



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO, CULTURA E
INTERATIVIDADE – DEP. LETRAS E ARTES**

**O IMAGINÁRIO DO BORDEL NO UNIVERSO ARTÍSTICO DE
TEREZA COSTA RÊGO: O SAGRADO E O ERÓTICO NO
INFINITO PARTICULAR DA OBRA "A NOIVA"**

NAIARA GOMES DE OLIVEIRA

**FEIRA DE SANTANA-BAHIA
2013**

NAIARA GOMES DE OLIVEIRA

**O IMAGINÁRIO DO BORDEL NO UNIVERSO ARTÍSTICO DE
TEREZA COSTA RÊGO: O SAGRADO E O ERÓTICO NO
INFINITO PARTICULAR DA OBRA "A NOIVA"**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Feira de Santana, como parte das exigências do programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, para obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade.

Área de Concentração: Desenho e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Edson Dias Ferreira.

**FEIRA DE SANTANA-BAHIA
2013**

Nome: Naiara Gomes de Oliveira

Título: O Imaginário do Bordel no Universo Artístico de Tereza Costa Rêgo: O Sagrado e o Erótico no infinito particular da obra "A Noiva"

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Feira de Santana, como parte das exigências do programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, para obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade sob a orientação do Prof. Dr. Edson Dias Ferreira.

APROVADA EM: / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.: Edson Dias Ferreira

Instituição: UEFS

Parecer: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: Erasmo Borges de Souza Filho

Instituição: UFPA

Parecer: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: Antônio Wilson Silva de Souza

Instituição: UEFS

Parecer: _____

Assinatura: _____

*Para minha Família carnal e espiritual.
Para as Forças Universais do Bem.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a todas as forças benfazejas, as oportunidades a mim concedidas: da vida, do aprendizado, da família, dos amigos e de tudo o que faz de mim o que sou.

Ao meu pai Ernesto e a minha Néa, pelo Amor, apoio e esforço de toda uma vida.

Ao Tato por ter me carregado no coração e no colo, incondicionalmente, te amo.

A minha Família de Sangue em nome do Amor ancestral (Iasmim e João, Indira, primos, tios e avós).

A minha Família Espiritual em nome do Amor de todos os tempos.

Aos meus afilhados Bernardo e Eduardo, que chegaram para me inspirar.

“Eu poderia suportar, embora não sem dor, que tivessem morrido todos os meus amores, mas enlouqueceria se morressem todos os meus amigos!”. Aos meus Amigos-Irmãos que vieram para completar a minha Família e a minha Vida. Vocês tornam minha vida mais leve e alegre, e essa condição me encoraja todos os dias. Gostaria de citar todos, mas a lista é grande. A todos vocês meu agradecimento e o meu Amor.

Ao meu orientador Prof. Pós-Dr. Edson Dias Ferreira, pela confiança, dedicação e amizade. Com você aprendi a ser uma docente na essência. Humildade e compartilhamento acima de tudo. Minha admiração e gratidão por tudo, sempre!

Ao Prof. Dr. Antonio Wilson Souza, ao Prof. Dr. Erasmo Borges Filho e à Prof^ª. Pós-Dra. Marise de Santana, pelo comprometimento e por todos os ensinamentos e contribuições. Vocês tem a beleza dos eternos aprendizes, agradeço por tudo.

À coordenadora do mestrado, Prof^ª. Dra. Gláucia Maria Costa Trinchão e a todos os professores e colaboradores do PPGDCI – UEFS, por compartilharem conosco seus conhecimentos e suas vivências, agradecida por tudo.

A Tereza Costa Rêgo, por sua história, sua obra e sua coragem. Agradeço a generosidade de dividir comigo um pouco da sua vida.

Aos meus colegas do mestrado pela convivência e aprendizagem, em especial a Claudia Trindade e Amanda Maracajá, pela amizade construída. Meninas, agradecida!

A Leila Fróis, Barbara Fróis e Gita Aguiar pelo apoio, amizade e confiança.

A Capes pelo fundamental apoio a todos os pesquisadores do Brasil.

Agradeço a todas as pessoas que cruzaram o meu caminho.

Só sei que nada Sei.

Sócrates

Não sou nada.

Nunca serei nada.

Não posso querer ser nada.

À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Fernando Pessoa

Com pedaços de mim eu monto um ser atônito.

Manoel de Barros

RESUMO

A presente dissertação propõe uma análise e reflexão sobre as representações do imaginário na obra de Tereza Costa Rêgo, por meio das imagens míticas e das articulações simbólicas entre o sagrado e o erótico, particularmente na tela “A Noiva”, que compreende a fase “Bordéis Pernambucanos”. O interesse pelo estudo da obra de Tereza Costa Rêgo originou-se a partir de uma pesquisa sobre artistas mulheres e nordestinas que empreendi em 2009 na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia – UFBA. As análises baseiam-se no método de análise da mitocrítica proposto por Gilbert Durand, buscando compreender como a autora faz a interseção (ou inter-relação) entre os dois universos (o erótico e o sagrado) do ponto de vista da narrativa visual. Percorremos o universo da mitocrítica, que ratifica a potência da imagem simbólica e reabilita a dimensão dos arquétipos e a força diretiva dos mitos. Refletimos o erótico sob o ponto de vista de Georges Bataille e o sagrado através dos estudos de Mircea Eliade. Para tanto, a investigação caracterizou os conceitos e os principais elementos do sagrado, do erótico e do imaginário. A pesquisa tem abordagem qualitativa e estudo etnográfico que investiga a relação dinâmica entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito. Além da obra pictórica, utilizamos as considerações da artista para nortear as manifestações das imagens míticas que revelam respostas e significados sobre o papel do imaginário na sua construção imagética. A festa erótica e sagrada na obra, especificamente no quadro “A Noiva” é o ápice da atividade investigativa. Tereza Costa Rêgo não rompe com o movimento natural dos contrastes, ela os integra harmonicamente.

Palavras-chave: Tereza Costa Rêgo, Imaginário, Erotismo, Sagrado.

ABSTRACT

This study proposes a reflection on the representations of the imaginary in the work of Tereza Costa Rêgo, through the images of mythical and symbolic articulations between the sacred and the erotic particularly on the "The Bride", which comprises the step "Pernambucanos Brothels". Interest in the study of the work of Tereza Costa Rêgo originated from research on women artists and Northeastern have undertaken in 2009 at the School of Fine Arts of the Federal University of Bahia – UFBA. The analyzes are based on the analytic method about the mitocrítica proposed by Gilbert Durand, trying to understand how the author makes the intersection (or interrelationship) between the two universes (the erotic and the sacred) from the point of view of visual storytelling. Ride the universe mitocrítica, which confirms the power of symbolic image and rehabilitates the size of the archetypes and the driving force of myths. Reflect the erotic from the point of view of Georges Bataille and the sacred through studies Mircea Eliade. Therefore, research has characterized the concepts and key elements of the sacred and the erotic imagery. The research approach is qualitative and ethnographic study that investigates the dynamic relationship between the objective world and the subjectivity of the subject. Besides the pictorial work, we use the considerations of the artist to guide the manifestations of mythic images that reveal meanings and answers about the role of imagination in building imagery. The party erotic and sacred in the work, specifically in the "Bride" is the culmination of investigative activity. Tereza Costa Rêgo does not break with the natural movement of contrasts, it integrates harmoniously.

Key-words: Tereza Costa Rêgo, Imaginary, Erotic, Sacred.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01:	Fotografia das cidades de Recife, Olinda e Paris.	15
FIGURA 02:	Fotografia da entrevista e do livro autografado, Olinda 2011.	16
FIGURA 03:	Fotografia da Vênus de Willendorf.	18
FIGURA 04:	Fotografia de Tereza Costa Rêgo.	25
FIGURA 05:	Tela “Menina com ex-voto”, óleo sobre tela – 0,50 x 0,70m, 1949.	25
FIGURA 06:	Tela “A partida”, acrílico, colagem sobre madeira – 2,20 x 0,80m, 1981.	27
FIGURA 07:	Tela “Eva arrependida”, acrílico sobre madeira – 1 x 1,5m, 2004.	31
FIGURA 08:	Tela “D’apres Gauguin”, acrílico sobre madeira – 1,5 x 1m, 2004.	32
FIGURA 09:	Fotografia de Tereza Costa Rêgo com tela no ateliê, Olinda 2011.	33
FIGURA 10:	Fotografia da exposição Diária das Frutas, 2013.	36
FIGURA 11:	Tela “Apocalipse de Tereza”, acrílico sobre madeira – 12 x 1,6m, 2009.	37
FIGURA 12:	Livro Tereza Costa Rêgo, 2009.	37
FIGURA 13:	Tela “Pátria Nua ou Ceia Larga Brasileira”, óleo sobre tela - 2,45x5,55m,1999.	38
FIGURA 14:	Catálogo da exposição – O Imaginário do Bordel – O Parto do Porto, 2003.	39
FIGURA 15:	Telas da exposição - O Imaginário do Bordel – O Parto do Porto, 2003.	40
FIGURA 16:	Tela “Interiores”, acrílico sobre eucatex – 1,50 x 1,00m, 1999.	43
FIGURA 17:	Tela “Primeiro nu”, óleo e acrílico sobre madeira – 1,20 x 0,80m, 1983.	47
FIGURA 18:	Tela “O parto do porto”, acrílico sobre madeira – 2,45 x 1,85m, 2002.	48
FIGURA 19:	Tela “Casal com bichos”, acrílico sobre madeira – 1,50 x 1,00m, 2003.	48
FIGURA 20:	Tela “Os Marinheiros bebem e vão”, acrílica sobre madeira – 1,6 x 2,2m.	50
FIGURA 21:	Tela “O Bar do Bordel”, acrílico sobre tela – 2,2 x 1,6m.	52
FIGURA 22:	Tela “Bairro do Recife II”, acrílico sobre madeira - 2,2 x 1,6m, 1992.	61
FIGURA 23:	Tela “Bairro do Recife”, acrílico sobre madeira – 2,2 x 1,6m, 1992.	62
FIGURA 24:	Tela “Verão”, acrílico sobre madeira – 2,2 x 0,8m, 2003.	63
FIGURA 25:	Tela (sem identificação) - 2,2 x 0,8m, 2010.	69
FIGURA 26:	Fotografia de três pinturas de Teresa Costa Rêgo sobre o tema noiva.	71
FIGURA 27:	Tela “Gordinha”, acrílico sobre tela - 2,2 x 0,8m, 2008.	74
FIGURA 28:	Tela “Bairro do Recife I”, acrílico sobre madeira – 2,2x1,6m, 1992.	76

