

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES

GIULIANNA FELICIO OREFICE

LIBERTANDO NÍOBE:
Um livro de mulheres abjugadas da pedra

São Paulo
2017

GIULIANNA FELICIO OREFICE

LIBERTANDO NÍOBE:

Um livro de mulheres abjugadas da pedra

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Agnus Valente

São Paulo

2016

GIULIANNA FELICIO OREFICE

LIBERTANDO NÍOBE: Um livro de mulheres abjugadas da pedra

Trabalho de conclusão de curso aprovado como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Artes Visuais no curso de Graduação em Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Agnus Valente
Instituto de Artes UNESP – Orientador

Prof. Dr. Norberto Stori
Instituto de Artes UNESP

Local e data da aprovação

Para todas as mulheres.

Às de ontem, às de hoje e às que ainda estão por vir.

AGRADECIMENTOS

Se me perguntam das pedras em meu caminho, só consigo recordar daquelas que são preciosas. Estas pedras preciosas são aquelas que enriqueceram minha vida com educação e aprendizado e me ajudaram a me fortificar por meio do conhecimento e do amadurecimento. Dessa forma, aqui agradeço todos que ajudaram a me lapidar.

Agradeço ao professor Dr Agnus Valente, pela paciência na orientação, pelo respeito perante a minha produção e pelas tantas reflexões, pensamentos e ensinamentos compartilhados. Os momentos ao seu lado foram inspiradores, e as memórias de suas aulas e orientações farão para sempre parte de minhas tão preciosas bagagens educacionais. Sem você este trabalho não teria sido possível. Muito obrigada.

Agradeço ao professor Dr Norberto Stori, por ser a primeira pessoa a me apresentar à gravura. Tudo que aprendi com você foi o impulso para que eu pudesse não apenas encontrar minhas paixões dentro das linguagens da arte, mas também foram fundamentais para que eu encontrasse a litografia e realizasse este trabalho. Portanto, agradeço todos os ensinamentos e sua presença na avaliação de meu trabalho.

Agradeço a toda a minha família. Vocês são os diamantes que encontrei nas grutas por quais percorri, e é com o brilho de vocês que guio os caminhos que estou percorrendo em minha jornada. Sem vocês, nada disso seria possível.

Agradeço a minha mãe, Érica Felício de Carvalho Orefice, e ao meu pai, Rogério Marcos Orefice. Se todos têm um pouco de artista, vocês foram aqueles que me tiraram de dentro da pedra, lapidando as principais partes do meu eu. Vocês são os maiores tesouros de minha vida, e formam as montanhas que fortificam aquilo que sou. Por isso, lhes devo muito mais do que um obrigado.

Agradeço a minha irmã, Giovanna Felício Orefice. Você, minha maior amiga e parceira de toda vida, é uma das responsáveis por ajudar a atravessar todas as montanhas de pedra que encontrei em minha vida e mostrou todos os minérios de ensinamento que poderia extrair delas. Além agradeço por participar tanto deste trabalho, dando sua contribuição produtiva e a sua sabedoria dentro da área acadêmica. Se eu sou prata, você é ouro, minha irmã. Por isso eu agradeço imensamente.

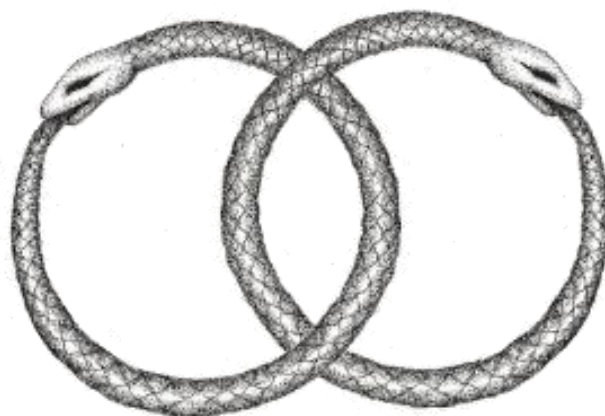
Agradeço aos meus grandes amigos e parceiros de graduação, Núria Pratginestós, Elise Kretzschmar e Lucas Lima. Vocês foram aqueles que mais me incentivaram e deram forças dentro da faculdade para terminar este trabalho. Muito obrigada.

Agradeço as participantes deste trabalho: Ana Key Kapaz, Carmem Ligia Torres, Helena Ariano, Isabel Rocha Mattoso, Laura Folkmann, Ruana Negri, Sophie Velasques, e principalmente às queridas parceiras de ateliê Kamila Vasques e Lucia Oliveira. Sem todas vocês, este trabalho nunca teria existido, e sem vocês, Kamila e Lucia, meu trabalho estaria perdido. Sem todas vocês, minha Níobe ainda estaria presa na pedra.

Agradeço também, aos meus grandes mestres de ateliê, Paulo Camilo Penna e Mário Horácio Morri Poloni. Vocês me ensinaram tudo que sei em lito. Me ensinaram com muita paciência, viveram as minhas frustrações e salvaram meus processos quando eu tinha algum problema. Sem toda a ajuda que vocês me deram até hoje este trabalho não seria possível.

Por fim, mas não menos importante, agradeço a Deus, pela vida e pela oportunidade de mais uma vez traçar um caminho na Terra, e pelos grandes amigos Pintor e Vó Ana, que estão sempre por perto, olhando por mim, protegendo e me ajudando a crescer como pessoa.

Obrigada a todos.



Não há melhor fragata que um livro para nos levar a
terras distantes.

Emily Dickinson

RESUMO

O trabalho apresentado visa a realização de uma pesquisa teórico-prática e a produção de um livro de artista formado por litografias que contém uma justaposição de textos de mulheres e ilustrações realizadas por mim em composição. Para tanto, foram efetuadas: uma revisão teórica atrelada à produção da obra proposta, uma reunião de dez escritos de diferentes mulheres e a interpretação dos poemas e prozas poéticas seguida da criação dos desenhos. Este material agrupado aparece como forma de debater a importância do livro de artista como meio artístico e poético de criação pessoal; associar a gravura como um método de produção do livro ilustrado; averiguar como a narrativa aparece no livro de artista; entender o apagamento histórico da mulher dentro da arte; e apreender as diferentes questões de meu trabalho, levando a conclusão de que os caminhos aqui trilhados permitiram um maior autoconhecimento em relação às minhas práticas artísticas e me permitiu visualizar novas rotas para outras produções.

Palavras-chave: Livro de artista. Litografia. Produção feminina. Feminismo

ABSTRACT

The present work aims to realize a theoretical-practical research and an artist's book creation using lithographs that contains a composition done by me consisted of a women's texts and illustration juxtaposition. To reach this goal it was realized a theoretical review linked to the production of the proposed book, a meeting of ten texts interpretation of poems and prose poetry of different women followed by the creation of the drawings carried out. This grouped material is a way of discussing the importance of artist's book as an artistic and poetic form of personal creation; it is a way of consider lithography as a method of producing the picture book; it is a way to find out how the narrative appears in the artist's book; it is way to understand the historical erasure of women in art; and, finally, a way of to grasp the different issues of my work, leading it to the conclusion that the paths followed in this work have allowed me to become more self-aware in relation to my artistic practices and to visualize new routes for other productions.

Keywords: Artist book. Lithography. Women production. Feminism.

Sumário

Introdução	10
1. Alicerces: a junção da trajetória à produção	13
1.1. Suportes Artísticos	13
1.2. Temas	14
2. Vigas: Do plano das ideias ao mundo real	16
2.1. Surgimento da ideia e realização das gravuras	16
2.2. Criação das imagens gráficas	20
3. Estruturas: dialogando com minhas narrativas internas	22
3.1. O livro de artista	22
3.2. A gravura e o livro ilustrado	24
3.3. A narrativa e o livro de artista	25
3.4. As narrativas invisibilizadas e a história da arte	26
3.5. As mulheres de pedra	28
4. Edificação: O livro <i>Libertando Níobe</i>	31
4.1. O outro e eu	31
4.2. O livro de mulheres abjugadas da pedra	32
4.3. Texto e imagem dentro do livro	33
4.4. A narração do livro	35
Considerações Finais	38
Referências	39
Apêndices	41
Anexos	53

Introdução

O projeto *Libertando Níobe: Um livro de mulheres* abjugadas da pedra aparece como um reflexo de minhas próprias caminhadas dentro do campo da arte, condensando diferentes aspectos de pesquisas, paixões pessoais, e vivências como técnica de ateliê. Segundo Salles (2011, p.44), “Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica [...] São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo”, portanto não poderia ter agido diferentemente ao convergir os assuntos e formas de produção que me cativam dentro de um único trabalho.

Em minha trajetória de produção artística, tive a oportunidade de experienciar diferentes formas de expressão e diversas técnicas de produção. Estes contatos foram de extrema importância, pois trouxeram a compreensão de que as necessidades artísticas que encontrava dentro dos processos criativos quase sempre eram supridas pelo papel. A materialidade deste suporte sempre foi muito familiar, e as possibilidades artísticas que contém (seja pela colagem, aquarela, desenho ou gravura) sempre atenderam minhas demandas criativas.

Foi dentro deste processo de autoconhecimento que esbarrei na litografia. Durante meu quarto ano de curso na faculdade iniciei um estágio como técnica de ateliê no Museu Lasar Segall, e foi neste espaço que pude entrar em contato com método de produção litográfico. A beleza contida no caráter das imagens resultantes e o teor quase lúdico de retirar os desenhos da pedra foram essenciais para que eu desenvolvesse cada vez mais apreço pela técnica. Este fato me levou a aprofundar minhas pesquisas dentro desta forma de produção e realizar diversos trabalhos de gravura em pedra.

Concomitantemente, mantive outras investigações dentro de temas que instigavam minha produção, como a mitologia e o feminismo. Foi desta forma que esbarrei na história de Níobe, uma figura da mitologia grega descrita como uma mulher orgulhosa, que, por seus defeitos, teve sua vida arruinada pelos deuses, e em sua dor e desespero transformou-se em pedra de dentro para fora (BULFINCH, 2013). Segundo Estés (1994):

As histórias conferem movimento à nossa vida interior, e isso tem importância especial nos casos em que a vida interior está assustada, presa ou encurralada. As histórias lubrificam as engrenagens, fazem correr a adrenalina, mostram-nos a saída e, apesar das dificuldades, abrem para nós portas amplas em paredes anteriormente fechadas, aberturas que nos levam à terra dos sonhos, que conduzem ao amor e ao aprendizado, que nos devolvem à nossa verdadeira vida de mulheres selvagens e sagazes. (ESTÉS, 1994, p.19).

Foi nesta perspectiva descrita pela autora que o mito de Níobe me alcançou, gerando uma urgência de produzir algo que aglutinasse todos estes elementos dentro de uma única produção. Assim surge *Libertando Níobe: Um livro de mulheres abjugadas da pedra*. Para a realização deste projeto reuni poemas e prosas poéticas de dez mulheres diferentes que escrevem de forma amadora para a criação de um livro de artista, constando dez gravuras produzidas em litografia que compõem os textos recolhidos e ilustrações criadas por mim como fruto da interpretação destes escritos.

Esta obra aparece como um espaço exclusivamente feminino ao incorporar apenas produções realizadas por mulheres. Os escritos reunidos aparecem todos com um tom muito pessoal e traduzem experiências, crenças e vivências das escritoras participantes, portanto, a justaposição deles a uma ilustração que reflete meu entendimento interpretativo deles coloca este trabalho como reflexo do que todas nós, na condição de mulheres, vivenciamos. É nesta medida em que a figura de Níobe converge para este trabalho. Libertar Níobe de sua prisão de pedras torna-se uma metáfora para a libertação das experiências que nós todas (as participantes deste trabalho) aglomeramos dentro de nossas existências femininas.

O livro de artista também é um elemento extremamente importante para este trabalho. Segundo Julio Plaza (1982), o livro pode ser visto como um objeto no espaço que abarca sucessões de espaços/planos percebidos como uma sequência, e o livro de artista se apropria destas características do livro para a concretização de um objeto singular que apela para leituras sinestésicas, levando em conta espaço, tempo, materialidade, desenhos e escritos, como seus aspectos literários. Assim sendo, escolha deste suporte singular acaba sendo fundamental, na medida em que analisa não apenas a justaposição de escrita e imagem como elemento narrativo, mas outras questões, como o a dependência e o diálogo entre o meu trabalho e o de outras mulheres; a relação entre os textos coletados; a utilização da gravura em pedra como

meto de produção; os fatores visuais das gravuras; e a escolha configurava do livro elaborado.

Tendo isso em vista, este trabalho procura documentar a produção do livro de artista proposto e comentar diversos aspectos que dele emergem. Para tanto, apresento um breve histórico de meu processo de produção e uma pesquisa exploratória sobre um referencial teórico levantado, utilizando-me das reflexões de autores como Sophie Van der Linden (2011), Cecilia Almeida Salles (2011), Ana Paula Cavalcanti Simioni (2008) Paulo Silveira (2001, 2008, 2011) e Amir Brito Cadôr (2007, 2009, 2012), para apoiar decisões e escolhas feitas neste trabalho.

Utilizo-me destes recursos teóricos e práticos também para discutir a importância da produção pessoal e do livro de artista como forma artística e de poética, relacionar a gravura com um importante meio de produção do livro ilustrado, esquadrihar as formas de narrativa existentes no livro de artista, compreender a desvalorização da mulher dentro do *métier* artístico perante a história e entender como todas estas questões aparecem em minha produção.

Deste modo, o leitor poderá encontrar no primeiro capítulo deste trabalho um breve histórico de minha trajetória artística, e no segundo capítulo dois um memorial descritivo dos processos de produção e criação do livro de artista apresentado. No capítulo três, serão levantadas questões que tangenciam minha produção e que, serão avaliadas no último capítulo, apontando de que forma elas aparecem no livro confeccionado. Enfim, para um fechamento, serão feitas algumas considerações finais, comentando e avaliando os resultados desta produção.

