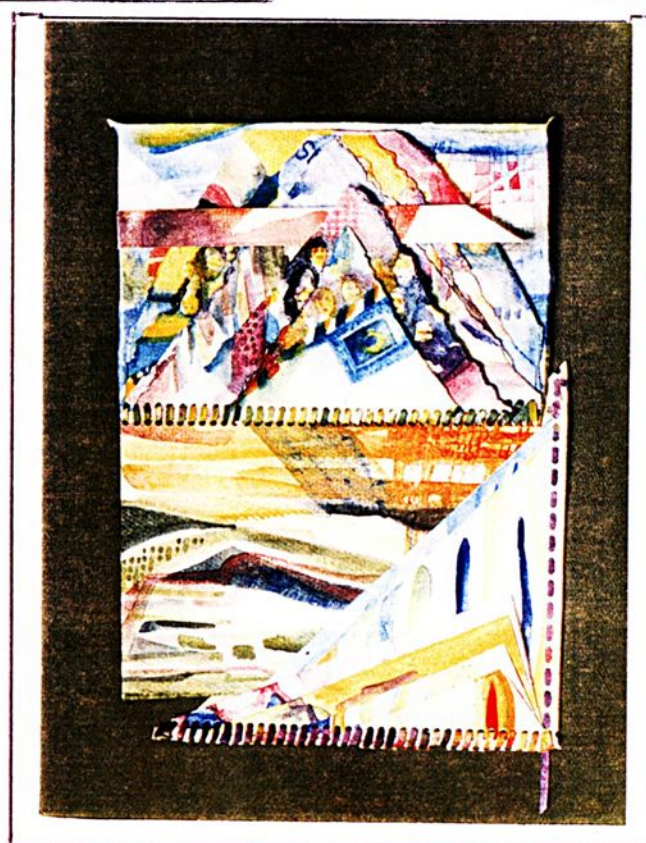
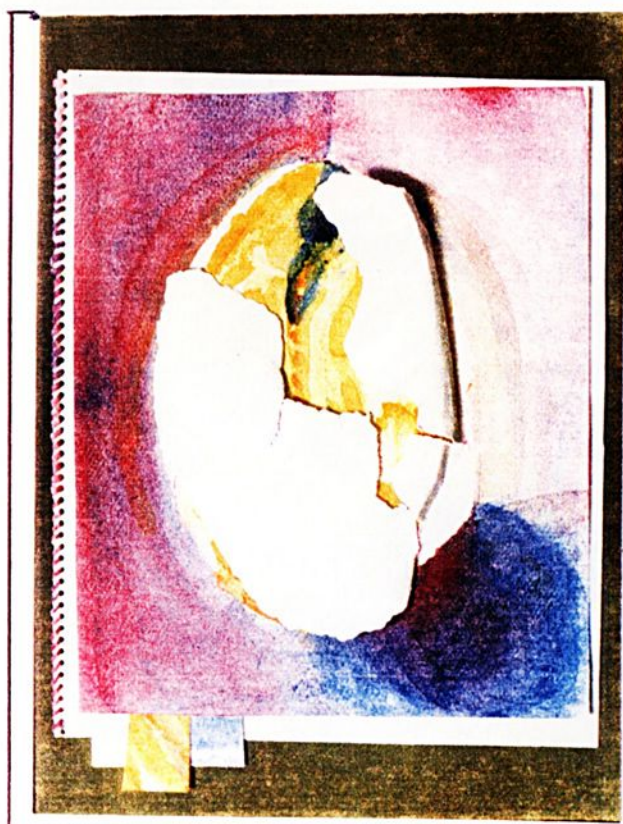


fig. nº 11 - "*Nas gavetas*"