FIGURA 29:	Fotografia e detalhes do templo de Khajuraho na Índia.	80
FIGURA 30:	Tela “Mulher nua de costas”, acrílica sobre tela – 2,2 x 0,8 m, 2009.	83
FIGURA 31:	Tela “Ismália do Bordel”, acrílico sobre madeira – 1,6 x 0,6m, 2003.	86
FIGURA 32:	Tela “Rede sobre Olinda”, acrílico sobre eucatex – 2,2 x 0,8m.	89
FIGURA 33:	Fotos do ateliê. Detalhe do quarto da tela “A Noiva”.	93
FIGURA 34:	Tela “A Noiva”, acrílico sobre madeira – 2,2 x 1,6m, 1988.	94
FIGURA 35:	Figura de representação mítica de Eva e Lilith.	106
FIGURA 36:	Figura de mapeamento e identificação dos símbolos e mitos da obra “A Noiva”.	107
FIGURA 37:	Detalhe da tela “A Noiva” – O Quarto.	109
FIGURA 38:	Detalhe da tela “A Noiva” – A Noiva.	111
FIGURA 39:	Detalhe da tela “A Noiva” – O Véu.	118
FIGURA 40:	Detalhe da tela “A Noiva” – O Cabide e o Chapéu.	119
FIGURA 41:	Detalhe da tela “A Noiva” – Retratos de Família.	120
FIGURA 42:	Detalhe da tela “A Noiva” – A Janela.	121
FIGURA 43:	Detalhe da tela “A Noiva” – A Cama.	123
FIGURA 44:	Detalhe da tela “A Noiva” – As Maças.	125
FIGURA 45:	Detalhe da tela “A Noiva” – A Santa.	128
FIGURA 46:	Fotografia de Santa Tereza D’Ávila, obra de Gian Lorenzo Bernini.	132
FIGURA 47:	Detalhes de Santa Tereza D’Ávila, obra de Gian Lorenzo Bernini.	132
FIGURA 48:	Detalhe da tela “A Noiva” – O Sapato.	134
FIGURA 49:	Detalhe da tela “A Noiva” – Os Gatos.	137
FIGURA 50:	Detalhe da tela “A Noiva” – Os Colares.	140

SUMÁRIO

1. Introdução	13
2. O Universo Artístico Particular de Tereza Costa Rêgo	24
2.1 Histórico	25
2.2 Perfil Artístico	30
2.3 Obra	36
3. O Imaginário do Bordel	45
3.1 Panorama da fase “Bordéis Pernambucanos”	46
3.2 A dimensão do imaginário	52
3.3 O Regime Noturno das imagens fase “Bordéis Pernambucanos”	58
4. Articulações Simbólicas: O Sagrado e o Erótico	66
4.1 A dimensão do Sagrado nas imagens dos bordéis	67
4.2 O aspecto Erótico na construção imagética	78
5. Mitocrítica da obra “A Noiva”: O quadro re-velado	92
5.1 A perspectiva da Mitocrítica	93
5.2 Imagens Mítico-Simbólicas	99
5.3 “A Noiva”: o quadro re-velado	102
5.4 Revelação da obra: Identificando mitos e símbolos	107
5.4.1 O Quarto	109
5.4.2 A Noiva	111
5.4.3 O Véu	118
5.4.4 O Cabide e o Chapéu	119
5.4.5 Retratos de Família	120
5.4.6 A Janela	121
5.4.7 A Cama	123
5.4.8 As Maçãs	125
5.4.9 A Santa	128
5.4.10 O Sapato	134
5.4.11 Os Gatos	137
5.4.12 Os Colares	140
6. Considerações Finais	143
7. Referências Bibliográficas	153
Anexos	158

Introdução

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação faz a análise da obra “A Noiva”, da autoria de Tereza Costa Rêgo, fase “Bordéis Pernambucanos”, sob o ponto de vista do imaginário, com o intuito de apontar as articulações simbólicas entre o mítico, o erótico e o sagrado. A partir de uma sensibilidade particular, Tereza Costa Rêgo atua de forma intensa com o seu trabalho. É uma maneira de sentir e de materializar suas memórias e o seu imaginário. O sentir e o materializar se inscrevem a partir de vivências que possibilitam o seu ato criador. Artista e obra fundem-se nas narrativas visuais apresentadas.

Examinamos a fase “Bordéis Pernambucanos” a partir da exposição O Imaginário do Bordel - O Parto do Porto, que aconteceu em 2003, no Espaço Cultural Bandepe, em Recife. A exposição reuniu muitas obras que tratam de forma poética da vida no Recife, na década de 50. Pinturas de várias épocas e estágios foram reunidas, comprovando o interesse recorrente de Tereza Costa Rêgo pelas mulheres, animais e bordéis do Recife Antigo. Em entrevista concedida em janeiro de 2011, a artista faz a revelação abaixo, expondo a potência da fase “Bordéis Pernambucanos” na sua carreira.

[...] a exposição que eu gostei mais foi a do Bordel, porque era um tema [...] tinha gatos, tinha sapatos, colares, tinha calcinha, tinha sutiã. Tenho mania de sapatos, maçã e gatos [...] Minha exposição do Bordel é um resgate do Bairro do Recife dos anos 50 [...] Recife e Olinda estão sempre presentes, para mim são duas cidades gêmeas. (Trecho da entrevista – Janeiro de 2011).

Esta pesquisa tem uma abordagem qualitativa e estudo etnográfico, investigação com relação dinâmica entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito, que não pode ser traduzida cartesianamente. Os ambientes percorridos pela artista (Recife, Olinda e Paris) foram fontes diretas para a coleta de dados, desta forma o trabalho etnográfico foi peça fundamental para alcançar os objetivos desta pesquisa. Os procedimentos técnicos utilizados foram: entrevista, pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e levantamento teórico.

O interesse pelo estudo da obra de Tereza Costa Rêgo originou-se a partir de uma pesquisa sobre artistas mulheres e nordestinas que empreendi em 2009, como aluna especial do mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia – UFBA, na componente curricular obrigatória, Teoria da Arte. O objetivo era buscar uma artista brasileira e nordestina pouco referenciada pela história da arte brasileira. A empatia com o trabalho da

pintora foi imediato. Do material coletado iniciou-se uma aproximação com o objeto de estudo – o erótico e o sagrado – que originou a presente pesquisa.

Inquietações acerca do objeto de estudo arrolaram a partir dos fortes contrastes encontrados na obra de Tereza Costa Rêgo (o erótico e sagrado). Em pleno século XXI, eu observava as influências do modernismo e do barroco numa mesma obra e isso me inquietou intensamente. Como a artista trazia para a contemporaneidade a harmonia dos contrastes? Em que contexto sócio-artístico-cultural isto acontecia? Porque as mulheres e os animais? Porque as prostitutas do Recife Antigo eram protagonistas da sua obra? Porque o erótico e o sagrado estavam na trama das imagens? Quem era Tereza Costa Rêgo?

A estada no Recife, Olinda e Paris (figura 01) possibilitou compreender e apreender um pouco da atmosfera onde Tereza Costa Rêgo empreendeu sua trajetória. Em Recife, a geografia da cidade, a efervescência e diversidade artística potencializaram a busca pelos caminhos trilhados por ela. O Chanteclair, principal ponto de prostituição dos anos 40, foi a atração fundamental. Construído no fim do século XIX, foi o principal ponto de prostituição da região portuária do Recife, abrigou a boemia e a intelectualidade. É um lugar recorrente na memória e obra de Tereza Costa Rêgo. A parada em Olinda foi especial, pois estávamos na fonte criadora da artista, o lugar onde ela começou a sua obra e a sua vida. Como ela diz, Olinda é o lugar que lhe deu identidade. O ambiente tem uma magia e um calor particular, a beleza, a “aura” local, inspirava a pesquisa de modo pontual. Em Olinda observamos como a trama imagética da artista era constituída. Tudo era importante. As cores, os cheiros, as pessoas, as texturas, tudo estava entrelaçado à obra de Tereza. A visita ao seu ateliê e o encontro com a artista em sua casa, foi o ápice do processo dessa pesquisa. Informações, entrevistas, confidências, fotografias, filmagens, tudo foi feito naturalmente, com muito rigor e vigor. Em Paris, percorremos os principais museus e em especial o bairro de Montmartre, lugar boêmio e reduto dos artistas. Basta um passeio pelas escadarias da Basílica Sacré-Coeur para sentir o espírito dos pintores, escritores, pensadores, músicos e demais intelectuais que viveram e ainda vivem em Montmartre. Queríamos sentir as possibilidades e influências “estrangeiras” na obra da artista que viveu em Paris na época do exílio. No museu D’Orsay pudemos ver de perto parte da obra de Henri de Toulouse-Lautrec, sobretudo a fase em que pinta o cabaré Moulin Rouge com o clima boêmio que marcou a história da Belle Époque francesa. Denominado o Moinho dos Escândalos, o Moulin Rouge foi a casa de espetáculos que levou a aristocracia parisiense a Montmartre. Tereza Costa Rêgo diz que seu bordel é diferente do de

Toulouse-Lautrec, do Moulin Rouge, porém foi fundamental ter a experiência estética para que fosse possível sentir as diferenças proferidas pela artista.