1. Alicerces: a junção da trajetória à produção

O projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista. (SAL(SALLES, 2011)ES, 2011, p.45).

Uma produção artística, seja ela qual for, sempre aparece atrelada a uma série de questões, vivências e singularidades carregadas por um artista, e, analisando os processos de produção, é possível perceber “que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros”(SALLES, 2011, p.44). Dessa forma, seria impossível falar sobre a criação deste livro de artista sem antes comentar as questões que me levaram à sua concretização.

Dentro deste capítulo comentarei sobre minhas vivências e convicções pessoais que me trouxeram até aqui, dividindo minha trajetória entre os suportes artísticos e os temas que permeiam minhas criações.

1.1. Suportes Artísticos

Minha trajetória dentro das diferentes técnicas de produção artística se deu muito mais intensamente no momento em que entrei na faculdade. Considero assim porque, até então, experimentando aqui e ali um giz oleoso ou uma tinta, não desenvolvia grandes trabalhos, como forma de responder minhas necessidades pessoais de criação (que até então eram supridas pela música), ou buscava uma poética pessoal dentro do campo das artes visuais.

Ao ingressar na universidade, tive a oportunidade de caminhar entre as diferentes formas produtivas, experimentando diferentes materiais e suportes, procurando desenvolver uma linguagem artística que correspondesse com minha necessidade de exteriorização criativa. Dentro dessa pesquisa passei a entender que minhas formas de expressão convergem quase sempre para o papel. A materialidade e possibilidade do suporte carregam consigo uma maior familiaridade e intimidade para mim, fazendo com que ele quase sempre seja a minha preferência para manifestar-me e expressar-me artisticamente.

Durante meu segundo ano de faculdade encantei-me com as técnicas de gravura estudadas em sala de aula: a xilogravura e a calcogravura. As possibilidades de produção e expressão, e a capacidade reprodutiva das duas formas de criação me cativaram. A oportunidade de, mais tarde, estagiar no ateliê de gravura do Museu Lasar Segall também foi fundamental para que eu acabasse voltando a maior parte de minhas produções dentro da gravura.

Foi dentro do contexto do museu que a litografia adentrou minha vida. Para acompanhar as oficinas disponibilizadas ao público do ateliê e recuperar totalmente o potencial produtivo daquele espaço após uma grande reforma, fui impelida a estudar a fundo a litografia, entendendo seus processos em meio a experimentações dentro da técnica. A beleza e o teor quase lúdico de ter desenhos retirados da pedra foram essenciais para que, cada vez mais, eu aprofundasse minhas pesquisas e produções litográficas, levando-me a desenvolver uma produção extensa dentro da técnica.

Foi também dentro do ateliê do Museu que desenvolvi grande interesse pelos livros de artista. Tomar contato com diversas pessoas do campo artístico que utilizavam este formato compositivo para desenvolver suas obras levou-me a pesquisar o livro de artista e suas possibilidades, afim de ajudar os frequentadores a solucionarem problemas em suas produções ou a encontrarem opções mais viáveis e interessantes para aquilo que eles desejavam construir. Desta forma, passei a entender o livro de artista não apenas como possibilidade, mas como um formato interessantíssimo quanto à composição que conversava diretamente com algumas de minhas criações.

1.2. Temas

Desde a infância, a fantasia e a imaginação foram uma constante dentro de minha vida. Por possuir uma grande fixação dentro de temas fantásticos na literatura, nos filmes e nos programas de TV, os temas mitológicos dentro da arte sempre foram aqueles que mais me cativaram. Dessa forma, no início de minha trajetória de produções artísticas, busquei intensamente referências dentro do tema para produção, fazendo com que elas variassem entre monstros, deuses, seres fantásticos e ambientações lúdicas e surrealistas desde a adolescência até boa parte de minha vida universitária.

Um importante fator para que meus temas artísticos mudassem seu caráter foi o contato com o feminismo. Dentro da graduação, diante de mulheres que entendiam e discutiam o feminismo, comecei a entender as bases deste movimento ideológico, político e social, compreendendo sua força e importância dentro de minha condição de mulher. Dessa forma, passei a pesquisar a figura feminina dentro de histórias fantásticas, mitológicas e religiosas, busca esta que acabou sendo espelhada em minhas criações artísticas.

Mais tarde, passei a investigar a produção feminina dentro de diversos meios criativos, como a literatura, arte e música, fazendo com que minhas produções se voltassem cada vez mais ao gênero feminino. Esta busca fez com que me deparasse com o apagamento histórico e artístico da mulher (BEAUVOIR, 2009; NOCHLIN, 1988; SIMIONI, 2008), criando uma vontade em meu âmago de unir minhas produções à de outras mulheres, culminando em um trabalho artístico concebido pelas mãos e mentes femininas.

2. Vigas: Do plano das ideias ao mundo real

Tudo isso nos leva ao tempo da construção da obra. Um tempo que tem um clima próprio e que envolve o artista por inteiro. O processo mostra-se, assim, como um ato permanente. Não vinculado ao tempo de relógio, nem a espaços determinados. A criação é resultado de um estado total de adesão. (SALLES, 2011, p.40)

A vontade pode ser um estimulante, porém só ela não basta ao artista que cria. É necessário colocar-se a disposição; jogar-se dentro de si e do ato criativo. É preciso se perder, se encontrar e se perder novamente. É preciso se frustrar para então acertar a mão. Nesse sentido, uma obra constrói-se perante todo um processo de dedicação e devotamento da parte do artista.

Sendo assim, neste capítulo tratarei de minhas lógicas de produção, comentando as decisões envolvidas na criação de minha obra, o método de criação das gravuras e o processo de elaboração das ilustrações existentes no trabalho.

2.1. Surgimento da ideia e realização das gravuras

As trajetórias comentadas no capítulo acabaram convergindo dentro deste trabalho. Segundo Salles (2011):

Por necessidade o artista é impelido a agir. Uma ação com tendência complexa que se concretiza por meio de uma operação poética registrada nos documentos do processo. Uma atividade ampla que se caracteriza por uma sequência de gestos, que geram transformações múltiplas na busca pela formação da matéria-prima de uma determinada maneira, e com um determinado significado. Processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções.

Gestos formadores que se revelam, em sua intimidade, como movimentos transformadores da mais ampla diversidade, Cores transformadas em sons, cotidiano em fatos ficcionais, poemas em coreografias ou imagens plásticas. (SALLES, 2011, p.35)

Foi dentro da perspectiva acima descrita que, inspirada no livro artístico “Solar”, desenvolvido por meio de uma parceria entre o Instituto Acaia e o Museu Lasar Segall, resolvi trabalhar na criação de um livro de artista que contivesse textos/poemas feitos por mulheres que não se encontram inseridas dentro do *métier* da literatura e gravuras de minha autoria que correspondessem a interpretações visuais destes escritos.

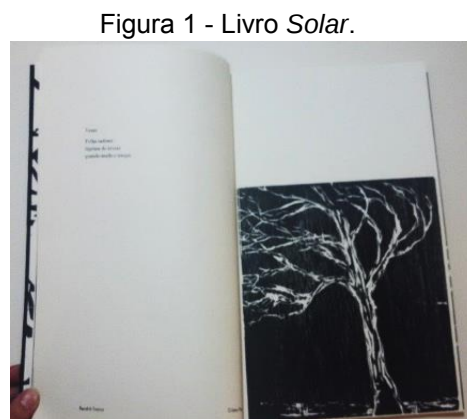


Foto: Autora

As mulheres convidadas a participar escrevem no anonimato como forma de transparecer seus pensamentos, sem que, necessariamente, possuam a necessidade de mostrar suas produções ao mundo.

Iniciei uma busca por estes escritos conversando com amigas e conhecidas, pedindo indicações de mulheres que escrevem para conhecidos e divulgando de boca em boca a ideia de produzir um livro de escritos e gravuras litográficas. Perguntava a todas se escreviam e se tinham o interesse de enviarem um texto para que eu pudesse interpretar graficamente por meio da litografia. A exigência era que os escritos aparecessem com um tom pessoal e introspectivo, contendo um toque de seus “eus femininos”, peculiaridades e pensamentos. Os escritos recebidos foram de grande pluralidade, portanto, para que existisse uma coerência literária dentro do trabalho, assim como um respeito quanto a diferentes visões de mundo, foi realizada uma seleção dos textos coletados, resultando em 10 escritos de diferentes mulheres que externam experiências e reflexões díspares (Anexos).

Concomitantemente a este processo curatorial, iniciei um processo de interpretação dos escritos e criação das imagens gráficas (processo que discorrerei mais detalhadamente no próximo item). Para desenvolver as composições, utilizei-me dos escritos juntamente às imagens, escrevendo cada um dos textos/poemas na pedra juntamente aos desenhos, para que os dois tornassem-se um conjunto indissociável dentro do livro.

Criar estes arranjos de texto e imagem demandou um estudo de composição. O fato de a litografia basear-se na construção de imagens por meio de um acúmulo de gordura nas porosidades da pedra fez com que eu me deparasse com a necessidade de um planejamento prévio para cada uma das gravuras que desenvolvi.

Desse modo, estudava a justaposição de texto e imagem por meio de pequenos esboços, pensando como cada desenho se comportaria juntamente a seu respectivo texto. Após este processo, criei uma espécie de “esqueleto” para cada uma das gravuras a realizar, de forma que eu pudesse ter uma composição balanceada e não perdesse as gravuras por conta de erros de deposição de gordura.

Figuras 2 e 3 - “Esqueleto” de gravura e pedra com transferência de lápis sanguínea e desenho em andamento



Foto: Autora

Cada um dos esqueletos é formado pelos traços principais dos desenhos e pelos textos que os acompanham. Segundo Devon (2008), os lápis do tipo sanguínea são ideais para esboçar desenhos na pedra. Por conta do baixo teor de gordura em sua composição, o lápis sanguínea não causa marcas permanentes, possibilitando seu uso para rascunhos. Desta forma, utilizei deste fato em favor de transferir os esqueletos para a pedra. Contornava cada um dos esqueletos com o lápis sanguínea e, em seguida, realizava a transferência do lápis para a pedra atritando-o com uma colher de pau, assim como se procede para realizar impressões manuais de xilogravura. Essa transferência também me facilitou quanto ao fato de precisar realizar a escrita espelhada para que as gravuras possibilitassem a leitura dos textos.

Somente após este processo me era possível começar a desenhar na pedra, processar a gordura para efetivar a gravação da matriz e então caminhar para os processos de impressão. A vagareza do processo litográfico e as variações climáticas acabam puxando os ritmos de produção

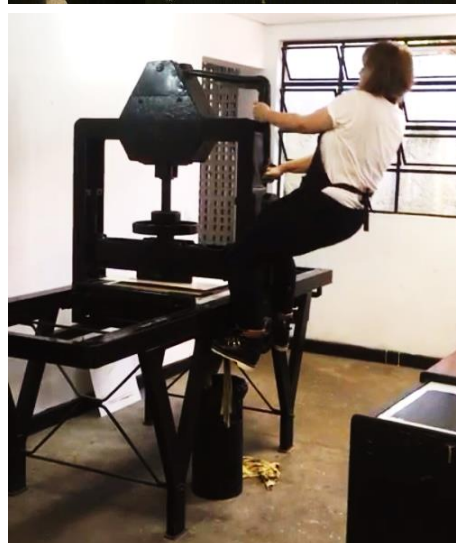
para um andamento muito próprio da técnica, fazendo com que, para cada gravura concebida, levasse em média 28h de manipulação de materiais distribuídas entre todos os processos que a técnica demanda.

A impressão manual foi a fração da produção que mais demandou de mim dentro do ateliê na produção de cada gravura. Na litografia, as imagens gravadas correspondem à diferentes níveis de gorduras estabilizados na porosidade da pedra, portanto, para imprimir uma imagem é necessário sobrepôr uma certa quantidade de tinta até que a imagem chegue a superfície e consiga ser transferida para o papel (DEVON, 2008). Para que isso seja feito da forma correta, o impressor precisa trabalhar vagarosamente, tomando cuidado para que as nuances de tom não se percam durante a subida da imagem. Dessa forma, é necessário realizar um trabalho metódico de entintagem e de limpeza da matriz, e ter em mente que as primeiras impressões sempre serão descartadas. À vista disso, imprimir manualmente requer grande atenção e paciência.

Além disso, trabalhar sozinho imprimindo exige bastante fisicamente do impressor. Manter a tinta sempre no ponto, o rolo apropriadamente entintado, a pedra devidamente úmida e lidar manualmente com a pressão da prensa torna-se bem cansativo, fazendo com que eu apresentasse um cansaço físico considerável após às 4h médias necessárias para a imprimir cada gravura.

Na sequência, após produzir todas as gravuras, prossegui com a montagem de cada um dos livros, fazendo as pastas que envolvem as gravuras constantes das cinco edições apresentadas.

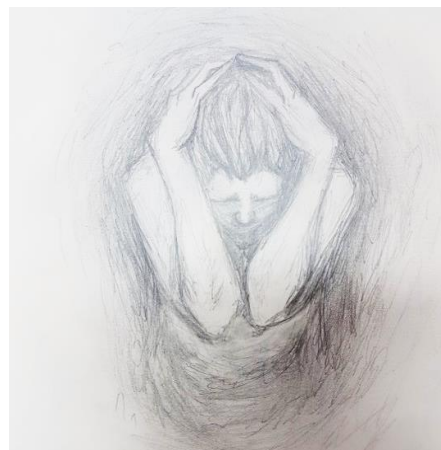
Figuras 4, 5 e 6 – Processo de impressão litográfica



Fotos: Autora

2.2. Criação das imagens gráficas

Figuras 7, 8 e 9 – Desenhos de desenvolvimento continuado



Fonte: Autora

Para a criação das imagens referentes a cada um dos textos, foram necessárias diversas leituras dos textos, assim como diversos esboço até que eu encontrasse satisfação interpretativa. Segundo Salles (2011, p.41) “As combinações são [...] testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo”. Estes movimentos foram sempre presentes em minha produção e pude perceber uma peculiaridade que me possibilitou categorizar a criação dos desenhos em dois: os desenhos de desenvolvimento continuado e os desenhos surgidos de *insights*.