201

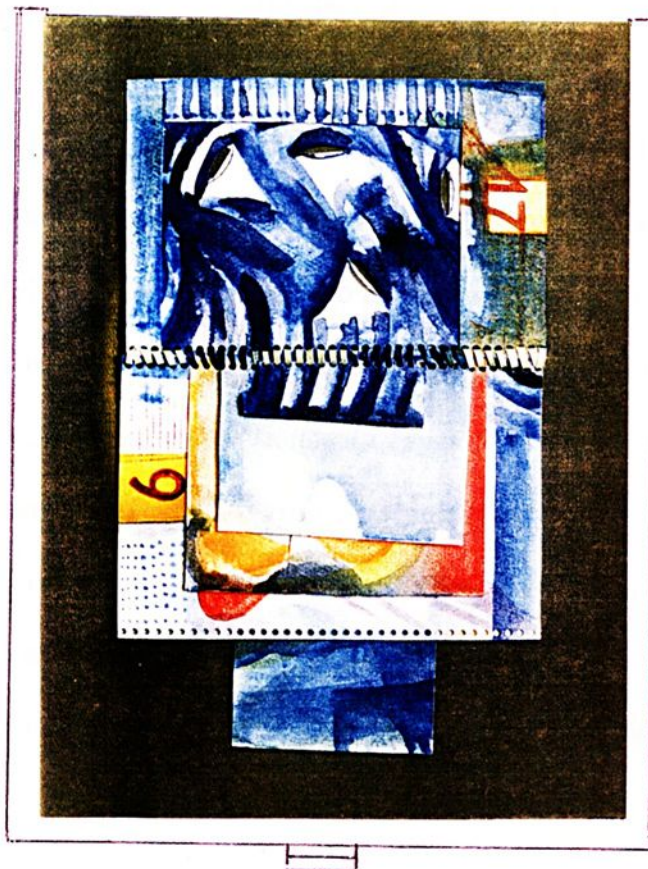
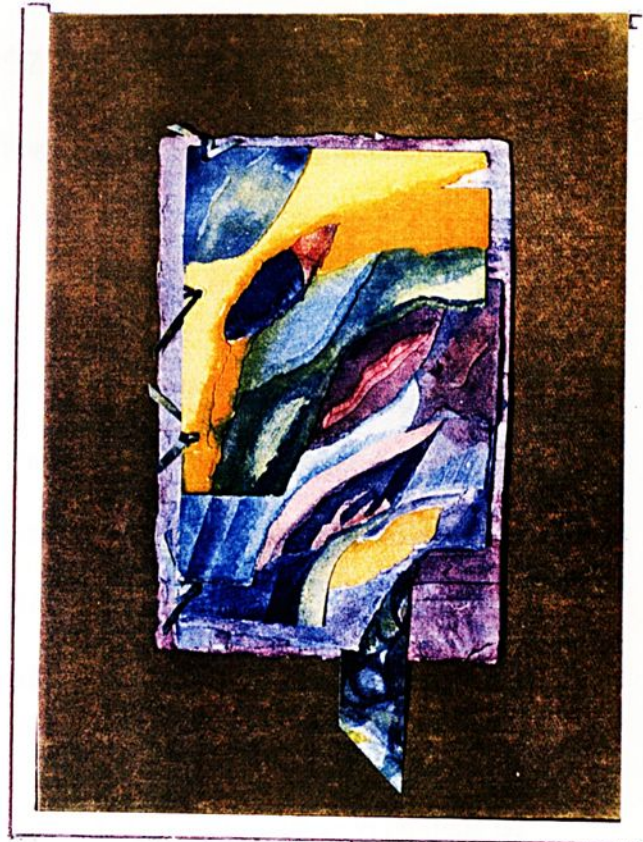
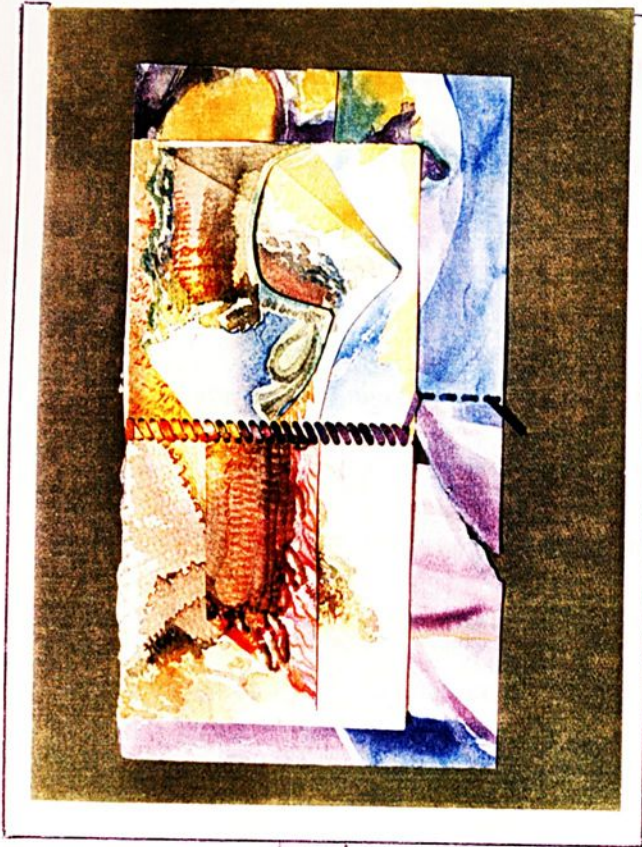