Figura 01

A ida a Olinda, cidade onde mora Tereza Costa Rêgo, foi o ponto chave. A artista foi extremamente receptiva, abrindo os escaninhos de sua memória, de sua vida, de sua obra e de sua história. A partir desta visita (figura 02), fizemos documentação fotográfica e entrevistas. Desse ponto da pesquisa começamos a vislumbrar o conteúdo a ser explorado e, como ocorre a todo pesquisador, a paixão e a imparcialidade, paradoxalmente, permearam esse caminhar. Dessa forma, refletir acerca de uma história de vida a partir de um relato oral da memória, é debruçar-se sobre fragmentos que o narrador – ainda que com a participação do entrevistador – selecionou para construir uma imagem, uma identidade (MONTENEGRO, 2010, p.63). Afinal, as memórias não são restituições fiéis do passado, mas reconstruções, continuamente atualizadas e reconfiguradas (HALBWACHS, 1990).

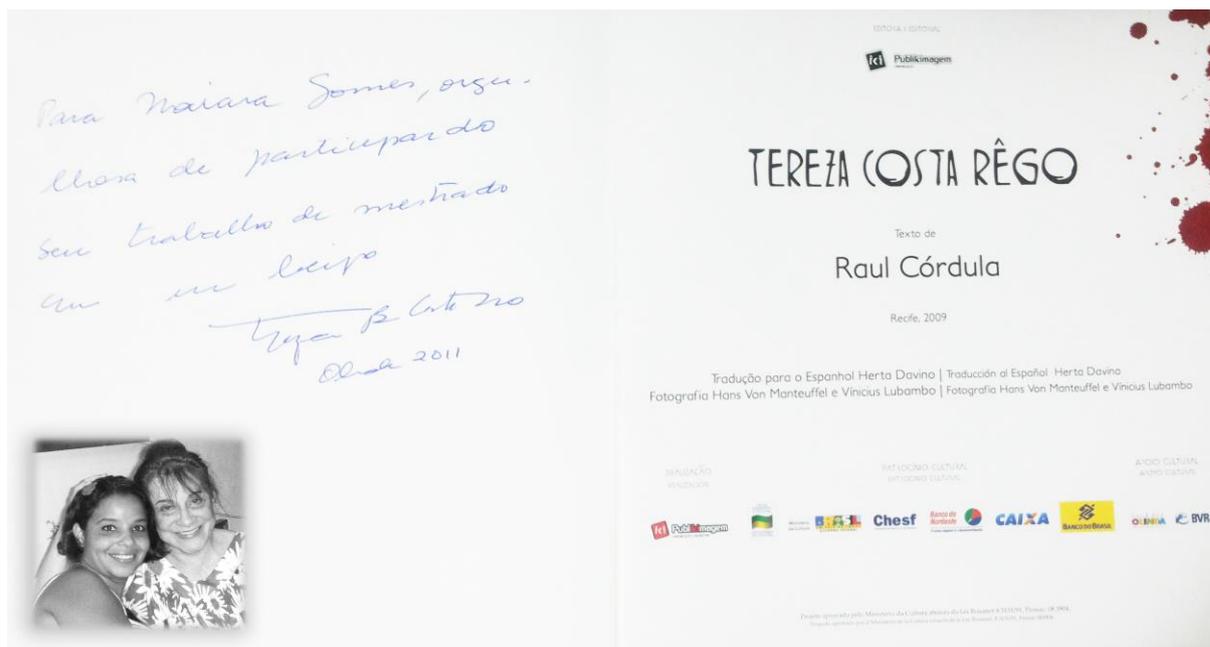


Figura 02

Observando a trajetória do universo artístico de Tereza Costa Rêgo, pode-se perceber a profunda jornada de uma mulher à frente do seu tempo. Mulher com um imenso universo artístico a ser investigado, com uma poética visual particular surpreendente. Como diz sua neta Joana Rozowykwiat: Tereza é uma tríade. Cresceu como a Terezinha Barros Costa Rêgo destinada a uma vida de luxo e ilusões. Casou-se para satisfazer a família e a sociedade. Depois, descobriu o amor por si mesmo e por Diógenes. Com esta descoberta também vieram pobreza, a discriminação e o exílio. Fez-se então Joana, nome de guerra e paz durante a clandestinidade, até consagrar-se como Tereza Costa Rêgo. Uma mulher que pariu a si própria por pelo menos três vezes.

Retomar a obra desta artista é também mostrar a sua figura irreverente e ardente pela vida e pela arte. Tereza Costa Rêgo concentrou uma multiplicidade de expressões – desenhos, gravuras, pinturas, instalações - em suas obras. A artista aborda assuntos nem sempre priorizados pela sociedade por ainda serem alvos de preconceitos. Trata de contextos como: sexualidade, liberdade feminina, questões políticas e históricas, com propriedade de quem conhece e vivenciou. Falar sobre essas temáticas requer intensa atuação na causa. A artista em questão não fala do alto do seu ateliê, não está ensimesmada em seu mundo de tintas e livros, Tereza Costa Rêgo é antes de tudo uma cidadã atuante no contexto político e artístico do Brasil. E por essas atuações marcantes foi exilada nos tempos da ditadura militar brasileira.

A artista produz um desenho emblemático que revela um status independente, experimentando as possibilidades abertas pelas linhas, texturas, contornos, contrastes e cores. Por intermédio de uma autonomia consciente, a artista se serve do imaginário como instrumento que propicia voz a sua própria exegese no sentido do mundo. A obra de arte ganha independência face à realidade, libertando a expressão singular de Tereza Costa Rêgo.

Esta pesquisa se designa também a mostrar a sua forma simbólica de se comunicar com o mundo. Tereza Costa Rêgo nos revela em entrevista (2011) porque não poderia ser apenas uma pintora acadêmica: “Na Escola de Belas Artes era assim: modelo de gesso, pintura de natureza morta, paisagem. A gente tinha nota. Tinha que fazer paisagem com os coqueirinhos levando vento”. Naquela época, década de 40, o resultado deste conjunto de práticas sociais e educacionais era a condenação das mulheres à submissão e ao silêncio. Nesta entrevista ela nos conta como abriu a porta da sua alma para revelar as suas percepções mais profundas sobre a arte, a vida e o feminino. Durante todo o texto inserimos recortes importantes da entrevista, que ao nosso olhar subsidia assertivamente a análise da tela “A Noiva”.

O estudo também tem por objetivo investigar a obra “A Noiva” e analisar os mitos como aspectos que se integram na construção do símbolo, que é alimentado pelas percepções da artista. O que se propõe por meio desse princípio são as alianças entre o poético, o erótico e o sagrado. A partir das reflexões da artista, na fase “Bordéis Pernambucanos”, é que buscamos nas manifestações das imagens míticas algumas respostas e significados sobre o papel do imaginário na sua construção imagética. Os símbolos encontrados serão vistos como uma expressão do imaginário e serão analisados através do mapeamento da tela “A Noiva”, agrupados na plástica deste trabalho.

Para compreender a obra da artista, é preciso percorrer um pouco da história da arte erótica. Os primeiros registros da arte erótica remontam a pré-história, com reproduções da vida cotidiana representadas pelo homem nas cavernas. Um dos primeiros registros de imagem erótica é uma estatueta do período paleolítico, a Vênus de Willendorf (figura 03) encontrada na Áustria. É uma escultura em pedra com aproximadamente h=11 cm, uma representação ancestral que apresenta o órgão genital, as mamas e o ventre. Pesquisadores acreditam que a mulher representada simbolize a fecundidade e a abundância.



Figura 03

Grande parte da arte erótica francesa do século XVIII mostrou uma intensa crítica ao Clero e ao Estado. Os artistas enraizados no iluminismo provocaram a sociedade com obras lascivas, eróticas e pornográficas. Os artistas utilizavam-se de efeitos técnicos e psicológicos para colocar força em suas imagens e textos. Eles extraíam o máximo da sugestividade, harmonizando suas composições com áreas em penumbra. Não queriam revelar tudo, eles acreditavam que isso poderia atuar como imãs eróticos.

Desde o século XIX até os dias atuais, poucos registros científicos foram encontrados sobre a arte erótica, porém a produção artística não parou. Recentemente o site Folha de São Paulo (2011), publicou que pesquisadores do Escritório de Preservação Histórica da Região da Bavária descobriram pela primeira vez em cavernas da Idade da Pedra (Bamberg-Alemanha) imagens de mulheres nuas. Os arqueólogos acreditam que as gravuras tenham sido feitas há 12 mil anos. "Elas são representações esquemáticas de corpos femininos e símbolos não identificados entre elas". O geólogo e arqueólogo Bernhard Haeck, membro da equipe, afirmou no jornal alemão que a caverna de cinco metros de comprimento pode ter sido usada para rituais de fertilidade.

Metodologicamente estruturamos a pesquisa em quatro partes que se encadeiam de forma coerente para investigar o objeto de estudo – a fase “Bordéis Pernambucanos”, na particularidade da tela “A Noiva” – tornando possível a elaboração de conceitos e o seu embasamento teórico.

Na parte 1, apresentamos o universo artístico particular de Tereza Costa Rêgo, o seu histórico, o seu perfil artístico e a sua obra, fazendo um panorama das três últimas décadas. Situamos Tereza Costa Rêgo no tempo e no espaço, tornando compreensível a sua construção artística e imagética. Na produção da artista, o imaginário torna-se uma das forças motrizes da sua obra. Observamos que através da própria história verbalizada, a pintora desvela o véu das suas memórias e as imagens resgatadas evocam certa noção de pertencimento e nostalgia, florescendo assim uma narrativa mito-poética que revela a tensão entre o sagrado e o erótico.