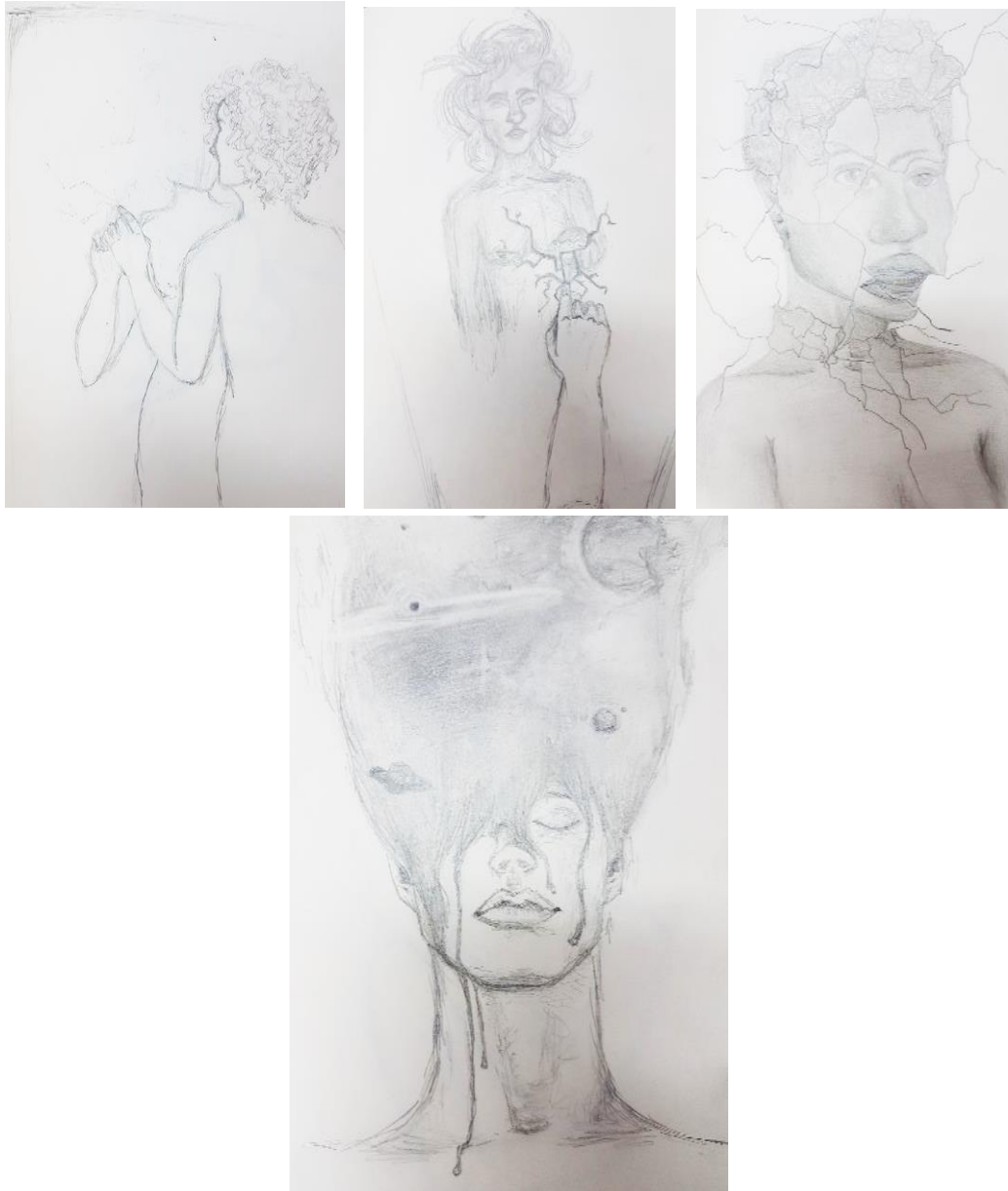
Os desenhos que aparecem no processo que chamo de desenvolvimento continuado são aqueles que aparecem por meio de uma progressão de testes e tentativas compositivas. Ao observar alguns dos esboços realizados para desenvolver o desenho que acompanha o texto da autora Ana Key Kapaz (figuras p, q e r), é possível observar a sequência compositiva na formação da imagem que acabou gerando o desenho final presente na gravura. Este tipo de encadeamento apareceu outras vezes dentro da criação das gravuras, estando presente também na concepção dos desenhos que acompanham os textos de Carmem Ligia Torres, Laura Folkman, Sophie Velasques.

As outras gravuras, em contrapartida, surgiram dentro de uma lógica um pouco diferente. Enquanto lia e esboçava, minhas produções apareciam de forma difusa e muitas vezes não correspondiam às minhas expectativas. Entretanto, na medida que repetia este processo de leitura e desenho,

os significados e sutilezas daquilo que queria dentro de minha composição eram absorvidos aos poucos, resultando em um desenho que tangenciava as produções anteriores, mas não caminhava para o mesmo lado que os esboços anteriores. Não obstante, estes desenhos apareciam de forma mais orgânica e rápida, possibilitando que eu experienciasse “instantes que não oferecem resistência mas *facilidade*, como a fluidez das associações”(SALLES, 2011, p.90).

É possível observar este movimento nas imagens abaixo (Figuras s, t, u e v), que ilustram o processo de produção da gravura referente ao texto de Isabel Rocha Mattoso.

Figuras 10, 11, 12 e 13 – Desenhos de insights



Fonte: Autora

3. Estruturas: dialogando com minhas narrativas internas

“O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro [...], não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida”(SALLES, 2011, p.47)

Falar deste projeto é como perder todas as vezes a fluidez das palavras. É sentir em meu âmago o confinamento de sentidos e sentimentos que cercam minha produção de modo que me escapem os sentidos.

Portando, para versar sobre esta produção, me distanciarei ligeiramente de minha produção, e procurarei tangenciar diversos assuntos que permeiam este trabalho, explanando neste capítulo os aspectos intrínsecos ao trabalho e abordando as discussões que o interpõem.

3.1. O livro de artista

Antes mesmo de considerar a obra deste trabalho como um livro de artista, foi importante refleti sobre o que é um livro de artista. Segundo Silveira (2001, p.30), somente “no final do século 20 que o entendimento da autonomia desse tipo de obra é legitimado”. Enquanto as décadas de 1960 e 1970 trouxeram o conceitualismo e a divulgação sobre o livro de artista, os anos 80 e 90, trouxeram uma série de questionamentos e divergências teóricas quanto ao que poderia ser considerado livro de artista e quais dessas obras realmente pertenciam aos registros simbólicos da arte. Desde então, dentro dos parâmetros artísticos, é possível esbarrar em diversas tentativas de conceituação e delimitação deste tipo de criação, discutindo sempre os limites tênues existentes entre aquilo que podemos considerar ou não como um produto da arte.

A observação parece sugerir que objetos (de artistas) e publicações (de artistas) compartilham espaços simbólicos que se sobrepõem em algumas zonas. Porque concebidos por artistas, esses objetos e essas publicações pertencem, sobretudo (mas não exclusivamente), ao sistema da arte. Tanto uns como os outros podem ser, mas também podem não ser obras de arte. E em muitos casos os críticos se dividirão quanto a isso.(SILVEIRA, 2011, p.22).

Porém é importante considerar que é “justamente nesse espaço particular do mundo da arte - onde água e óleo se misturam - que o desfrute crítico do livro de artista deverá atuar” (SILVEIRA, 2011, p.22). Historicamente, essa distinção do livro de artista e do gênero literário apareceu na década de 1960 por conta de uma dificuldade de determinação destas obras dentro das formas literárias até então territorializadas, e é possível perceber que até na atualidade ele ainda habita um espaço sinuoso, ora sendo considerado como obra literária, ora como livro artístico, ora como objeto de arte, ora como livro-objeto, e entre tantas outras denominações possíveis que já recebeu ou vem recebendo perante sua trajetória (CADÔR, 2009, 2012; SILVEIRA, 2001).

Dentro da revista *Arte em São Paulo*, Julio Plaza (1982) discorre sobre o espaço do livro como uma possível forma de arte e cataloga algumas destas diversas nomenclaturas que o livro de artista recebe, segmentando as produções entre: “livro ilustrado, poema-livro, livro-poema, livro-objeto, livro conceitual, livro-documento, livro intermedia, antilivro”. Como as discussões sobre o livro de artista tardaram a aparecer no Brasil, Plaza foi um dos primeiros teóricos críticos de arte a explanar sobre o assunto, e suas ponderações a cerca deste tipo de produção foram algumas das mais relevantes para nosso país, ressoando até contemporaneidade (SILVEIRA, 2001).

No ensaio publicado pela revista, Plaza (1982) também comenta alguns dos muitos parâmetros analisáveis do livro de artista, como estrutura espacial e espaço-temporal; linguagem verbal e não verbal; critérios de montagem; e os elementos artísticos presentes na obra (como desenhos, tipografias, fotos, etc). Estas muitas características classificatórias são interessantes de serem pensadas, porém é fundamental lembrar que as características de uma produção artística em forma de livro assumem um caráter plural e diversas vezes estas classificações se sobrepõem, se mimetizam e se misturam diante da obra (SILVEIRA, 2008).

Mesmo dentro de toda essa miscelânea que é o livro de artista é importante sempre considerar que ele aparece como obra impar dentro dos registros artísticos, habitando o espaço da arte contemporânea como um tipo de registro matérico e simbólico impossível de ser transposto para outro suporte (CADÔR, 2009) e que, se um artista procurou esta forma de composição para gerar sua obra é porque o caráter estético que acompanha o livro de artista é um espaço de fluidez que o toca ou afeta de formas significativas (SALLES, 2011).

3.2. A gravura e o livro ilustrado

Palavras e imagens sempre perseguiram o ser humano, caminhando juntamente sempre para possibilitar a transposição da linguagem oral em registro. Nos primórdios das civilizações humanas, escrita e desenho permeavam um ao outro de tal forma que os primeiros registros de escrita da humanidade se utilizam de símbolos esquemáticos ou pequenos desenhos para transmitir a mensagem

Figura 14 – Fragmento da obra *Inspecionando os campos para Nebaumun*



Fonte: Acervo do British Museum - Collection Online

pretendida. Em registro encontrados no Antigo Egito é possível notar uma contiguidade tão grande entre escrita e imagem que havia apenas uma palavra para descrever o ato de escrever e de desenhar, e, muito frequentemente, imagem e texto aparecem justapostos em composições da época. (CADÔR, 2007).

Não obstante, durante a história da humanidade, a imagem rapidamente toma espaço também dentro do livro, compondo diversas obras e ocupando diferentes instancias dentro deste suporte. Tangenciando o livro com missões como florear uma página, indicar trechos de texto, ajudar no entendimento de contexto, a imagem introjetou-se dentro da literatura de forma orgânica, caminhando até os dias de hoje compondo (entre outros tipos de relações texto/imagem) o livro ilustrado (CADÔR, 2007; LINDEN, 2011).

Tanto os signos convencionais como os icônicos existem na cultura humana desde que ela surgiu e deram origem a dois tipos paralelos de comunicação, o visual e o verbal. Entretanto, um número crescente de formas de arte e meios de comunicação fazem uso de diferentes combinações entre os signos verbais e visuais: dos caquemono japoneses e pinturas murais egípcias ao teatro, cinema, vídeo, histórias em quadrinhos – e livros ilustrados. (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011, p.13).

Um dos fatores principais que possibilitaram a fácil reprodução do livro ilustrado sempre foi a gravura. Segundo Linden (2011), a xilogravura foi uma das estruturas imagéticas preferidas dentro desta linguagem por conta de sua versatilidade

compositiva junto ao texto impresso. Concomitantemente, a gravura em metal começa a se popularizar dentro dos livros por conta das possibilidades que apresentava na produção de imagens intrincadas, e só não se tornou bastante recorrente em obras literárias por obrigar a separação dos processos de impressão de texto e imagem.

O advento da litografia no final do século XVIII foi muito importante para renovar estes processos ilustrativos. A possibilidade de realização de um desenho em uma matriz plana, trouxe ao livro ilustrado uma semelhança maior da materialidade do desenho, viabilizando o uso das nuances tonais e do uso de cores. A gravura em pedra também aliou o trato fino presente no metal às possibilidades compositivas entre texto e imagem que a xilogravura apresentava. Isso possibilitou uma produção interessante de obras ilustradas e abriu as portas para uma literatura especializada para o público infantil florescesse depois da metade do século XIX (DEVON, 2008; LINDEN, 2011).

A partir de então, os meios de impressão foram mudando e se atualizando cada dia mais, de modo a tornar os processos cada vez mais simples e rápidos. O caráter tanto do ilustrador quanto do livro ilustrado se modificou e renovou durante os séculos seguintes, porém é imprescindível entender que, mesmo com todas estas transformações, o livro ilustrado reafirma o espaço e o status da imagem, contaminado os signos visuais da linguagem verbal e escrita com seu caráter estético, colocando o livro ilustrado na potencialidade de um objeto visual (CADÔR, 2009; LINDEN, 2011; NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011).