fig. nº 12 - "Nas gavetas"
202

NOGUEIRA, A. M. N. *O Feminino na criação poética das Aquarelas de Fayga, Iole, Renina e Ana*. São Paulo, 1997, 217 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

A idéia do eterno feminino, propagada pelo mundo moderno, é inicialmente abordada nesta dissertação a partir dos enciclopedistas, que propõem a separação do mundo público para os homens e do privado para as mulheres. Em seguida, num breve percurso histórico, é apresentado o trabalho, no seu significado emancipatório e nas suas perspectivas libertadoras. Estabelecendo as Artes Plásticas como campo de reflexão, a autora procura observar, na ótica da desconstrução como o humano no mundo se explicita pela diferença e se exterioriza biopsico-social e artisticamente não como uma presença genérica, mas como uma singularidade de modos de existir e de criar. Assim, a atividade poética apresenta-se como uma abertura ao acontecimento, ou seja, aos eventos que ocorrem e que podem ser capturados nas obras de Fayga Ostrower, Iole Di Natale e Renina Katz como um quadro de referências do processo de conscientização libertação e concretização da transcendência da mulher no mundo. A poética dessas artistas, tal qual estabelecia o significado do termo grego, "*poietika*", tem em comum a possibilidade de concretização da qualidade técnica, estética e ética da obra. Mas, a abordagem de suas aquarelas é bastante específica. Enquanto Fayga dá ênfase à problemática do espaço e encontra o feminino nas suas definições estilísticas, Iole constroe uma poética que identifica a água com o feminino e Renina apresenta a luz como qualidade da aquarela e como estrutura para a expressão do equilíbrio dinâmico, "*yin e yang*" (feminino e masculino). Mirando-se nessas artistas, a autora apresenta seus ensaios em aquarela como sedimentos da experiência do feminino.



NOGUEIRA, A.M.N. *The Feminine in the poetic creation of the Fayga, Iole, Renina and Ana Watercolors*. São Paulo, 1997, 217 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

ABSTRACT

The idea of the eternal feminine spread out through the modern world, is initially approached in this paper from the enciclopaedists who propose the separation of the public for men and the private one for women. Next, in a brief historical trail, the work is presented in its emancipatory meaning and liberating perspectives. Establishing the Fine Arts as the field of reflexion, the author attempts to observe, through a disassembling view, how the human in the world explicits itself through difference and expresses himself bio-psycho-social and artistically not as generic presence, but as a singularity of existing and creating ways. Thus, poetic activity presents itself as an opening to happening, that is, to occurring events, which may be captured in the works of Fayga Ostrower, Iole Di Natale and Renina Katz as reference board of the process of consciousness, liberation and concretization of the transcendence of the woman in the world. The poetry of these artists, such as established in the meaning of the greek term, "*poietika*", has in common the possibility of concretization of technical quality, aesthetic and ethic of the work. The approach of their watercolors is very specific, though. Whereas Fayga emphasizes the space problematic and finds the feminine in her stylistic definitions, Iole builds up a poetry that identifies water with the feminine and Renina presents light as a watercolor quality and a structure to expressing dynamic balance, "*ying and yang*" (feminine and masculine.). Looking to these artists, the author presents her watercolor rehearsals as sediment of the feminine experience.



IA