Na parte 2 abordamos o imaginário na perspectiva da teoria de Gilbert Durand, pesquisador responsável pela sistematização do estudo do imaginário. Durand vai organizar sua teoria a partir dos trabalhos de Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, entre outros autores. As origens do pensamento de Gilbert Durand têm duas fontes relevantes: a Escola de Eranos e a obra de Bachelard. De tendência gnóstico-científica, a Escola de Eranos, fundada em 1933, com a participação de Jung, favorece sobremaneira o desenvolvimento de investigações interdisciplinares sobre o homem, superando a falta de comunicação entre as ciências sociais e enfrentando o positivismo agnóstico da ciência ocidental. O conhecimento chamado “gnóstico” persegue a captação do “sentido” que não emerge do puro logos (na sua reflexão racional e objetiva), mas do nível mais profundo do *mythos*, da experiência vivida (MELLO, 2009, p.05).

O que é o imaginário? Indagação aparentemente simples, mas que causa certa confusão aos que tentam responder, justamente por sua ilusão de simplicidade. A ânsia de responder a questão apenas através da razão, sufoca, reduz, restringe. Em verdade, nossa realidade é muito mais “imaginária”, pois vivemos o cotidiano em função das “máscaras” que compõem a *persona* que somos, das imagens que criamos de nós mesmos e do mundo. A partir desta perspectiva, estabelecemos uma linha de construção teórica que assenta suas bases em Gilbert Durand.

O imaginário humano é um manancial criativo que (*re*)sente o mundo de forma criadora; um mistério que emerge de nós na forma de criação (divina) e que transforma o *húmus* insignificante da natureza em mundo humanizado (RUIZ, 2003, p.24)

Investigamos primordialmente o erótico e o sagrado através do trajeto antropológico do imaginário, ou seja, a maneira como cada cultura estabelece as relações existentes entre as manifestações subjetivas e o meio físico e social em que vivem. Tratamos de verificar a

hipótese de que o pensamento simbólico, através das estruturas antropológicas do imaginário, serviu de alicerce para a construção da obra de Tereza Costa Rêgo. Para tanto, a pesquisa caracterizou os conceitos e os principais elementos do sagrado, do erótico e do imaginário, relacionando-os com a obra da artista e mais atentamente com a tela “A Noiva”, sendo relevante ainda elucidar o processo criativo e os elementos peculiares dessa obra específica.

Ainda na segunda parte, discorreremos sobre o panorama da fase “Bordéis Pernambucanos” e falamos sobre a dimensão do imaginário e o regime noturno da imagem na obra da artista. Com a proposta teórica de Durand, foi possível compreender que, a manifestação do imaginário é um dos elementos determinantes da estrutura narrativa na obra de Tereza Costa Rêgo. Nas pinturas, o conceito independente do feminino, por exemplo, recebe um novo significado quando consideradas sob a perspectiva do imaginário. As imagens revelam um forte conteúdo antropológico, simbólico e cultural.

A partir das imagens é que se estabelecem os fluxos e refluxos do imaginário. O desvelamento da recepção imagética e o comportamento mágico dos indivíduos perante as imagens são importantes instâncias para a compreensão do imaginário. O imaginário, ao se comunicar simbolicamente e atuar emocionalmente, se constitui numa força que ultrapassa os domínios da razão e gera vínculos de identificação. São nos fluxos e refluxos do imaginário que ocorrem os processos de elaboração e decodificação das imagens.

A artista tem um “mapa” imaginário de si mesma. Gestos, formas, cores, olhares, enigmas temático-poéticos. A imagem é formada na sua consciência a partir do mundo vivido e experienciado. Observamos também as fontes da fenomenologia da percepção, em Merleau-Ponty, que apresenta na produção imagética a ideia básica da intencionalidade da consciência, que é entendida como uma direção para compreender o mundo e, desta forma, poder expressá-lo pictoricamente. Abordamos as reflexões de Merleau-Ponty sobre a fenomenologia da percepção, onde a pintura é eleita como uma linguagem tácita que auxilia na compreensão da realidade apresentada na obra da artista.

Na parte 3, tratamos sobre a tensão das articulações simbólicas entre o sagrado e o erótico. Falamos da perspectiva do sagrado nas imagens dos bordéis e do aspecto erótico na construção da imagem. Entre os vários teóricos importantes nesse campo, fazemos referências a Eliade (2010), Bataille (1987), Otto (2005) e Kujawski (1994). No conjunto artístico dos

“Bordéis”, a dimensão do “erótico-sagrado” conduz a uma ampliação da vida, cujos numerosos conteúdos não podem ser revelados completamente. O sagrado assim oferece a possibilidade da criação de um segundo mundo. A partir deste pensamento pode-se afirmar que Tereza Costa Rêgo fez um “segundo mundo” através de sua obra.

Examinamos a fase “Bordéis Pernambucanos”, de Tereza Costa Rêgo como uma dimensão do “erótico-sagrado”, que nasce da relevância dos conteúdos trazidos do imaginário, onde ela arremessa luz sobre a significação da dinâmica mítico-simbólica para estruturar a interação obra/artista. Analisamos o erotismo na obra através dos pensamentos de Georges Bataille (1987). O erotismo aparece como uma experiência de conexão ligada à vida e à contemplação poética das profundezas da alma da artista.

Abrindo um diálogo entre os pensamentos de Bataille e a obra de Tereza Costa Rêgo, averiguamos que o erotismo é na sua essência um símbolo dual, que expressa a contradição inerente a sua essência sacro-profana. Bataille (2004) expõe: “Conhecemos todos a nudez. Mas é preciso perdê-la de vista se quisermos reencontrá-la. Eis a mola desse erotismo.” O erotismo faz do homem um ser humano, e nisso nada existe de animalesco, pelo contrário, é um atributo natural do ser. Estas considerações são de grande importância para examinarmos os conceitos que perpassam a criação e a produção da artista.

As mulheres pintadas por Tereza Costa Rêgo são deusas nuas, porque vivem da sua essência feminina. A artista reascende o espírito da deusa através de articulações com o sagrado. Refletimos que esta expressão pictórica tem como origem uma experiência individual que está enraizada no corpo e na alma de quem vivenciou e conhece essa realidade humana. Nesta ocasião da pesquisa, também abordamos a diferenciação entre os conceitos do erotismo e da pornografia. Julgamos importante esta abordagem para que possamos elucidar algumas questões ainda obscuras, pois, a pornografia, segundo HUNT (1999), foi inventada e esta reflexão merece maiores esclarecimentos e mais atenção.

Assim como nos estudos de Georges Bataille (1987), nossa intenção também é examinar no erotismo como um aspecto da vida interior, da vida religiosa do homem. Esse aspecto religioso é analisado a partir do conceito de Eliade (2010): Não se trata de uma especulação teórica, mas de uma experiência religiosa primária, que precede toda a reflexão sobre o mundo. É a ruptura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que

descobre o “ponto fixo”, o eixo central de toda a orientação futura. Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Abordamos a obra de Tereza Costa Rêgo como uma auto expressão que a auxilia a restabelecer uma experiência religiosa para a religação com sua “alma”.

O conceito do sagrado se apresenta na obra da artista como manifestação de uma realidade de natureza diferente da realidade cotidiana, física ou profana. Existe uma realidade, uma força, uma “razão”, um espírito, uma energia, que transcende, esconde-se por trás da realidade física do mundo. Quando esta realidade de natureza divina irrompe, participa, interage com a realidade física dos fenômenos da natureza e da cultura, o sagrado se revela. Veremos ao longo da pesquisa que os elementos identificados e analisados na tela “A Noiva” ratificam a potência deste conceito. As telas são carregadas de formas, cores, percepções e sentimentos que nascem no divino desejo de expressão e amor da artista pela arte e pela vida. O elemento primário do sagrado, no qual ele se manifesta, se desenvolve e se conserva, é na vida social. Melhor ainda, a vida comunal. Este é o caldo de cultura do sagrado (KUJAWSKI, 1994, p.24).

No derradeiro tópico, na parte 4, percorremos o universo da mitocrítica a partir dos estudos de Gilbert Durand, que sanciona a potência da imagem simbólica e reabilita a dimensão dos arquétipos e a força diretiva dos mitos. Durand sistematizou uma classificação dinâmica e estrutural das imagens e propôs uma teoria que leva em conta o método da convergência. A partir de arquétipos, mitos, *schèmes* e símbolos, a metodologia de Durand se apoia em um "método crítico do mito", a mitodologia, que envolve duas formas de análise: a mitocrítica e a mitoanálise.

O estudo do imaginário tem sua gênese no exame dos arquétipos da imaginação criadora. Em suas meditações, Durand, destaca que o ser humano tem a capacidade de simbolizar o seu meio sociocultural. Raciocinando na possibilidade de interpretação desses símbolos e imagens que se configuram no inconsciente coletivo, ele indica uma categorização taxionômica das imagens do sistema antropológico, propondo-se, por exemplo, a distinguir símbolo, mito e arquétipo. Procederemos, inicialmente, estabelecendo o tema mítico. Depois o relacionaremos com estruturas internas e externas do seu contexto sócio-histórico-cultural. Para o alcance

dessa análise na produção artística de Tereza Costa Rêgo, apresentamos a análise mitocrítica no intuito de compreender a trama imagética, simbólica e mítica da criação pictórica.

A mitocrítica aplica-se na análise de textos literários ou artísticos em geral. A mitocrítica é uma hermenêutica agregadora dos vários conhecimentos que compõem o ser humano na sua perspectiva histórica, religiosa, sociológica e cultural. A mitoanálise aplica-se à análise dos mitos que governam as sociedades. Escolhemos fazer a análise através da mitocrítica, que examina a obra a partir de redundâncias que remetem aos mitos criadores do pensamento simbólico da artista. Da fase “Bordéis Pernambucanos”, escolhemos analisar a tela “A Noiva”. Na análise dessa obra, observamos as imagens míticas, a identificação e o mapeamento dos símbolos que nos direcionou a uma reflexão mais profunda do seu processo de criação, em que os sentidos dos elementos pintados na tela atuam em conjunto, trazendo complexas significações míticas.