3.3. A narrativa e o livro de artista

A apropriação dos domínios do livro pelo artista acontece principalmente por conta de uma assimilação das possibilidades estéticas, tridimensionais, táteis, discursivas e de dinâmicas de relação entre fruidor e objeto às suas poéticas pessoais (MOSELY, 2005; PLAZA, 1982; SILVEIRA, 2008). Estes paradigmas citados têm forte caráter associativo às diferentes formas narrativas que o livro possibilita. Dessa forma, em diferentes instâncias, o livro de artista apreende as possibilidades narrativas, sejam elas verbal, visual espacial ou temporal, para compor um objeto da arte (CADÔR, 2009; LINDEN, 2011; PLAZA, 1982; SILVEIRA, 2008). Em sua tese de doutorado, *As existências da narrativa no livro de artista*, Paulo Silveira (2008) comenta:

O livro de artista *stricto sensu* pode ser tanto uma obra complexa como singela na sua produção formal. Mas sua fabricação será sempre finalizada com participação intensa da razão, tendo estrutura amparada por algum grau ou tipo de desenvolvimento narrativo. Modelarmente pode-se supor a existência de uma lógica narrativa compósita, com ou sem a transcrição do verbo, mas sempre com um fundamento plástico e visual assimilado não apenas de sua origem bibliomórfica, mas também de outros meios e produtos culturais, além de sua circunstância artística. [...] o livro de artista seria uma obra em que as expressões da narrativa se apresentariam numa condição de múltipla existência, ou seja, de existência em planos além do esperado. (SILVEIRA, 2008, p.12).

Aqui, Silveira entende a narrativa como muito mais do que aquilo que popularmente entendemos por ela. Suas relações acontecem a partir do momento em que existe uma troca relativa entre narrador e ouvinte/leitor/espectador (lembrando sempre que não necessariamente o papel do narrador é sempre assumido pelo artista), e os parâmetros narrativos de concatenação de ideias é subvertido a uma grama muito maior de fatores que a o livro de artista pode conter (SILVEIRA, 2008).

Na criação de uma obra dentro desse registro, “o autor se preocupa tanto com o “conteúdo” quanto com a forma, e faz desta uma *forma-significante*” (PLAZA, 1982, p.19). Ele se torna atuante ativo em relação ao livro, já que é responsável pelo processo de produção do livro. Nesta instância, cor, forma, material, disposição de imagem e/ou texto, diagramação, montagem, disposição espacial, todos estes fatores tornam-se os participantes narrativos com quem o artista trabalha, entrelaçando e encadeando suas ideias por meio destes parâmetros.

3.4. As narrativas invisibilizadas e a história da arte

Ao iniciar este fragmento de minha pesquisa, proponho que o leitor participe de um rápido jogo:

- Pense no nome de três grandes artistas visuais. Foque nos três primeiros nomes que aparecerem em sua mente.

Pensou?

E dentre eles, existe uma figura feminina? Eu não me surpreenderia se a resposta fosse não. Porém se a resposta fosse sim, não me surpreenderia também

se a artista que vem ao leitor não seja brasileira. Pode parecer uma bobagem acreditar que um jogo como este seja relevante, e talvez pareça muito relativo o teor das respostas, se pensarmos que elas dependeriam estritamente do repertório de quem responde. Entretanto, se isso é relativo, porque as referências de figuras do gênero feminino aparecem em menor quantidade do que do gênero masculino dentro do repertório da maior parte das pessoas (BEAUVOIR, 2009; VICENT, 2005)?

Foi refletindo sobre estes aspectos que a historiadora Linda Nochlin (1988) escreve o artigo *Why have there been no great women artists?*, questionando o espaço da mulher dentro do *métier* artístico. Nochlin faz uma reflexão histórica sobre a presença de grandes artistas do gênero feminino na arte, questionando por que não existem muitas mulheres consideradas grandes artistas e denunciando uma série de problemas existentes dentro das áreas artística e social que impedem a projeção da mulher na carreira artística (NOCHLIN, 1988). O que é interessante pensar é que, mesmo se tratando de um artigo de 1988, *Why have there been no great women artists?* ainda possui colocações extremamente atuais e que ainda reverberam nos dias atuais.

No que tange ao espaço educacional brasileiro, é importante contextualizar que o ensino superior universal para pessoas do gênero feminino passou a ser previsto apenas em 1892. Teoricamente, em nosso país, a partir desta data a mulher tinha direito de frequentar qualquer curso do sistema universitário, porém, o que aconteceu na prática não foi bem isso. As escolas de ensino superior revelavam diversos obstáculos defronte as alunas que aspiravam uma formação acadêmica, e as aulas para as estudantes eram realizadas separadamente do resto dos estudantes homens e seus currículos eram diferenciados (SIMIONI, 2008).

Dentro das instituições de ensino superior, a desigualdade de gênero era uma constante. Por muitos anos, a quantidade de estudantes mulheres nas academias de belas artes era significativamente menor a de estudantes homens, e muitas delas eram recusadas no ato de inscrição, mesmo que suas documentações estivessem em ordem. Aquelas que obtinham êxito, encontravam diversas adversidades dentro do cotidiano de ensino. Muitas delas eram desestimuladas e desmoralizadas pelo corpo docente e pelos colegas de formação, e grande parte eram dissuadidas a não participar das aulas de modelo vivo, pela suposta “amoralidade” e “perniciosidade” presente no tom desta atividade (SIMIONI, 2008).

As restrições que a educação e os costumes impõem à mulher limitam seu domínio sobre o universo. Quando o combate para conquistar um lugar neste mundo é demasiado rude, não se pode pensar em dele sair; ora, é preciso primeiramente emergir dele numa soberana solidão, se se quer tentar reapreendê-lo: o que falta primeiramente à mulher é fazer, na angústia e no orgulho, o aprendizado de seu desamparo e de sua transcendência. (BEAUVOIR, 2009).

Por conta destes obstáculos de formação, muitas mulheres acabavam optando por estudar em liceus de artes e ofícios, em ateliês de artistas ou em suas próprias casas. A inconveniência deste fato era que os salões de divulgação de obras artísticas, os melhores professores da área artística e as aulas de modelo vivo eram todos monopolizados pela academia, fadando a mulher a um lugar de “amadorismo” por anos (BARBOSA, 2003; SIMIONI, 2008).

Foi apenas com o advento dos movimentos modernistas que algumas artistas começaram a conseguir maior projeção dentro do contexto brasileiro. A maior parte delas advinham de famílias ricas que tiveram condições de financiar a formação das jovens fora do país, em lugares como França, Alemanha e Estados Unidos, onde os movimentos feministas já haviam conquistado mais espaço para a formação artística de mulheres. Porém muitas delas sofreram fortes ataques da crítica vigente, sendo muitas vezes sendo invisibilizadas ou excluídas da história da arte (BARBOSA, 2003; SIMIONI, 2008).

Esta desclassificação da produção artística feminina podia estar presente logo a partir do momento da sua produção ou era, como veremos em numerosos exemplos, uma atitude posterior não menos eficaz. Existem vários casos de mulheres artistas do século XVI ao XIX que, em vida, tiveram tudo aquilo que se considera essencial para a consolidação de uma carreira artística-críticas positivas, comissões nacionais e internacionais, valores de venda de quadros muito elevados, medalhas ou prêmios oficiais, reconhecimento entre os pares. Porém, mais tarde, a história encarregou-se de as silenciar. (VICENT, 2005).

Apesar de nos dias atuais a mulher tenha conseguido um espaço dentro da arte, muitos destes fatos reverberam até os dias atuais, resultando em uma história da arte deficitária quanto a presença feminina, uma dificuldade de aceitação mercadológica de obras feitas por mulheres e uma crítica ácida e incisiva sobre a arte feminina (BARBOSA, 2003; SIMIONI, 2008; VICENT, 2005).

3.5. As mulheres de pedra

Níobe. Uma figura da mitologia grega. Uma mulher orgulhosa, que, por seus defeitos, teve sua vida arruinada pelos deuses, e em sua dor e desespero transformou-se em pedra de dentro para fora. Uma alegoria da mulher que limitou seu eu pelas contingências e punições que sofreu ao assumir aquilo que era. Esta personalidade vem ao encontro de meu trabalho em confluência àquilo que foi concebido neste trabalho.

O mito de Níobe versa sobre uma mulher que se sentia afortunada pela sua prole e que, em sua vaidade, ostentou sua sorte perante a deusa Letona e o povo da cidade de Tebas. Sentindo-se provocados, os filhos de Letona, Diana e Apolo, mataram um a um os 14 filhos da altiva mulher. Desnorteado com a tragédia, o marido de Níobe, governador de Tebas, matou-se, deixando a esposa sozinha em sua dor. É neste estado de sofrimento extremo que ela se metamorfoseia:

Desolada, sentou-se, entre filho, filhas e o marido, todos mortos, e parecia entorpecida de tristeza. A brisa não movia os seus cabelos, não havia cor em suas faces, seu olhar estava fixo e imóvel, não havia nenhum sinal de vida nela. A língua prendeu-se ao céu da boca, e as veias pararam de conduzir o fluido da vida. Seu pescoço não se curvava, os braços não gesticulavam, os pés não conseguiam dar um único passo. Níobe transformou-se numa pedra, por fora e por dentro. E contudo as lágrimas continuaram a rolar por sua face; e, levada por um moinho de vento para a montanha em que nascera, ali permaneceu: um bloco de pedra, do qual um filete de água escorre continuamente, como tributo à sua infinita tristeza. (BULFINCH, 2013, p.179).

No conto mitológico é possível perceber diversas nuances metafóricas que a princípio poderiam escapar em uma primeira leitura. Níobe orgulhava-se dos filhos assim como qualquer pessoa pode se orgulhar de suas conquistas, já que era mérito seu gerar e cuidar de cada um dos 14 filhos que trouxera ao mundo. Mesmo assim, seu mérito não foi legitimado, mas atacado, apagado, destruído, e a experiência que passou trouxe-lhe tal amargura que viu-se obrigada endurecer a si própria.

Segundo Estés (1994, p.15), “As histórias nos permitem entender a necessidade de reerguer um arquétipo submerso e os meios para realizar essa tarefa”, portanto é dentro desta perspectiva que evoco neste trabalho a imagem de Níobe. As artistas que tiveram seus nomes apagados ou diminuídos dentro da história da arte; as jovens que tem seus trabalhos atacados e desmerecidos apenas por serem quem são; as mulheres que são obrigadas a endurecer e lapidar o seu eu para transformar-se em seres que resistem à uma sociedade supressora; todas elas são Níobe.

Resgatar esta figura é uma forma de relembrar toda uma herança deixada por mulheres que, revestidas austeridade da pedra, lutaram por seus lugares dentro do mercado artístico e permitiram que as artistas do presente pudessem estudar apropriadamente, inserir-se mais frequentemente no mercado artístico, enfim, encontrar brechas e possibilidades. É forma também de entender que o mundo atual ainda fustiga as mulheres, mas que, em vez de fragilizar-se ou embrutecer-se, elas podem se fortalecer, usando suas experiências e vivências como motivador para lutar por seus direitos e seu espaço no mundo.

4. Edificação: O livro *Libertando Níobe*

A medida que o artista vai se relacionando com a obra, ele constrói e apreende as características que passam a regê-la, e, assim, conhece o sistema em formação. (SALLES, 2011, p.135).

Libertando Níobe aparece como uma aglutinação de todas as vivências, processos e reflexões comentadas dentro deste trabalho. Portanto, neste último capítulo juntarei “alicerces”, “vigas” e “estruturação” para edificar o que compõe a obra apresentada por este projeto.

4.1. O outro e eu

A decisão de construir um trabalho colaborativo apareceu muito naturalmente. O ímpeto de unir a meu eu feminino ao de outras mulheres era muito estimulante para mim. Usar o outro como fonte de inspiração impulsiona e potencializa uma produção, na medida em que gera novas “conexões neurais” que ajudam o artista a repensar sua produção e os caminhos que segue em sua produção (BOURRIAUD, 2009; SALLES, 2011).

Entretanto, este tipo de criação não deixa de conter suas complexidades. Ao pedir textos para artistas escritoras, não pude prever que me depararia com alguns problemas. Os textos que passei a receber de mulheres que se interessavam em participar do trabalho apresentavam um caráter extremamente plural, mesmo que eu tivesse estipulado que eles deveriam ter uma natureza introspectiva e bem pessoal. Algumas mulheres também se esqueciam da proposta ou desistiam de escrever, fazendo com que a coleta dos 10 textos escolhidos aparecesse em um tempo muito único e exigisse uma curadoria que garantisse a coerência do trabalho.

Ilustrar os escritos foi o próximo desafio com o qual me deparei. Apesar de existir uma confluência entre eles, o tom metafórico, simbólico e representativo existente neles revelavam a mim uma pluralidade de vivências e sentimentos. Muitas vezes, era difícil fazer os desenhos, especialmente quando nunca havia experienciado um tipo de emoção ou passado por um tipo de situação descrita.

Mas, nas palavras de Nicolas Bourriaud (2009), “a subjetividade só pode ser definida pela presença de outra subjetividade; ela só constitui um “território” a partir de outros territórios que encontra” (BOURRIAUD, 2009, p.127), portanto, criar os

desenhos contidos nas gravuras foi um processo de florescer no peito de outrem e buscar dentro de mim mesma aquilo que emociona e afeta outras mulheres. Foi achar-me, perder-me e achar o outro, afinal “a prática artística é sempre uma relação com o Outro, ao mesmo tempo em que constitui uma relação com o mundo” (BOURRIAUD, 2009, p.119)

4.2. O livro de mulheres abjugadas da pedra

Em primeira instância, pode parecer que as gravuras que compõem este livro sejam fruto de uma mera apreciação pela litografia de minha parte. Posso afirmar aqui que sou uma amante da gravura em pedra, porém, essa técnica de gravura não aparece neste trabalho por acaso. Ao analisar as relações entre artista e matéria prima em seu livro *Gesto Inacabado* (2011), Cecília Salles comenta:

Olhando mais de per do propósito do artista com as matérias-primas por ele escolhidas, compreendemos a interdependência desses elementos. A interação criativa mantém íntima relação com a escolha da matéria-prima: opta-se por uma determinada em detrimento de outras, de acordo com os princípios gerais da tendência do processo

[...]