Capítulo I - O Universo Artístico Particular de Tereza Costa Rêgo

2. O UNIVERSO ARTÍSTICO PARTICULAR DE TEREZA COSTA RÊGO

2.1 Histórico

Eu preciso de três coisas na vida: das minhas tintas, de um copo de vinho e de um pote de creme, porque eu não quero ficar velha [...](Tereza Costa Rêgo - Trecho da entrevista, Janeiro de 2011).

Falar da obra de Tereza Costa Rêgo (figura 04) pressupõe percorremos os caminhos construídos pela própria artista. A pintora nasceu em Recife em 28 de abril de 1929. Fazia parte de uma família rica da aristocracia rural do açúcar pernambucano, sendo a única mulher entre cinco irmãos. Cresceu dentro da ditadura do governo de Getúlio Vargas e desde sempre lutou pela liberdade. Começou a pintar ainda criança e aos 15 anos ingressou na Escola de Belas Artes. O ingresso na universidade foi o pivô de sua abertura para o mundo e para o que acontecia no mundo. Expôs pela primeira vez em 1949, no Museu do Estado, obtendo o primeiro prêmio concedido pela UFPE com a tela “Menina com ex voto” (figura 05). A primeira mostra individual da artista aconteceu em 1960 no Recife. Nesta fase da vida, assinava seus quadros como Terezinha, seu nome de batismo.



Figura 04



Figura 05

A artista relata parte da sua realidade como estudante e mulher na década de 1940 no Brasil, particularmente em Recife, elucidando um pouco do mundo em que ela construiu a sua carreira e a sua vida e seus pensamentos nos dão pistas concretas que nos auxiliam na investigação do objeto de estudo, a tela “A Noiva”.

[...] ir para igreja era uma tortura, a única coisa que eu gostava é quando tinha, você repare a loucura, quando tinha retiro espiritual que aí eu passava três dias no colégio interno, eu achava a comida do colégio uma maravilha, qualquer coisa que eu saísse de casa eu achava uma maravilha. [...] Eu fui para Europa pela primeira vez em 1950, com as freiras do colégio, porque eu ganhei o primeiro prêmio do salão [...] eu não podia ir só, como aconteceu o ano santo, aí eu fui com as freiras, foi a primeira vez que eu saí sem parente junto[...] (Trecho da entrevista – Janeiro de 2011).

Após a passagem pela Escola de Belas Artes, a artista casa com uma importante personalidade de Recife com quem teve duas filhas. Em 1962 acontece o seu segundo casamento com o dirigente do Partido Comunista e Deputado Federal pelo Estado de São Paulo, Diógenes de Arruda Câmara. Devido às circunstâncias políticas da época, marcada pelo golpe militar, viu-se obrigada a migrar para São Paulo, passando a viver na clandestinidade. Estudou história na USP e deu aula em cursinhos pré-vestibulares. Ainda assim conseguiu, em 1968, expor em Porto Alegre e em São Paulo.

Em 1969, Diógenes Arruda foi preso e torturado, sendo libertado somente em 1972. Com o exílio, o casal resolveu fugir para o Chile. Logo após sua chegada, acontece o golpe do presidente Salvador Allende. Como diz a artista em nossa entrevista, a revolução parecia persegui-la. Com esse fato, Tereza Costa Rêgo e Diógenes Arruda seguiram para Argentina, onde receberam asilo político, mas, não territorial. Em dois meses de arrumações políticas, Tereza Costa Rêgo volta ao Brasil e Diógenes segue para Paris. Pouco tempo depois, a pintora também segue para Paris para encontrar seu grande amor, Diógenes. Apesar de uma vida de muita pobreza material, Tereza Costa Rêgo fala da riqueza social e cultural de sua vida. Era recebida com honra de Estado pelos países socialistas que visitava, lembra na entrevista (2011): “Minha vida era surrealista”.

Tereza e Diógenes tornaram-se uma espécie de embaixadores do Partido Comunista no exterior. Viveram pouco mais de sete anos na Europa, visitando, entre outros lugares, Lisboa, Tirana e Pequim. Apesar das dificuldades enfrentadas, não parou de pintar, mas precisou assumir outra identidade, assinando seus quadros como Joana. Fez doutorado em História na

Sorbone e defendeu tese sobre "A formação do proletariado no Brasil: uma classe em si, uma classe para si".

A anistia possibilitou a volta de Tereza Costa Rêgo ao Brasil em 1979. Na sua chegada, foi surpreendida pela morte súbita de Diógenes Arruda. O fato marcou profundamente sua vida e isso a fez se apegar ainda mais à pintura. A tela "A Partida" (figura 06) é uma prova material artística. É uma homenagem a Diógenes que fica exposta na sala da sua casa, na Rua do Amparo, em Olinda. Originalmente a obra foi feita com os bilhetes enviados para ele quando estava preso na época da ditadura. Todo o fundo da tela é coberto por bilhetes que eram levados enrolados dentro do cabelo. Emocionada ao falar dessa obra, ela exala o peso da dor da perda, e ensina a superação, revelando que este momento foi um divisor de águas na sua vida e na sua obra.

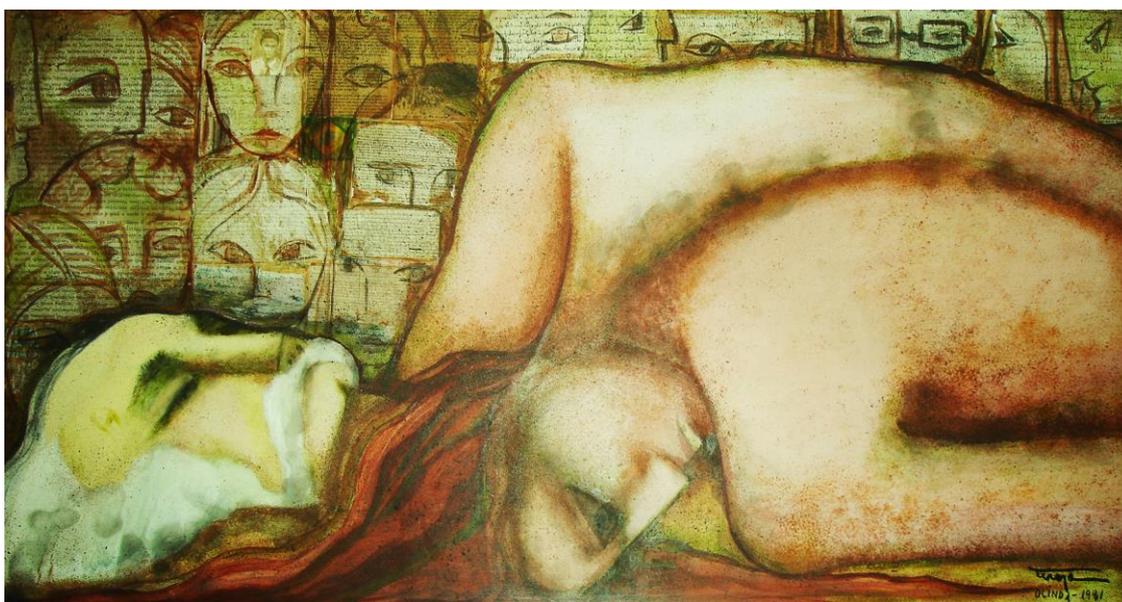


Figura 06

Tereza Costa Rêgo é uma tríade. Essa tríade começa pelo seu nascimento na burguesia aristocrática de Recife. Menina rica estudou em colégio de freiras e depois foi para a Escola de Belas Artes, participando de várias exposições e ganhando vários prêmios. Assinava como a Terezinha Barros Costa Rêgo e vivia para satisfazer as demandas da ordem social e familiar, chegando a ser considerada a mulher mais elegante da sociedade de Recife. Pintava crianças, marinheiros e figuras, nesta época pintava sazonalmente. Não se considerava profissional neste período. Ao encontrar Diógenes Arruda, ela se transforma em Joana. O anonimato era necessário para sobreviver à ditadura militar. Nesta fase a pintora também esteve em Paris. Por amor a Diógenes e ao Brasil, Tereza, agora Joana, vai viver as privações materiais, a

clandestinidade e a dolorosa experiência do exílio. Joana não parou de pintar. Muitos dos seus quadros ficaram no Chile, Portugal, China e França. Após sete anos de exílio, a tragédia pessoal vivida pela artista, com a morte de Diógenes Arruda em 1979, marcam definitivamente a sua nova fase. Terezinha, que virou Joana, agora se consagra como Tereza Costa Rêgo. Uma mulher que pariu a si própria por pelo menos três vezes. “Pode não parecer, mas sou uma mulher muito “velha” [...] Uma mulher que teve muitas vidas: uma mulher Terezinha, uma mulher Joana, e uma mulher Tereza” (CÓRDULA, 2009, p. 63). No relato que segue a artista fala um pouco das dores vividas no período do exílio.

[...] eu tenho vontade de chorar quando eu falo esse negócio de repressão. Você não tem ideia, o que é você ser exilada. Você tem filhos, você tem passagem de ida e não tem passagem de volta [...] é muito difícil o exílio, é horrível [...] eu não me arrependo de nada [...] (Trecho da entrevista – Janeiro de 2011).

A partir desta experiência, ela fala do reencontro consigo mesma. Atribui à companheira Joana a construção da Tereza Costa Rêgo, uma mulher forte, alegre e boêmia. Radicou-se em Olinda e, aos poucos foi reconquistando espaços perdidos e firmando-se como artista plástica de destaque em Pernambuco. Nesta terceira etapa da sua vida, passou a assinar suas obras com o nome de Tereza Costa Rêgo. Nesta sequência ela nos revela parte da sua essência artística.