Em alguns casos, o processo criativo provoca modificações na matéria – prima escolhida fazendo com que essa ganhe artisticidade. [...] Ampliam, assim, seu significado e ganham natureza artística. (SALLES, 2011, p.77)

Figuras 15 e 16 – Matriz de litografia e Gravura sendo retirada da matriz



Fotos: Artista

Nesta perspectiva, escolher uma matriz de pedra foi uma forma de entrelaçar meu trabalho às minhas convicções. Traduzir os escritos de outras mulheres para a linguagem figurativa e juntá-los na litografia foi minha forma de dar vida a pedra. Os textos, carregados de emoções e vivências femininas, foram uma forma literal de gravar as palavras e os sentimentos da mulher na pedra. Os desenhos foram uma forma de fazer emergir a figura feminina, libertando Níobe de sua prisão de pedra e transformando-a em uma expressão de seu poder.

Retirar estes elementos da pedra por meio da litografia foi uma forma de reativar a força feminina e acordar os arquétipos da mulher selvagem existente dentro de cada uma de nós comentados por Clarissa Pínkola Estés em sua obra *Mulheres que correm com lobos* (1994):

O arquétipo da Mulher Selvagem, bem como tudo o que está por trás dele, é o benfeitor de todas as pintoras, escritoras, escultoras, dançarinas, pensadoras, rezadeiras, de todas as que procuram e as que encontram, pois elas todas se dedicam a inventar, e essa é a principal ocupação da Mulher Selvagem. Como toda arte, ela é visceral, não cerebral. Ela sabe rastrear e correr, convocar e repelir. Ela sabe sentir, disfarçar e amar profundamente. Ela é intuitiva, típica e normativa. Ela é totalmente essencial à saúde mental e espiritual da mulher. (ESTÉS, 1994, p.20).

Realizar as gravuras para mim também foi uma maneira de refletir toda a dureza imposta a mulher dentro da área das artes e a luta constante das artistas na conquista de um espaço. A litografia me impunha uma condição de exaustão a cada dia de impressão, porém era por meio dos resultados que minhas forças se renovaram até a conclusão deste trabalho.

4.3. Texto e imagem dentro do livro

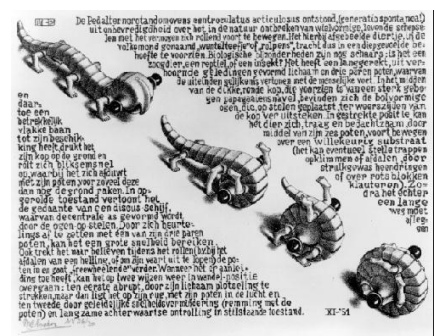
Outro aspecto muito importante deste trabalho é a relação de imagem e texto dentro das gravuras. Escrita e desenho, como já comentado antes, possuem estreita relação, porque “surgiram da necessidade de registrar a linguagem por meio de signos, e assim transmitir uma mensagem” (CADÔR, 2007, p.7). Sendo assim, não é por mera casualidade que diversos artistas se utilizam das palavras e do texto dentro de suas obras como forma de apoiar sua produção, como na pintura *A traição da imagem* (isso não é um cachimbo), de René Magritte, que questiona representação e realidade (MEURIS, 2007), ou na litografia de *Bicho-Rolapé*, de M.C. Escher, onde a escrita

Imagem 17 – *A traição da imagem* (isso não é um cachimbo), René Magritte,



Fonte: Los Angeles County Museum of Art Search Collections

Imagem 18 – *Bicho-Rolapé*, M.C. Escher



Fonte: M.C. Escher Foundation Official Website

aparece tanto como explicação da criatura representada quanto como elemento visual na abertura do caminho do ser criado pelo artista (ESCHER, 2005). Além disso, obras como estas apresentam a escrita manual, acrescentando o fator caligráfico a composição.

Em qualquer tipo de escrita, a linha é o elemento dominante, que conduz o olhar a percorrer o espaço e acompanhar o desenvolvimento do texto. A caligrafia, assim como o desenho, é uma arte da linha. As características do desenho das letras são determinadas pela ferramenta utilizada - uma linha de bico-de-pena tem mais precisão, a linha do pincel tem variações de espessura, irregularidades no traço. O suporte adotado modifica a aparência da escrita, seja pedra, osso, argila, seda, gesso, bambu, casca de árvore, pergaminho ou um dos diversos tipos de papel. (CADÔR, 2007, p.13)

Em vista disso, foi necessário pensar e repensar muito a relação texto e imagem presente em minhas gravuras. Por se tratarem de poemas e prosas poéticas não me foi possível recorrer a recortes. Por mais que a ideia tenha me ocorrido, quando fiz os estudos de composição, usar apenas palavras ou fragmentos dos escritos acabava ressignificados de tal forma o material que havia recebido das escritoras fazendo com que a palavra perdesse seu real sentido e a poética da relação do texto com a imagem se esvaziasse. Assim, usei todos os textos na íntegra de suas produções.

Imagem 19 – Matriz de litografia com desenho e escrita espelhados



Foto: Autora

Outro fator importante também comentado por Cadôr (2007) no fragmento acima foi a necessidade de respeitar o suporte utilizado como matriz das gravuras, o que demandou que eu espelhasse as composições para que os textos dessem leitura quando impressos no papel (exceto em uma das gravuras, em que a poética permitia que o espectador fosse obrigado a portar-se perante o espelho para ler o poema). O

emprego das palavras escritas desta forma acabou levou-me a enxergar a caligrafia como um elemento visual estético. A caligrafia tornou-se um fator importante dentro do trabalho, portanto pode-se constatar certas variações estilísticas que concordam com a poética dos desenhos e escritos (CADÔR, 2009). Além disso, a repetição do

instrumento de desenho para a escrita tornou-se fundamental para manter a plasticidade das gravuras.

Também se identifica claramente no livro ilustrado contemporâneo uma tendência à plasticidade das mensagens linguísticas. O texto pode assim se integrar à imagem a ponto de ser produzido com as mesmas ferramentas e as mesmas técnicas. São muitos comuns os textos escritos com pincel, ou com o mesmo lápis do contorno das imagens. (LINDEN, 2011, p.95)

Estudar as relações de disposição entre desenho e escrita indispensável para todas as 10 gravuras constantes neste trabalho. O fato de contar com poemas e prosas poéticas faz com que exista uma pluralidade de conformações textuais que precisavam ser pensadas e repensadas muitas vezes durante a distribuição de texto e imagem. Este fato me obrigou a transformar a diagramação dos textos que recebi, modificando as configurações originais de forma a criar composições que harmonizassem os dois elementos constantes em minhas gravuras. Para tanto, foi necessário refazer e consertar diversas vezes os bonecos que usei para transferir as imagens espelhas para a pedra até que a justaposição entre escrita e desenho falasse por si só, atrelando as duas partes de tal forma que uma seria indispensável na compreensão da outra e vice-versa (LINDEN, 2011).

Podemos fazer a aproximação crítica à obra por duas vias principais: pelo todo ou pela parte. O primeiro caminho parte do princípio de que o volume tem na sua própria totalidade física a concepção teórica e histórica que o define. [...] O segundo caminho é o que enfatiza a importância e a indivisibilidade da página. Ela seria a menor unidade possível constituinte do livro de artista. Em outras palavras, seria adequado entender que os elementos de composição internos na página são partes integrantes de uma célula de sentido. À página contemporânea caberia a condição e o status herdados tanto do códice comum e histórico (instrumento de leitura) como do quadro pictórico (SILVEIRA, 2008, p.111).

4.4. A narração do livro

Em um último desenlace é necessário comentar as narrativas contidas dentro do livro de artista resultante deste trabalho. Levando em conta os aspectos narrativos discutidos, início esta parte de meu trabalho recorrendo as reflexões de Silveira (2008):

Uma seqüência é uma ordem espacial e temporal, às vezes predominantemente temporal. É uma série ordenada de forma que cada um de seus elementos esteja em decorrência do precedente (anterior, antecedente, prévio, preparatório) e em ligação de continuidade com o seguinte (posterior, consecutivo, subsequente, conseqüente). [...] Todo livro visual é uma obra seqüencial, ou seja, a apreensão do trabalho se dá pelo folhear (um “momento” por vez, como no caso de um códice), desenrolar (com momentos interligados no mesmo plano espacial, como no caso de um rolo), etc. O livro comporta os tempos passado, presente e futuro reais (não narrativos) no seu uso, em adição aos tempos da narração. (SILVEIRA, 2008, p.23)

A abertura da pasta que revela as gravuras ali contidas, a leitura dos textos, o manusear das gravuras de uma para a outra; todos estes elementos tornam-se importantes no entendimento do caráter sequencial existente em meu trabalho. “O formato horizontal, (dito “à italiana), mais largo do que alto, permite uma organização plana das imagens, favorecendo a expressão do movimento e do tempo” (LINDEN, 2011, p.53) e as páginas independentes possibilitam ao leitor redispôr as narrativas de acordo com sua vontade ou necessidade. Essa configuração de continuidade não sequencial possibilita trazer a independência de cada existência feminina contida nas gravuras e individualizar as vivências e sentimentos contidos em cada composição, e o agrupamento de todas torna-as parte de um conjunto comum, ressaltando as semelhanças de nossas existências (LINDEN, 2011).

Já dentro de cada gravura, a relação narrativa entre escritos e desenhos aparece dentro de uma relação colaborativa (LINDEN, 2011), já que os dois elementos “trabalham em conjunto em vista de um sentido comum. [...]. Articulados, textos e imagens constroem um discurso único. Numa relação de colaboração, o sentido não está nem na imagem nem no texto: ele emerge da relação entre os dois”(LINDEN, 2011, p.121). Seguindo esta lógica, os dois elementos tornam-se interdependentes em seus sentidos, e o sentido total de cada composição se dá entre a leitura parcial e total de todos os elementos.

A escolha pela litografia e o uso da caligrafia manual também podem ser lidas como recursos narrativos. Optar por estas duas formas singulares de produção são caminhos de aproximação entre artista e espectador/leitor/interator (CADÔR, 2007). Além de denotar um aspecto artesanal nas variações tonais das letras; nas pequenas manchas ou pontos que aparecem em diferentes lugares pelo manuseio do papel ou pelas pequenas variações da matriz de impressão durante o processo; e nas marcas do registro à lápis na parte de trás das folhas, são fatores que escancaram

particularidades do criador das composições: seu traço e sua técnica ao desenhar e a forma como sua caligrafia manual é nas diferentes instâncias de sua produção. Além disso, é possível ler estas escolhas como uma forma de resgatar os processos manuais de produção, salientando a dedicação artesanal necessária para produzir materiais como esse

O enquadramento das imagens, por assim dizer, vem como complementar a das escolhas comentadas anteriormente. As imagens rodeadas de um espaço branco dão um respiro visual ao observar as imagens, e ajuda a focar o olhar ao espaço compositivo delimitado por este entorno. Isso também revela uma vontade de que a leitura da composição seja totalmente revelada, fazendo com que a completude das gravuras se dê por si mesma. As cores usadas, por sua vez entram como elemento visual importante. Os contrastes entre o branco do papel e o preto da tinta salientam os nuances tonais do desenho, e a pasta, nas cores preto e vermelho, contrastam apenas o suficiente com as impressões, sem ofuscar o fruidor e desviar sua atenção das páginas que abarca.

Deste modo, é possível notar que todas as escolhas se tornam fundamentais para entender a composição visual e as narrativas existentes dentro da obra, transformando seu conjunto em um produto indissociável, que só funciona completamente no agrupamento de sua totalidade.

[...] para saber se um livro é um livro de artista, basta pegá-lo nas mãos. Ele afirmará sua condição. Ele imporá como tal. Ele existe como exceção, de forma inequívoca. Sua página (ou não página) devolverá o olhar. O gesto de abrir um livro é o gesto do livro de abrir os olhos e enxergar. (SILVEIRA, 2001, p.250).

Considerações Finais

Que coisa estranha: até agora eu parecia estar querendo alcançar com a última ponta de meu dedo a própria última ponta de meu dedo – é verdade que nesse extremo esforço, cresci; mas a ponta de meu dedo continuou inalcançável. Fui até onde pude. Mas como é que não compreendi que aquilo que não alcanço em mim... já são os outros? Os outros, que são o nosso mais profundo mergulho! Nós que vos somos como vós mesmos não vos sois. (LISPECTOR, 2015, p.160)

Depois de uma longa caminhada, o projeto Libertando Níobe: Um livro de mulheres abjugadas da pedra chega ao seu fim, deixando como seus rastros materiais um livro de artista e esta pesquisa teórico-prática. Porém, para mim os resultados desta produção deixam rastros muitos mais profundos que estes citados.

Para realizar tudo o que apresento aqui, não foram apenas necessários meses de dedicação total às práticas de ateliê e à leitura de materiais teóricos que apoiam minha produção, mas também diversas análises de meu consciente e inconsciente para fazer escolhas, decidir caminhos e entender meus próprios processos. Portanto, posso afirmar que concluo aqui um trabalho que deixou marcas profundas de autocrítica e auto compreensão.

O livro de artista resultante, por sua vez, não é apenas uma obra material fruto de minha produção, mas um pedacinho da alma de cada uma das artistas que contribuíram para sua produção, cheio de rastros de vivências, experiências e crenças. É também trabalho que resulta do processo de encontrar o outro e deixar florescer a empatia, a compreensão a simpatia e a sintonia. Uma forma de unir mulheres dentro de um só lugar.

Vejo, no entanto, que este projeto não me levou até um beco sem saída, esgotando-se em si mesmo. Levou a novas estradas e caminhos, fortificando minhas ideias e convicções, gerando novas inquietações, renovando as vontades e estimulando o desejo criativo. Aqui libertei Níobe de sua prisão de pedra e coloquei um ponto final neste projeto. Agora, o que me resta é virar o livro da vida para a próxima página, e ficar com as palavras de Paulo Silveira (2001, p.259): “Olhando em volta, o que vejo é a reiteração de uma presença, exatamente como era esperada. O livro de artista está vivo e passa bem. É adulto jovem”.