Não me considero, apesar da minha idade, como alguém que está descendo a ladeira, pois aprendo muito a cada dia que passa. O que não deixa de ser um movimento de subida. Todo artista aprende até o último dia de sua vida. Vou continuar trabalhando a minha pintura, como quem vive ou como quem morre. Por tudo isso, lembro Picasso: “Pintar é libertar-se e libertar-se é o fundamental” (CÓRDULA, 2009, p.64).

Desde que se juntou ao grupo de artistas em Olinda, para onde se mudou em 1979, a pintora segue incansável no ateliê que fica no quintal de sua casa. “Pintar é um ofício como outro qualquer. A gente acorda, escova os dentes, troca a calcinha e vai trabalhar”, diz. A artista se coloca como uma trabalhadora “habitual” e nas entrelinhas expressa o valor do trabalho “braçal”, que se caracteriza pela utilização do próprio corpo e da rotina. Sua primeira exposição após o exílio aconteceu no Museu de Arte Contemporânea em Recife, no ano de 1981. Vale salientar que [...] ela havia criado um clima erótico nos blocos destorcidos dos corpos pintados, relevos e volumes opostos à construção simétrica (CÓRDULA, 2009, p.29).

O seu retorno a Olinda marca a retomada da sua identidade e ela volta a assumir seu nome, Tereza Costa Rêgo. Hoje, aos 84 anos, carrega ainda suas enormes e pesadas telas, abaixa-se e levanta-se com firmeza, sobe e desce energicamente as escadas que levam ao seu ateliê. Ela faz questão de expressar, em todos os sentidos, a sua criatividade e vivacidade mental e física. O seu jeito singular de ser revelam questões profundas e complexas. Desvendaremos parte destas questões conhecendo a seguir um pouco de sua obra.

2.2 Perfil Artístico

A minha pintura é muito sofrida, eu pinto, eu raspo, boto soda cáustica, lixo, é uma doidice.

(Tereza Costa Rêgo - Trecho da entrevista - Janeiro de 2011).

Recife tem a influência da pintura europeia trazida por Maurício de Nassau no século XVII e este é um fato determinante, até os dias atuais, na produção da arte pictórica pernambucana, que traz uma visualidade poética e original. É sob essa presença marcante que Tereza Costa Rêgo nasce artisticamente. Henri Matisse, Marc Chagall, Amedeo Clemente Modigliani contribuíram de forma especial, influenciando a produção poética e visual da artista. Sua produção é figurativa, se desenvolve a partir das décadas de 40 e 50. A partir de 1960 ela entrelaça arte, política e vida pessoal e segue incansável - sob a tortura e o exílio da ditadura militar brasileira - a criar e a lutar pelo país através do Partido Comunista do Brasil.

A experiência com a litografia ajudou a trabalhar com texturas. Ela atribui a sua participação na política e a experiência com a litografia, os dois grandes fatores que contribuem para o desenvolvimento da sua obra, que traz os conceitos muralista, modernista, barroco e fauvista. “Essa loucura desses quadros grandes que eu faço mais com a mão que com pincel é um ato quase sexual para mim. A arte é uma coisa muito física, sangra” (CÓRDULA, 2009, p. 74).

A experiência com a pintura muralista vem da sua participação na campanha política de Miguel Arraes, seu fiel amigo, quando ela pintava muros com tintas de baixa qualidade. Ela ressalta a importância deste fato, que a possibilitou a soltar mais seu traço.

“[...] Eu comecei a perceber que a minha pintura solta era muito melhor do que a outra [...] Eu comecei a pintar em escala maior [...], as gravuras foram muito importantes para mim, porque essa textura que eu procuro [...] é um pátina” (Trecho da entrevista concedida em Janeiro de 2011).

O modernismo é um dos estilos que marcam a obra de Tereza Costa Rêgo. No modernismo, a defesa de um novo ponto de vista estético e o compromisso com a independência cultural do país, desenha um “estilo novo”.

Um dos aspectos curiosos do modernismo brasileiro foi sua doação, desde os primórdios, de uma espécie de tom menor, fruto de uma recusa do espírito alegórico que caracteriza o academismo. A valorização de um único olhar

acabou por supervalorizar determinados aspectos da produção modernista cuja teoria, na verdade, é muito mais vigorosa e determinante que a própria produção plástica. Esse olhar, que transforma a Semana de 22 num ícone e numa ruptura, não interessa e nem serve a determinados estados, como Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco, cuja história ao longo de quatro séculos de colonização não pode ser esquecida. Olhar modernista debruça-se sobre o passado com o espírito do canibal, dele buscando extrair somente o que lhe interessa, recusando a sua verdade e seu papel histórico (Marcos de Lontra Costa) (Rêgo, 2000).

Tais esforços de redefinição da linguagem artística se articulam a um forte interesse pelas questões nacionais e políticas. A importância das vivências pessoais, políticas, sociais e artísticas estimulam e marcam a produção de suas narrativas visuais.

Podemos também notar que algumas características nos remetem ao estilo barroco. A obra da artista evoca as formas curvilíneas, a sensualidade, fortes contrastes, cores e conflitos (figura 7). Além dos atributos plásticos, a obra também se aproxima ideologicamente do barroco, pois o estilo é reflexo de conflitos dualistas entre o terreno e o celestial, a transgressão, o erótico e o sagrado, que são conceitos intrínsecos na obra da artista.

“Eu pinto sobre o preto [...] depois pinto todo de vermelho, aí eu raspo e vou começando a desenhar [...] eu sou muito espontânea [...]” - (Trecho da entrevista concedida em Janeiro de 2011).



Figura 07

O fauvismo também pode ser relacionado ao perfil artístico de Tereza Costa Rêgo, pois o uso exacerbado de cores fortes e o teor dramático nas obras é uma das características principais. As cenas quase idílicas, tematizam a comunhão dos homens com a natureza e o amor. A liberdade dos corpos nus, o movimento sinuoso das linhas e as cores límpidas expressam a força da obra fauvista. Nesta perspectiva a obra da artista tem aproximação estreita com a obra de Paul Gauguin, sobretudo com a fase “Mulheres no Taiti”. Ambos procuram no microcosmo do povo, das mulheres e das cores a inspiração para a construção pictórica. Tereza Costa Rêgo materializa essa afinidade com Gauguin em uma tela nominada D’apres Gauguin (Após Gauguin, livre tradução) - (figura, 08), pintada em 2004. “Nas telas de Tereza, o povo é agente passivo de uma exploração histórica. Ele se aglomera, acotovela e mantém acesa a esperança através dos cantos, das danças, das histórias contadas.” (Marcos Lontra), (CÓRDULA, 2009).

“O artista é a fórmula da maior inteligência; a ele chegam os sentimentos, as traduções mais delicadas. [...] Nossos cinco sentidos chegam diretamente ao cérebro, impressionados por uma infinidade de coisas.” Paul Gauguin. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura, 2007).

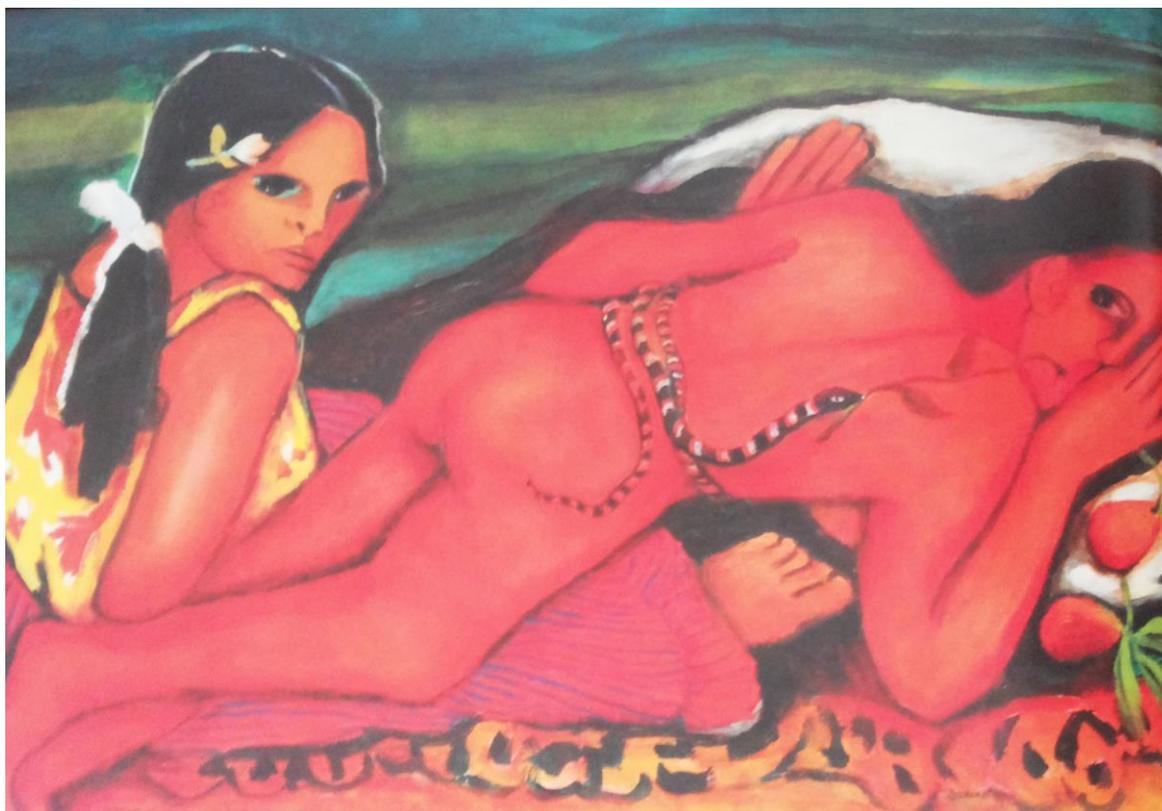


Figura 08

Tereza não pinta sobre a superfície branca original da tela. Tudo parte do negro (figura 09). O desenho surge independente, livre, aberto a todas as possibilidades. Depois da fase “escura” de angústia, ela é guiada mais pela intuição e pelo instinto, do que pela razão. A escolha do fundo escuro passa por motivações estéticas: é um recurso utilizado para alcançar um efeito particular, marcado pela dramaticidade cena a cena. Os tons de vermelho e amarelo, insistentes em sua poética, saltam do quadro, criando nos contrastes e nas sobreposições um discurso extra. A poesia da brancura é mais raramente expressa, como, aliás, a do silêncio. A cor é sensualidade, “[...] belos vermelhos, belos amarelos, matérias que agitam o fundo sensual dos homens (DURAND, 1996, p.20). “Eu acho que vermelho é muito forte, eu não gosto de azul, eu não sei por que [...] eu acho uma cor muito perigosa, João Câmara diz que é a fuga da burrice atmosférica [...]” (Tereza Costa Rêgo - Trecho da entrevista – Janeiro de 2011).

Difícilmente alguém apreciará suas pinturas, olhando-as através de distâncias regulamentares. Segundo Pascal, os quadros não são bem julgados se vistos de muitos perto ou de muito longe: “Só há um ponto indivisível que seja o verdadeiro lugar. Os outros estão demasiadamente próximos, demasiado longe, demasiado acima, demasiado abaixo. A perspectiva determina esse ponto na arte da pintura (CÓRDULA, 2009, p.17).



Figura 09

O escritor Raimundo Carrero – no catálogo da exposição O Imaginário do Bordel – O Parto do Porto (2003) - revela um dos segredos da obra da artista: “Não se constrói uma obra de arte com plumas e lantejoulas, mas com dor e sangue”. A afirmação, contida no texto do catálogo, parece captar os escaninhos de um trabalho que se pauta na intensidade. A sua obra nasce do vigor com a vida que ecoa derramando nas telas os conflitos de dois mundos: o conservador e o libertário.

Surge-nos a proposição de que uma filosofia da imagem encontra ressonância na obra de Tereza Costa Rêgo. Observamos como a artista transgride para achar sua identidade artística e a partir das reflexões de Bachelard esclarecemos:

Uma filosofia da imaginação deve então seguir o poeta até o extremo de suas imagens, sem nunca reduzir o extremismo que é o fenômeno do impulso poético. “As obras de arte nascem sempre de quem afrontou o perigo, de quem foi até o extremo da experiência, até o ponto que nenhum ser humano pode ultrapassar. Quanto mais longe a levarmos, mais própria, mais pessoal, mais única se torna uma vida.” Mas é necessário ir procurar o “perigo” fora do perigo de escrever, do perigo de exprimir? Viver verdadeiramente uma imagem poética, é conhecer, em cada uma de suas pequenas fibras, um devir do ser que é uma consciência da inquietação do ser (BACHELARD, 1978, p.340).

Bruno Albertim e Olívia Mindêlo (2009) entrevistando a artista, nos dizem que entender alguns aspectos ajuda a ir mais fundo na obra, que trava um diálogo íntimo com a sua vida. A pintura de Tereza não é autobiográfica ou confessional, mas está longe de excluir o peso de sua vivência, mesmo quando ela usa a máscara da dramaticidade – aliás, sempre em cena. “Todo pintor se pinta. Eu me pinto. Na mão, no gesto, no sentimento. Todo pintor se expressa. Quem diz que não, está mentindo”. Sobre isso, artista prefere deixar que os quadros falem por si. Tereza Costa Rêgo cria uma "Áura Mítica" em torno de si própria. “Sou mais bicho que gente.” Com esta afirmação, talvez a artista esteja criando uma forma metafórica de exacerbar o seu instinto criativo. A reiteração da figura feminina, sob diferentes estéticas, talvez seja uma forma de dessacralização do próprio mito feminino como ele é apresentado culturalmente. Com esta afirmativa, ela nos dá uma pista para compreender a sua identidade descaracterizada do feminino comum. Tereza Costa Rêgo transgride os padrões e as normatizações da cultura judaico-cristã onde foi criada.

Para que essa façanha fosse possível, eu precisei armazenar coragem que nunca tinha tido antes. Aí falava alto a minha família [...] E eu era jovem demais para um mergulho desse porte... e ainda havia o Recife, essa cidade cruel que me rejeitou quando pulei do piano da casa do meu pai. Então como na bíblia, corri sem olhar para trás, para não virar uma estátua de sal como Sara (RÊGO, 2003).

O seu perfil artístico nos transmite informações de vida, revelam um contexto sócio-político-cultural e ratifica o desenho como linguagem universal que expressa ideias e sentimentos. A artista transforma os dilemas humanos em telas, em arte, em poéticas visuais.

2.3 Obra

Eu me sinto uma artista em evolução.
(Tereza Costa Rêgo - Trecho da entrevista – Janeiro de 2011)

Para falar da obra de Tereza Costa Rêgo, faremos um breve panorama abordando os principais acontecimentos no período de 1979 a 2013. Em março de 2013, foi lançada no Centro Cultural do Correios em Recife, a exposição “Diário das Frutas” (figura 10), idealizada por Tereza Costa Rêgo e pelo jornalista e crítico de gastronomia Bruno Albertim. Neste trabalho as frutas têm a sua gênese na identidade e na cultura nordestina, sem perder de vista as articulações com o feminino e com o erótico, temáticas recorrentes na obra da artista. Mulheres, frutas e crônicas convivem harmonicamente expressando os conflitos humanos.



Figura 10

Em setembro de 2009 aconteceu no Museu do Estado de Pernambuco, em comemoração aos seus 80 anos, a exposição "Tereza Todos os Tempos". A mostra fez uma retrospectiva de sua vida e obra. Mais de 40 telas foram expostas, sendo 20 delas das fases anteriores da artista e cerca de 20 inéditas, entre painéis, telas e gravuras. A tela “O Apocalipse de Tereza” (figura 11) é o grande destaque, medindo 12 x 1,60 m. O trabalho é uma obra autobiográfica, conta 80 anos de sua vida. Nesta ocasião também foi lançado o livro Tereza Costa Rêgo (figura 12), que conta um pouco da sua trajetória pessoal e artística.



Figura 11



Figura 12

Além do conteúdo lírico, histórico e erótico em sua obra, a artista também revela o seu olhar político sobre os movimentos sociais. Em 2008, no Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (MAC), a exposição “Sete Luas de Sangue” mostrou uma série de sete painéis. Nesta exposição ela recria a luta do povo brasileiro na busca pela terra e pelo seu espaço social. Destacamos a tela “Pátria Nua ou Ceia Larga Brasileira” (figura 13), que retrata a história política do Brasil desde o descobrimento, é uma ode crítica ao cenário político do Brasil desde Marechal Deodoro da Fonseca até Fernando Collor de Melo.



Figura 13

No ano de 2003, aconteceu em Recife a exposição que foi base para essa pesquisa: O Imaginário do Bordel – O Parto do Porto. A exposição, uma retrospectiva, contém trabalhos de vários períodos de sua produção. As temáticas do feminino e do erótico reincidentem e a essência da obra da artista continua sendo, poeticamente, a expressão do seu imaginário, que surge através de articulações simbólicas que confrontam e aninham o sagrado e o erótico. Seus quadros vão além da materialidade pictórica porque transbordam afetividade. A artista nos conta um pouco sobre a exposição O Imaginário do Bordel – O Parto do Porto no trecho abaixo:

[...] Aquele quarto você multiplique por dez (quarto feito no ateliê para abrigar as principais obras da fase “Bordéis Pernambucamos), era o quarto do bordel, aí era um quarto mesmo, tinha porta, tinha cama, tinha uma penteadeira cheia de perfume. Foi uma instalação. Essa exposição foi caríssima, eu acho ela mais bonita do que a outra (Tereza Todos os Tempos). A outra, era mais grandiosa, porque o Museu do Estado é maior, mas a minha exposição, que eu me senti dentro dela, foi essa. Porque essa estava dentro da outra sabe? [...] Eu acho que essa obra é só sonho, né? Não é dos sonhos dos homens que uma cidade se constrói? [...] Uma frase de Carlos Pena Filho, [...] é dos sonhos das pessoas que as coisas se constroem, porque se você cair pro feijão com arroz [...] Não dá! (Trecho da entrevista – Janeiro de 2011).

Tereza Costa Rêgo surpreendeu o público que visitou a abertura da sua exposição O Imaginário do Bordel - O Parto do Porto (figura 14), em 2003, ao convidar especialmente as prostitutas de Recife. Filiadas a Sociedade das Profissionais do Sexo, mais de trinta mulheres compareceram. Foi uma homenagem às musas inspiradoras. “[...] Tudo no puteiro acontecia e não era pecado. [...] Eu fui muito reprimida. ‘É pecado’. ‘Não pode’. ‘Vai para o inferno’”, diz

na entrevista (2011). A artista rege harmonicamente arte e realidade, utilizando-se de cifras sagrada-eróticas da natureza humana. Na exposição, Tereza Costa Rêgo pergunta às prostitutas: "- Vocês acham que está muito fantasioso?" Elas respondem: "Não, olhe, está vendo aquele homem ali? Eu podia está ali, e eu queria está ali". A artista diz que ficou muito feliz, pois, tomaram vinho juntas e se tornaram amigas.