Referências

BARBOSA, A. M. Arte no Brasil: várias minorias. **Revista Gênero**, v. 3, n. 2, p. 129–136, 2003.

BEAUVOIR, S. DE. **O segundo sexo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda., 2009.

BULFINCH, T. Minerva - Níobe. In: **O Livro Ouro da Mitologia: A Idade da Fábula**. 1. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013. p. 169–180.

CADÔR, A. B. **Imagens Escritas**. [s.l.] Universidade Estadual de Campinas, 2007.

CADÔR, A. B. **Os Limites do Livro. XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro, 2009.

CADÔR, A. B. **Enciclopédismo em Livros de Artista : um manual de construção da Enciclopédia Visual**. [s.l.] Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

DEVON, M. **Tamarind techniques for fine art lithography**. New York: Abrams, 2008.

ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LINDEN, S. VAN DER. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LISPECTOR, C. **O Tempo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

MOSELY, T. The Haptic and the Emerging Critical Discourse on Artists Books. **Journal of Artists Books**, n. 39, p. 36–39, 2005.

NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. **Livro ilustrado: palavra e imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NOCHLIN, L. Why have there been no great women artists? In: **Women, Art and Power: And Other Essays**. New York: Harper & Row, 1988. p. 145–179.

PLAZA, J. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, v. 6, p. 19–34, abr. 1982.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. São Paulo:

Editora Intermeios, 2011.

SILVEIRA, P. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. 1. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

SILVEIRA, P. **As existências da narrativa no livro de artista**. [s.l.] Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

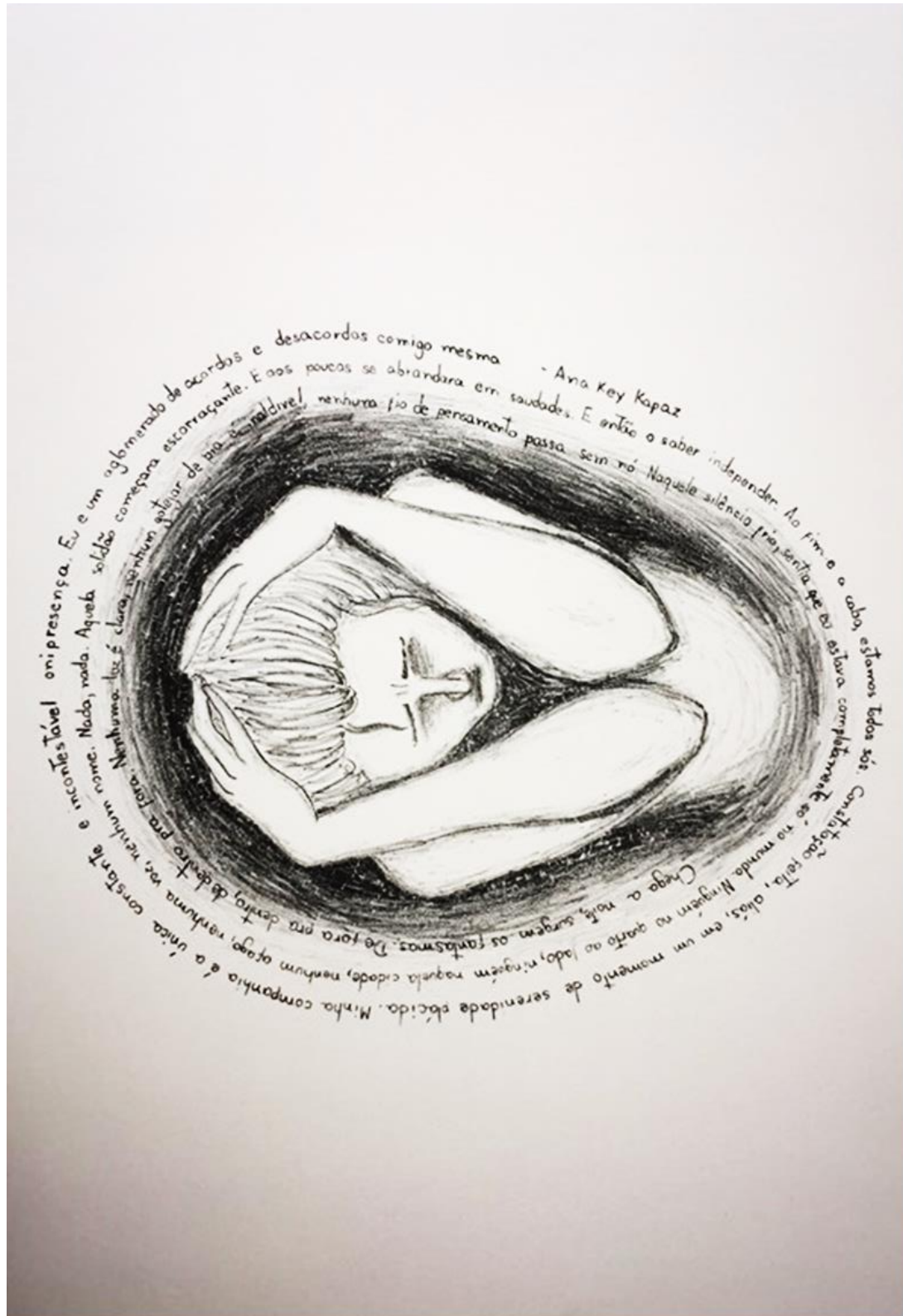
SILVEIRA, P. A crítica e o livro de artista. **Journal of Artists Books**, n. 29, p. 20–25, 2011.

SIMIONI, A. P. C. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

VICENT, F. L. Arte sem história - mulheres artistas. **ARTIS - Revista do instituto de história da arte da faculdade de letras de Lisboa**, v. 4, p. 205–242, 2005.

Apêndices

APÊNDICE A – Gravura do texto de Ana Key Kapaz



APÊNDICE B – Gravura do poema de Carmem Ligia Torres

Ode à Natureza

Vou dizer que meus cabelos brancos me dilatam,
 Porque já não são mais um sorriso de boneca,
 Na vitória dos ventos masculinos

Vou dizer que meus cabelos brancos me nutrem
 Porque não preciso mais lembrar meu desejo
 Além das coisas dos bebês

Vou dizer que meus cabelos brancos me erguem,
 e me colocam na verdadeira linha do tempo real

Vou dizer que meus cabelos brancos engrandam,
 de mim,
 aquilo que passa

Vou dizer que meus cabelos brancos me enfeitam,
 cindindo, continuamente,
 o quadro vazio do universo todo construído

Vou dizer que meus cabelos brancos me nutrem o rosto,
 para que, infante,
 aparea com todo o esplendor

O calmo sentido do momento da existência

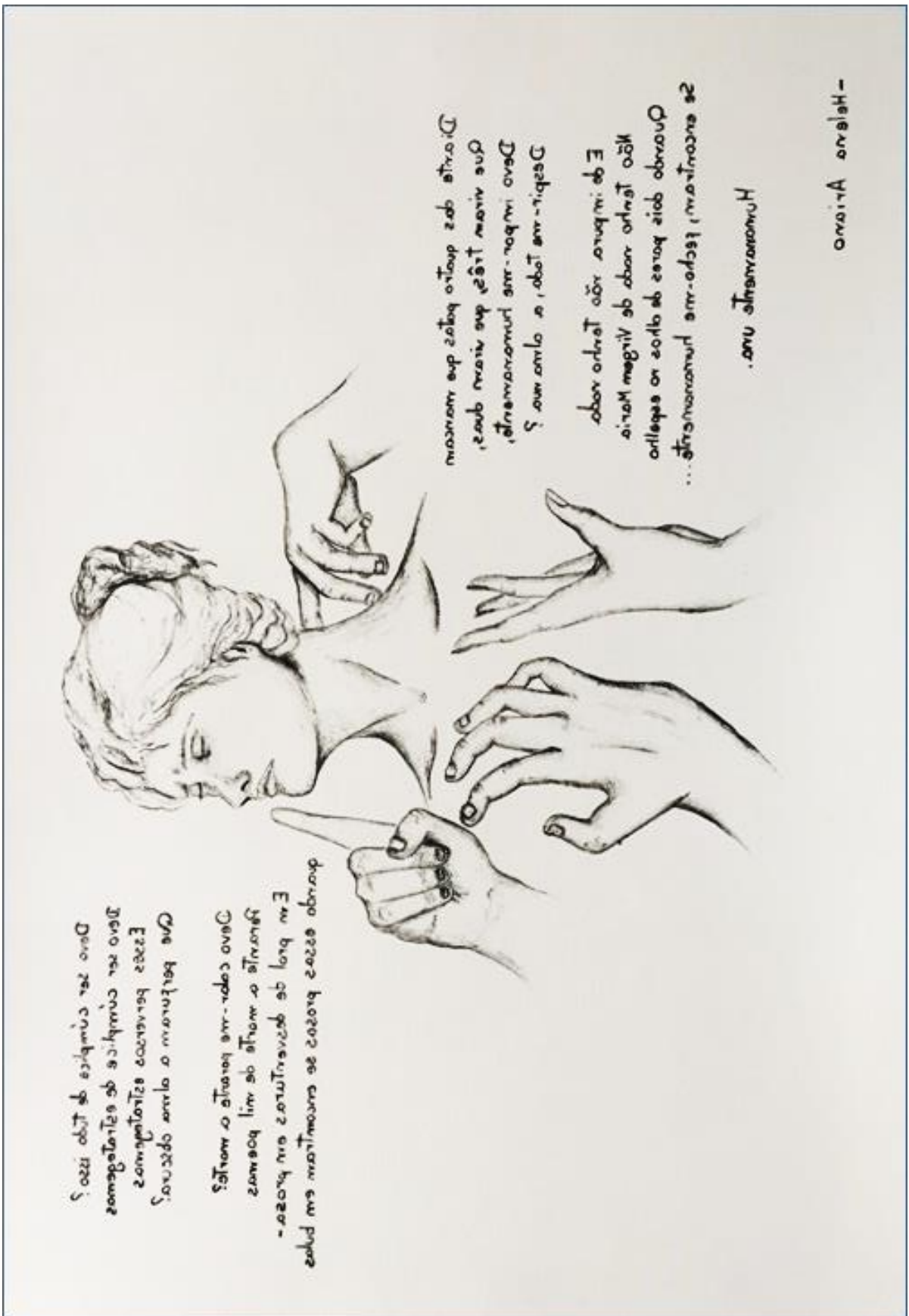
-Carmem Ligia Torres



APÊNDICE C – Gravura do poema de Giovanna Orefice



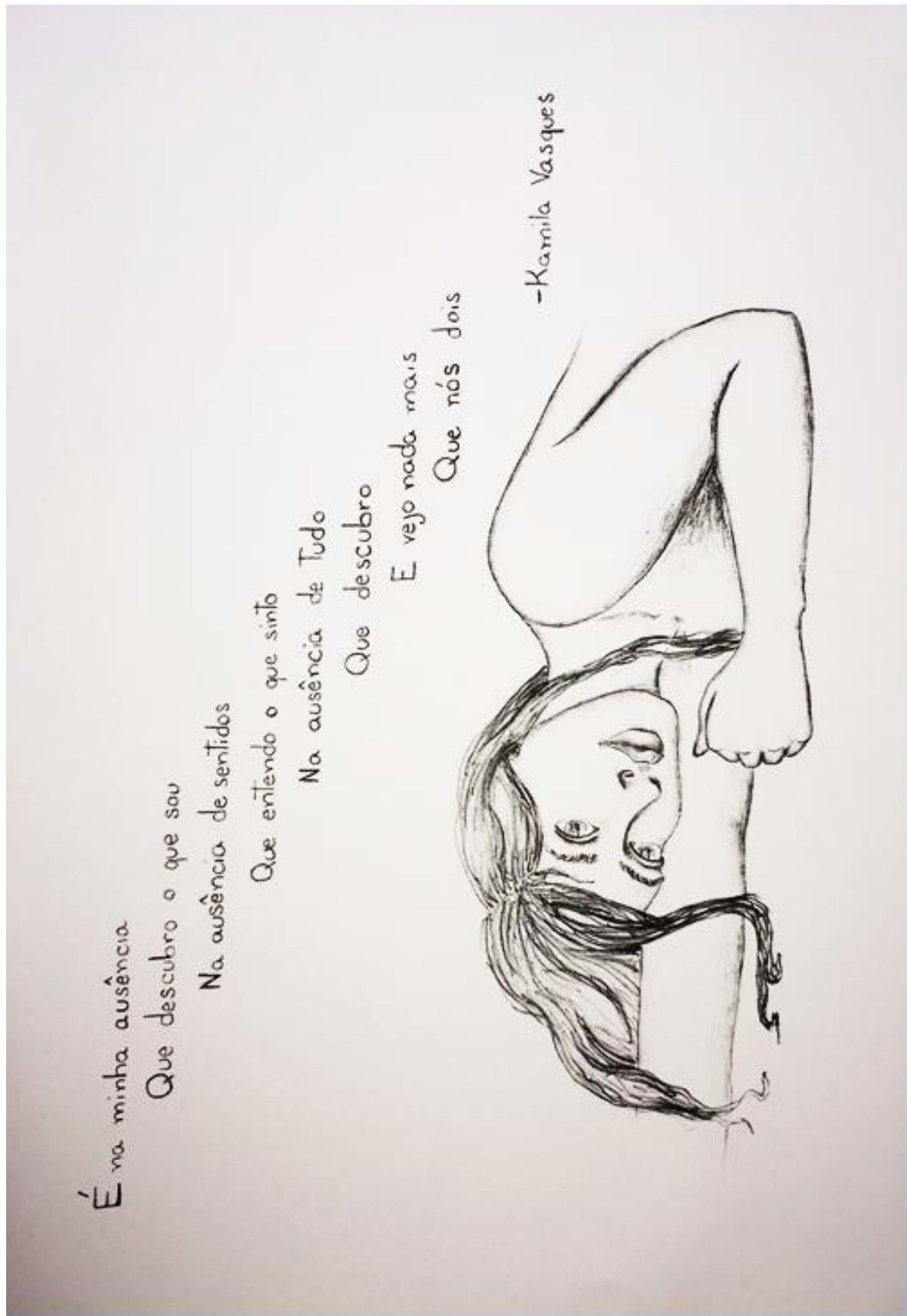
APÊNDICE D – Gravura do poema de Helena Ariano



APÊNDICE E – Gravura do poema de Isabel Rocha Mattoso



APÊNDICE F – Gravura do poema de Kamila Vasques



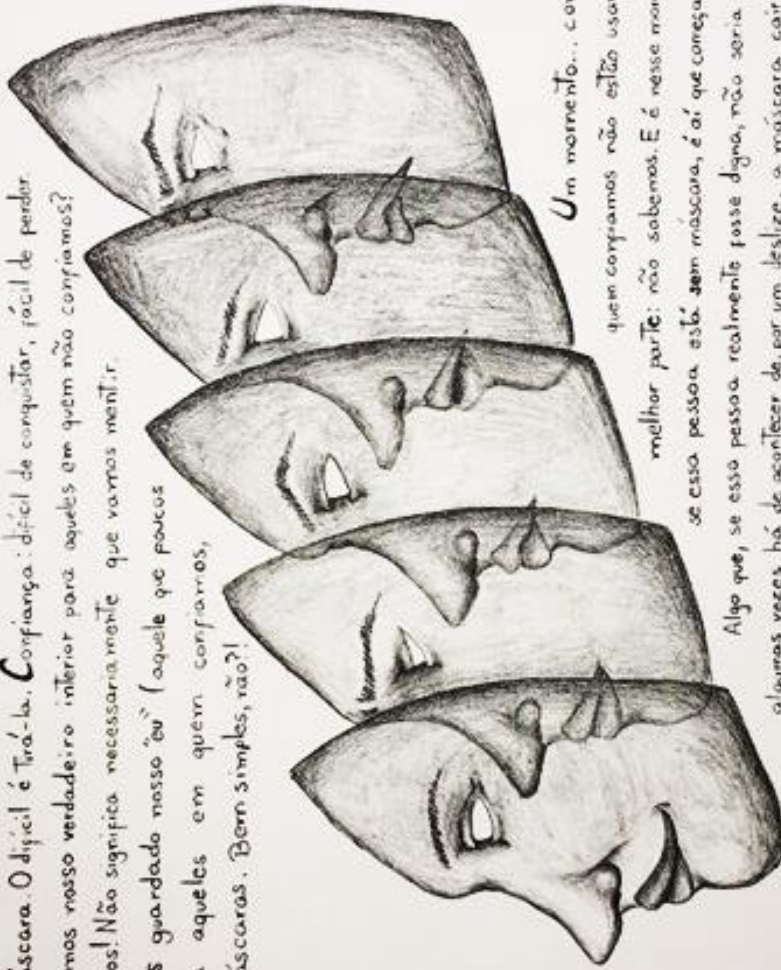
APÊNDICE G – Gravura do texto de Laura Folkmann

Todos possuem máscaras. Somos seres humanos! Colocamos máscaras diferentes para cada pessoa que conhecemos. Entenda, o sentimento muda com a presença de cada um. E aí para nós, é muito mais fácil colocar uma máscara. O difícil é tirá-la. **C**onfiança: difícil de conquistar, fácil de perder.

Como, então, mostramos nosso verdadeiro interior para aqueles em quem não confiamos?

É simples, não vamos! Não significa necessariamente que vamos mentir.

Apenas manteremos guardado nosso "eu" (aquele que poucos conhecem). E para aqueles em quem confiamos, nós tiramos as máscaras. Bem simples, não?!



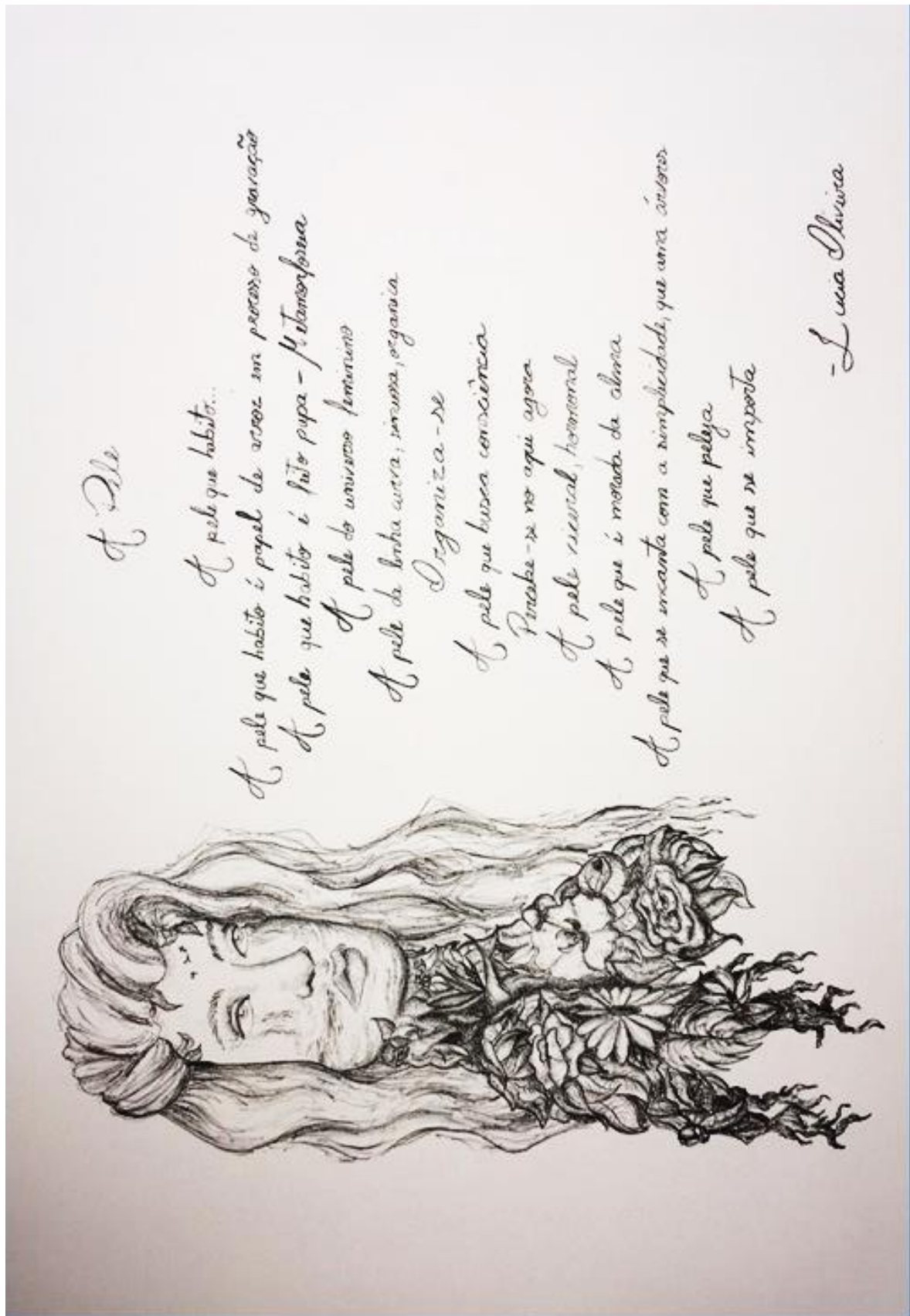
Um momento... como sabemos que aqueles em quem confiamos não estão usando máscaras? Há! Essa é a

melhor parte: não sabemos. É é nesse momento, esse em que refletimos se essa pessoa está sem máscara, é aí que começamos a duvidar da confiança.

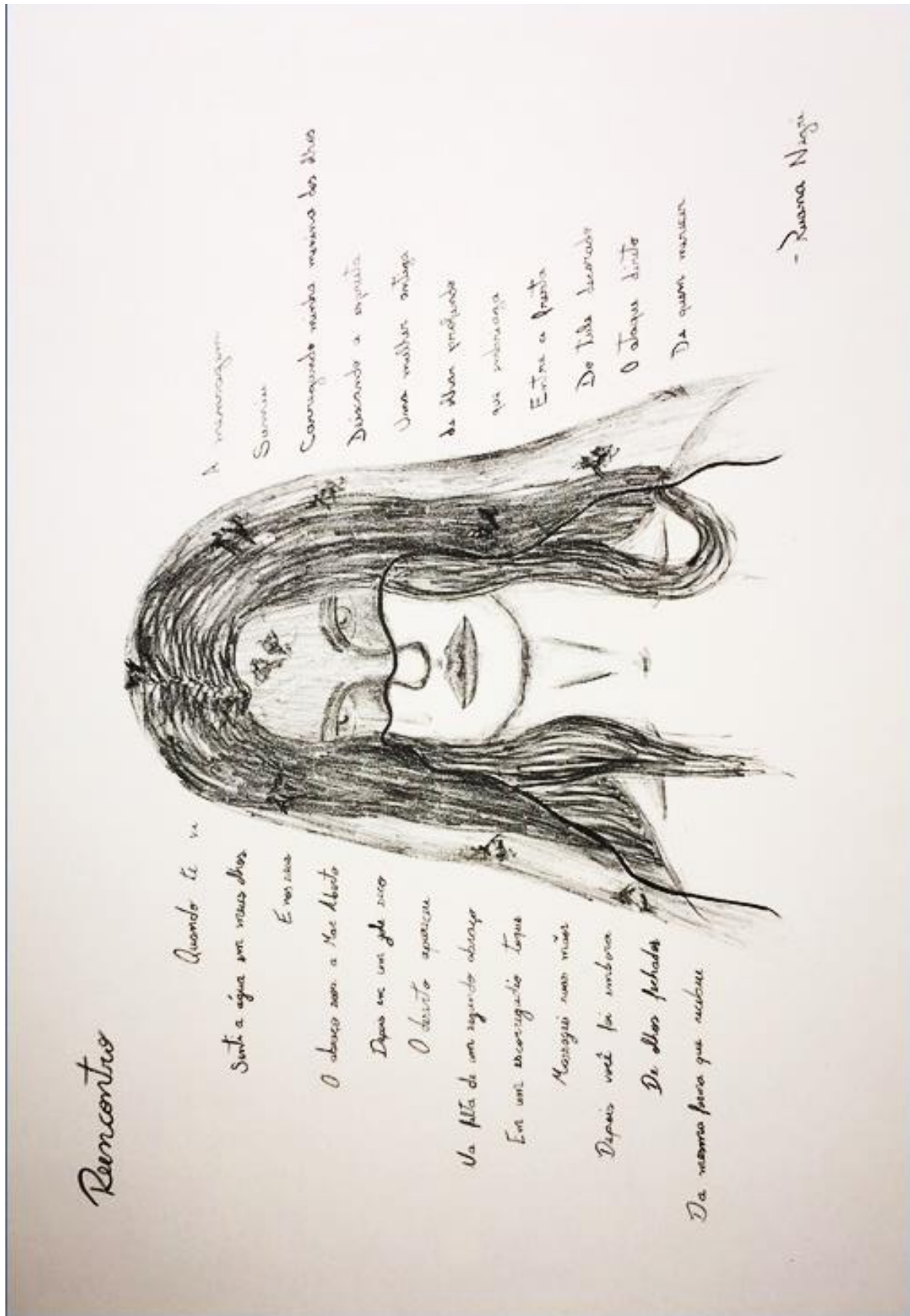
Algo que, se essa pessoa realmente fosse digna, não seria fonte de dúvida. **O**uça bem, algumas vezes há de acontecer de, por um deslize, a máscara cair e revelar quem a pessoa realmente é: uma princesa ou um ogro. **O**u, muitas vezes, é realmente difícil, muito difícil, de a máscara sair, e então não sabemos mais de nada. **E**... Algumas máscaras caem, e outras, parecem mais firmes do que nunca.

- Laura Folkmann

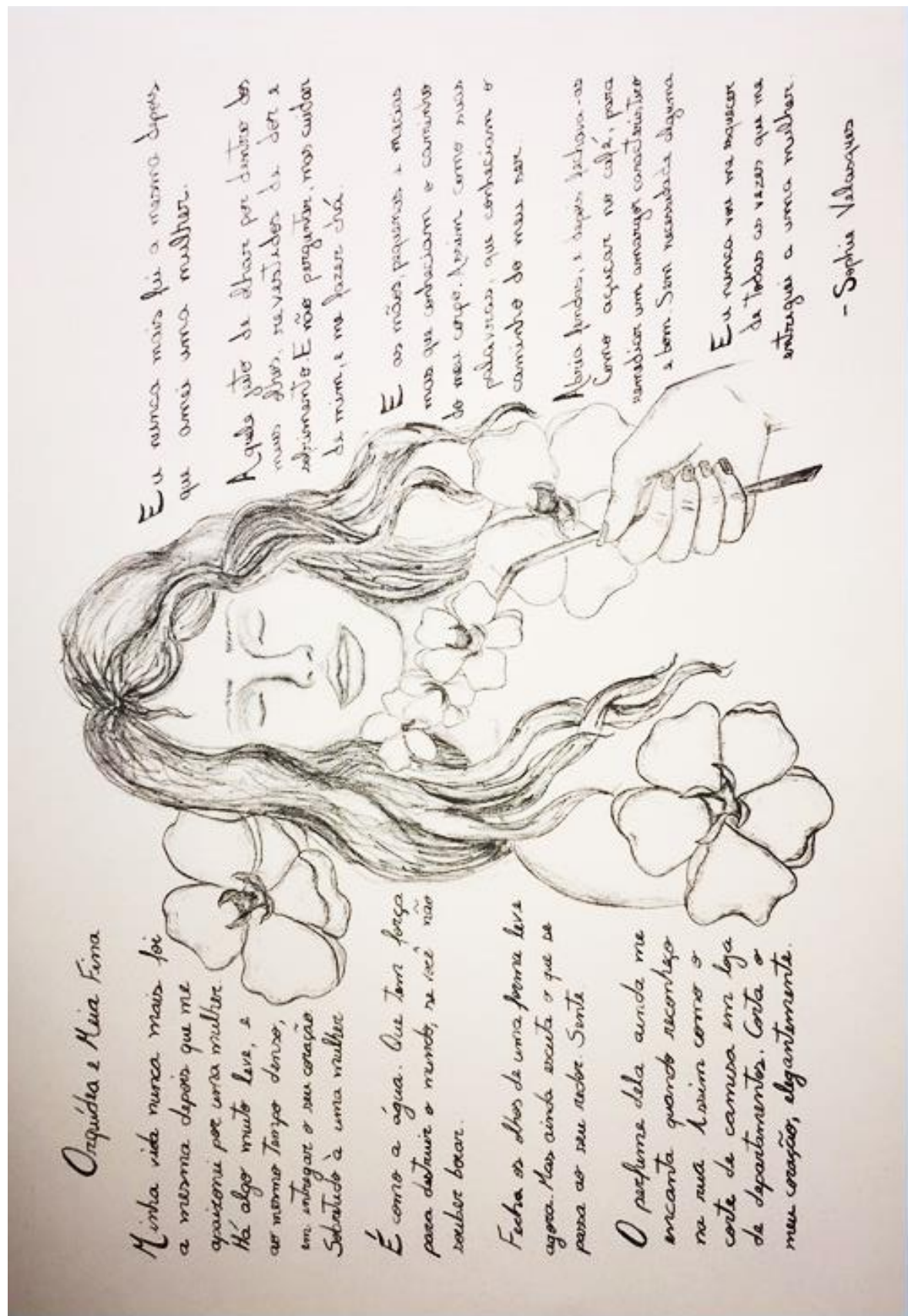
APÊNDICE H – Gravura do poema de Lucia Oliveira



APÊNDICE I – Gravura do poema de Ruana Negri



APÊNDICE J – Gravura do texto de Sophie Velasques

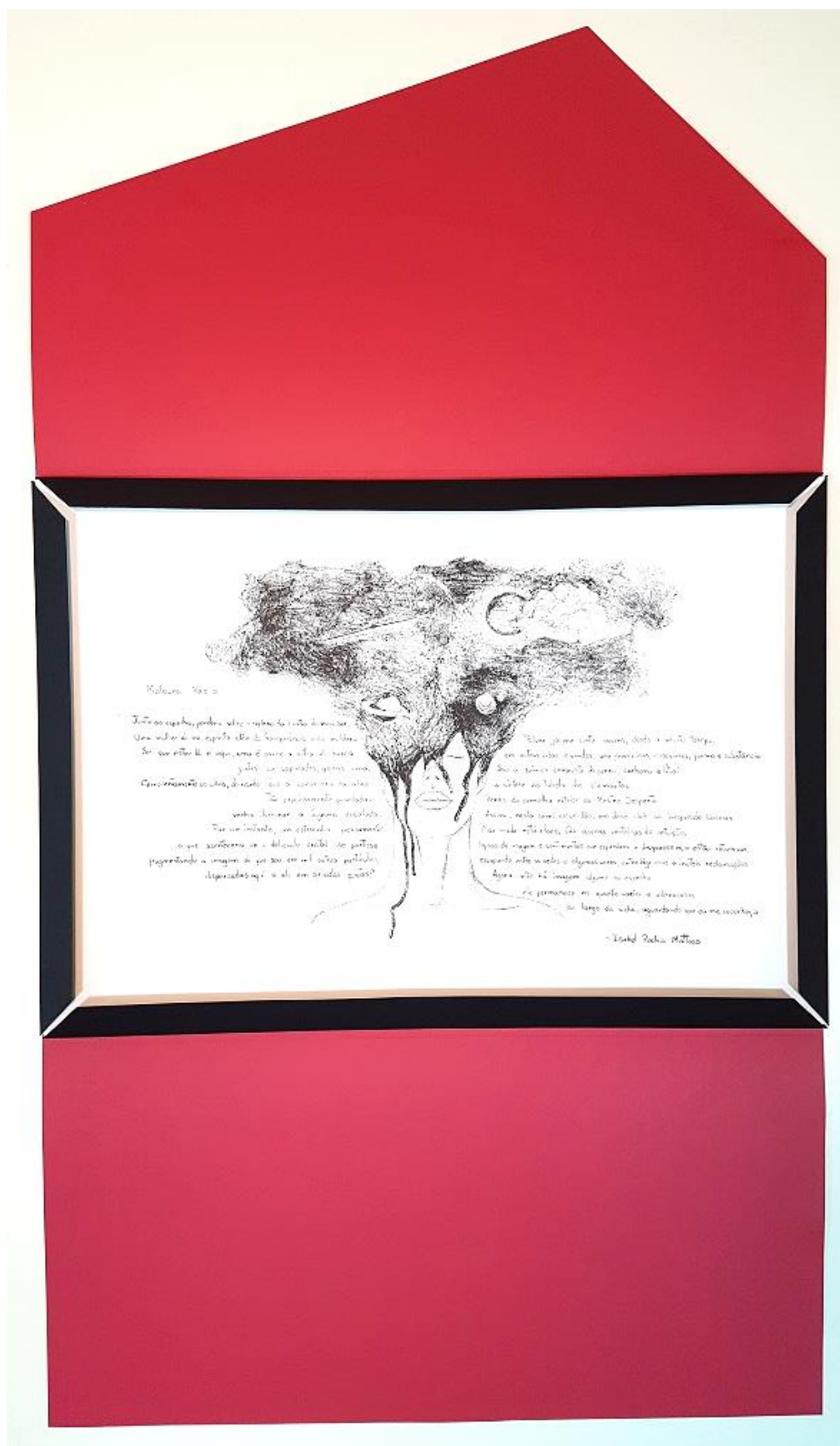


APÊNDICE K – O livro de artista *Libertando Níobe* fechado



APÊNDICE L – O livro de artista *Libertando Níobe* aberto





Anexos

ANEXO A – Texto de Ana Key Kapaz

Chega à noite, surgem fantasmas. De fora pra dentro, de dentro pra fora. Nenhuma luz é clara, nenhum gotejar de pia é inaudível, nenhum fio de pensamento passa sem nó.

Naquele silêncio frio, sentia que eu estava completamente só no mundo. Ninguém no quarto ao lado, ninguém naquela cidade, nenhum afago, nenhuma voz, nenhum nome. Nada, nada.

Aquela solidão começara escorraçante. E aos poucos se abrandara em saudades. E então, o saber independer. Ao fim e a cabo, estamos todos sós. Constatação feita, aliás, em um momento de serenidade plácida. Minha companhia é a única constante e incontestável onipresença. Eu, e um aglomerado de acordos e desacordos comigo mesma.

ANEXO B – Poema de Carmem Ligia Torres

Ode à maturidade

Vou deixar que meus cabelos brancos me delatem,
Porque já não sou mais um sorriso de boneca,
Na vitrine dos sonhos masculinos

Vou deixar que meus cabelos brancos me revelem,
Porque não preciso mais esconder meu desejo
Atrás dos choros dos bebês

Vou deixar que meus cabelos brancos me resgatem,
e me coloquem na verdadeira linha do tempo real

Vou deixar que meus cabelos brancos exponham,
de mim,
aquilo que passa.

Vou deixar que meus cabelos brancos me enfeitem,
cindindo, continuamente,
o quadro estático do efêmero belo construído

Vou deixar que meus cabelos brancos me moldem o rosto,
para que, enfim,
apareça com todo o esplendor

O calmo sentido do sofrimento da existência.

ANEXO C – Poema de Giovanna Orefice

Ama(en)durecer

A dissimulada

A paranoica

A inocente

A tonta

A falsa

A puta

A louca

A carente

A traidora

A interesseira

A desequilibrada

São tantos adjetivos, hoje já não sei mais quem sou.

O sorriso doce e a inocência de ontem são o sorriso falso e o vazio de hoje.

ANEXO D – Poema de Helena Ariano

Devo ser cúmplice de tudo isso?
Devo ser cúmplice de estratégias
Esses perversos estratégias
Que perfuram a alma obscura?

Devo calar-me perante a morte?
Perante a morte de mil poemas
Em prol de desventuras em prosa -
quando essas prosas se encontram em bulas?

Diante das quatro patas que mancam
Que viram três, que viram duas,
Devo impor-me humanamente,
Despir-me toda, a alma nua?

E de impura não tenho nada
Não tenho nada de Virgem Maria
Quando dois pares de olhos no espelho
Se encontram, fecho-me humanamente...

Humanamente una.

ANEXO E – Poema de Isabel Rocha Mattoso

Moldura vazia

Junto ao espelho, pondero sobre o reflexo da ilusão do meu Ser.
Uma mulher ali me espreita além da transparência e da moldura.
Sei que estou lá e aqui, uma é carne a outra é busca,
juntas ou separadas, apenas uma.
Cerro lentamente os olhos, deixando que a penumbra da alma
tão preciosamente guardada,
venha iluminar a íngreme escalada.
Por um instante, um estranho pensamento:
o que aconteceria se o delicado cristal se partisse
fragmentando a imagem do que sou em mil outras partículas,
dispersadas aqui e ali em afiadas pontas?
Talvez já me sinta assim, desde há muito tempo,
em outras vidas e vindas, ora femininas, masculinas, forma e substância.
Sou a química composta do ferro, carbono e lítio:
a síntese na tabela dos elementos.
Venho da fornalha estelar descrita pelo Mestre Desperto.
Assim, nesta semiescuridão, me deixei fluir no inesperado Cosmos.
Mas nada está claro, são apenas centelhas de intuição,
lapsos de imagens e sentimentos que espiralam e desaparecem, e então retornam,
escapando entre os dedos e algumas vezes, entre lágrimas e inúteis reclamações.
Agora, não há imagem alguma refletida no espelho:
ele permanece no quarto vazio e silencioso,
ao largo da vida, aguardando que eu me reconheça.

ANEXO F – Poema de Kamila Vasques

É na minha ausência
Que descubro o que sou
Na ausência de sentidos
Que entendo o que sinto
Na ausência de tudo
Que descubro
E vejo nada mais
Que nós dois

ANEXO G – Texto de Laura Folkmann

Todos possuem máscara. Somos seres humanos! Colocamos máscaras diferentes para cada pessoa que conhecemos. Entenda, o sentimento muda com a presença de cada um. E cá para nós, é muito mais fácil colocar uma máscara. O difícil é tirá-la.

Confiança: difícil de conquistar, fácil de perder. Como, então, mostramos nosso verdadeiro interior para aqueles em quem não confiamos? É simples, não vamos! Não significa necessariamente que vamos mentir. Apenas manteremos guardado nosso “eu” (aquele que poucos conhecem). E para aqueles em quem confiamos nós tiramos as máscaras. Bem simples, não?!

Um momento... como saberemos que aqueles em que confiamos não estão usando máscaras? Há! Essa é a melhor parte: não sabemos. E é nesse momento, esse em que refletimos se essa pessoa está sem máscara, é aí que começamos a duvidar da confiança. Algo que, se essa pessoa realmente fosse digna, não seria fonte de dúvida.

Ouçá bem, algumas vezes há de acontecer de, por um deslize, a máscara cair e revelar quem a pessoa realmente é: uma princesa ou um ogro. Ou, muitas vezes, é realmente difícil, muito difícil, de a máscara sair, e então não sabemos mais de nada.

É...

Algumas máscaras caem, e outras, parecem mais fixas do que nunca.

ANEXO H – Poema de Lucia Oliveira

A Pele

A pele que habito...

A pele que habito é papel de arroz em processo de gravação

A pele que habito é feito pupa – Metamorfoseia.

A pele do universo feminino

A pele da linha curva, sinuosa, orgânica

Organiza-se

A pele que busca consciência

Percebe-se no aqui agora

A pele visceral, hormonal

A pele que é morada da alma

A pele que se encanta com a simplicidade, que ama árvores

A pele que peleja

A pele que se importa.

ANEXO I – Poema de Ruana Negri

Reencontro

Quando te vi
Senti a água em meus olhos
E nos seus
O abraço soou a Mar Aberto
Depois em um gole seco
O deserto apareceu
Na falta de um segundo abraço
Em um escorregadio toque
Massageei suas mãos
Depois você foi embora
De olhos fechados
Da mesma forma que recebeu
A massagem
Sumiu
Carregando minha menina dos olhos
Deixando a espreita
Uma mulher antiga
de olhar profundo
que embriaga
Entre a fresta
Do tule decorado
O ataque direto
De quem merecer

ANEXO J – Texto de Sophie Velasques

Orquídea e meia fina

Minha vida nunca mais foi a mesma depois que me apaixonei por uma mulher. Há algo muito leve, e ao mesmo tempo denso, em entregar seu coração. Sobretudo à uma mulher.

É como a água. Que tem força para destruir o mundo, se você não souber boiar.

Fecha os olhos de uma forma leve agora. Mas ainda escuta o que se passa ao seu redor. Sente.

O perfume dela ainda me encanta quando reconheço na rua. Assim como o corte de camisas em lojas de departamentos. Corta meu coração, elegantemente

Eu nunca mais fui a mesma depois que amei uma mulher.

Aquele jeito de olhar por dentro dos meus olhos, revestidos de dor e sofrimento. E não perguntar, mas cuidar de mim, e me fazer um chá.

E as mãos, pequenas e macias, mas que conheciam o caminho do meu corpo. Assim como suas palavras, que conheciam o caminho do meu ser.

Abria feridas, e depois fechava-as. Como açúcar no café, para remediar um amargor característico, e bom. Sem necessidade alguma.

Eu nunca vou me esquecer de todas as vezes em que me entreguei a uma mulher.