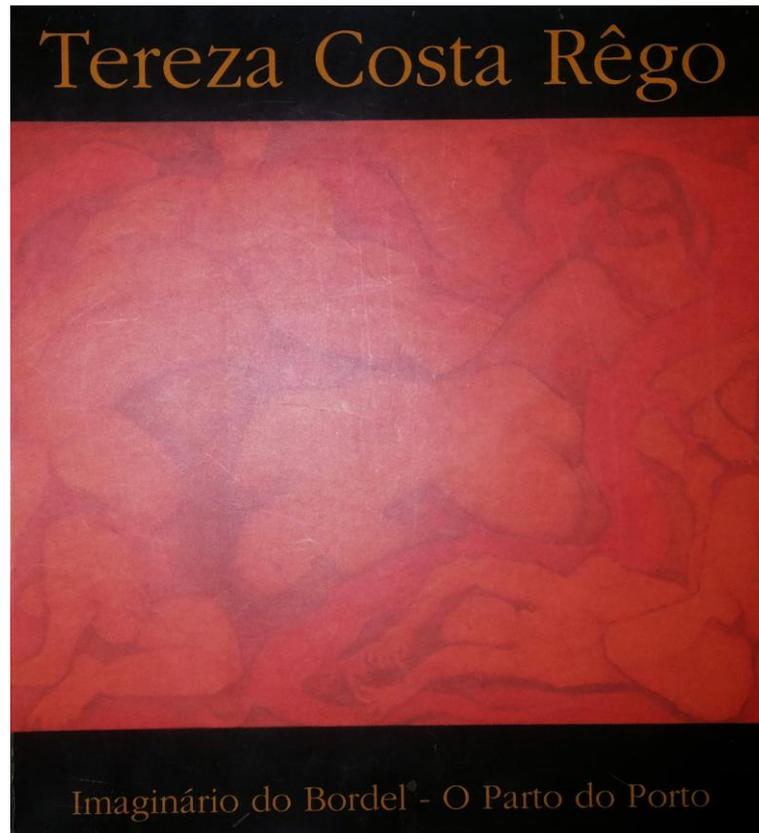
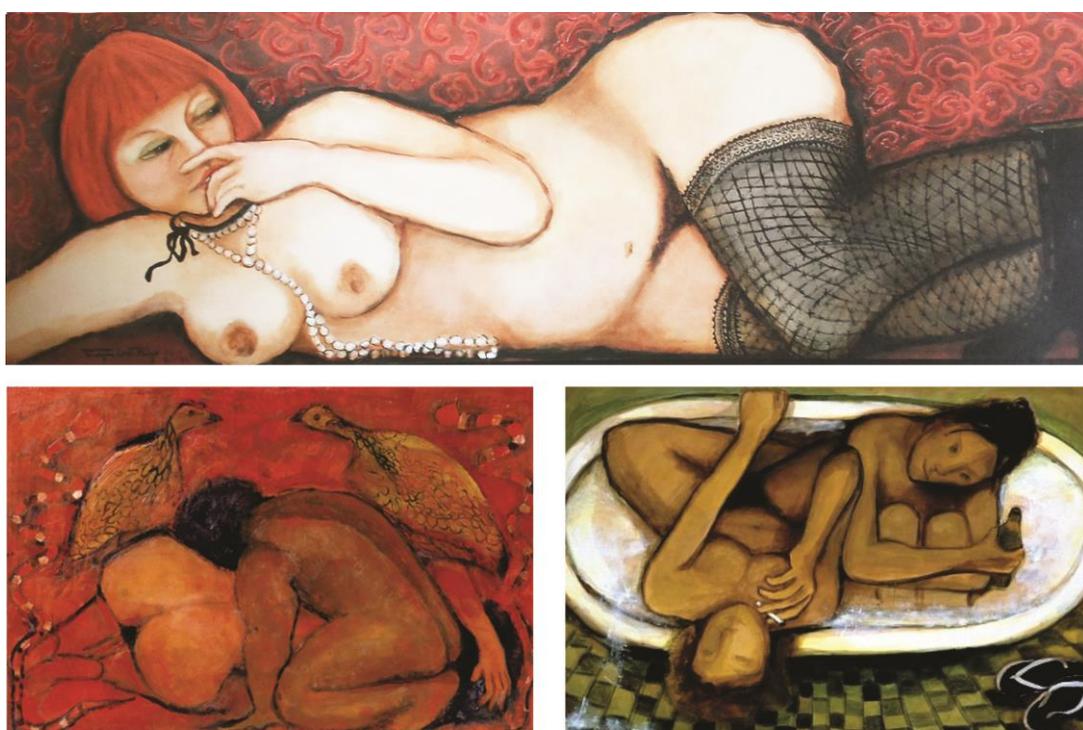


Figura 14

As mulheres e os elementos que surgem das imensas telas da pintora, não se deixam estereotipar enquanto simples objetos mundanos, vazios de significados. Elas nascem da fonte sagrada e criadora da artista, que experiencia suas emoções na vida e na arte. Se seguirmos o perfil de intensidade das imagens poéticas, isto é, se procurarmos a verdadeira poesia, observaremos que ela se encontra quando as imagens se materializam e quando a expressão se substantifica. A necessidade poética é necessidade de substantificação. Compreende-se então, que a poesia seja a verdadeira alquimia (DURAND, 2006, p.40). A obra de Tereza Costa Rêgo é alquimia pura.

A exposição esbanja maturidade artística e a encoraja a vomitar sem culpa, como ela mesma diz, tudo aquilo que era pecado. A artista pesquisou durante anos sobre a temática dos bordéis. É uma homenagem às mulheres prostitutas, confidentes e amantes que cumpriram seu papel social. As personagens (figura 15) de Tereza Costa Rêgo questionam o mundo com ternura e deslumbramento. As mulheres e as cores são os principais elementos que protagonizam esta exposição. A carne, o corpo, não são colocados como meros objetos de prazer, é uma metáfora do feminino-sagrado que ilumina a vida.



EXPOSIÇÃO O IMAGINÁRIO DO BORDEL - O PARTO DO PORTO

Figura 15

“Uma mulher me aguarda. Ela tudo contém; nada falta. Mas, tudo faltaria se faltasse o sexo ou faltasse o licor do homem certo. O sexo contém tudo: corpos, almas, significados, provas, purezas, delicadezas, resultados, promulgações, cantares, ordens, saúde, orgulho, o mistério maternal, o leite seminal, todas as esperanças, beneficências, dons, todas as paixões, amores, belezas, delícias da terra” (CÓRDULA, 2009, p.18).

Na entrevista que está em seu livro, Tereza Costa Rêgo (2009), a artista não reconhece o erotismo como categoria em sua obra. Ela fala em sensualidade - a palavra sensual vem do latim *sensuale*, que diz respeito apenas aos sentidos - mas também fala em prazer e movimentos do corpo. “Sou uma pessoa [...] não é sexual, mas sensual. Eu aliso as coisas. Quando vejo uma coisa que eu gosto, é como se eu alisasse, como se fosse um estímulo.” Esse depoimento da artista, mostra com vigor, a sua reconexão com os impulsos da vida. E isso é erótico. Apesar de Tereza Costa Rêgo, falar sempre do corpo enquanto matéria, nessa entrevista ela fala do seu sentimento em relação ao ato de ver, pois é algo que lhe toca, que lhe reconecta a essência natural humana. Talvez a não identificação da artista com o erótico, passe pela grande repressão que sofreu, imposta pela cultura e religião católica. A cultura judaico-cristã dessacralizou o erótico, que foi manipulado e normatizado para controlar a ordem social. Suas telas e personagens são metáforas da reconexão com a vida, e este acontecimento é um articulador do conceito erótico. Falar de erotismo é falar de Eros, é percorrer o amor, o silêncio e o impulso. Seu caráter incapturável não cabe em definições engessadas porque o domínio de Eros é movediço. Os domínios de Eros foram pornografados pelas culturas ocidentais, a necessidade de decifrar o enigma erótico a qualquer custo vulgarizou e satanizou o seu caráter natural e sagrado. Tereza revela:

Eu sempre retratei mulher [...] Eu acho o corpo da mulher uma coisa muito plástica, eu trabalho muito a curva, [...] e a mulher é curva [...] aí perguntam: porque você não trata do homem? Eu fui muito reprimida, então, por exemplo, eu tinha cinco irmãos e nunca vi um irmão nu, era um grande mistério, porque tudo era pecado e a família era uma coisa assim, fiscalização sexual. [...] quando eu menstruei isso eu estou contando a você, para você entender [...] quando eu menstruei eu tinha treze anos [...] quando eu menstruei eu sabia, eu disse: meu Deus é pecado esse negócio que sai por baixo [...] aí eu fingi que não sabia, e eu fiz um teatro, eu disse, eu estou tuberculosa, minha calcinha está cheia de sangue, aí todo mundo ficou muito contente porque eu era inocente, aí você aprende a mentir, a hipocrisia da Igreja Católica mexeu muito comigo desde essa estória da menstruação, você tem que mentir para agradar, você é outra, não namora[...] porque é pecado, você vai para o inferno, essa repressão foi horrível.

[...] se você pegar um retrato meu até eu ir embora, não tem um retrato rindo [...] eu era uma pessoa muito triste [...] essa coisa da repressão da casa, dos empregados servindo de toca, essas palhaçadas que eu tenho ódio, horror [...] essa coisa todinha era o que se chama moral negativa, tudo é pecado, tudo não pode, tudo vai para o inferno, então, quando eu me libertei, rasguei todas as amarras [...] quando eu conheci Diógenes eu descobri o mundo, o sexo, a vida, a cor o cheiro das coisas e foi uma coisa muito forte, uma doença [...] tudo isso foi muito novo para mim [...] eu não sabia que essas coisas existiam, eu era muito besta, boba [...] foi uma coisa muito forte, a coisa do

sexo ficou tão sagrada pra mim que eu não desenho homem [...] eu não desenhar homem nu, eu acho que vem disso, de que eu fui muito reprimida.

[...] as mulheres hoje tem muito mais direitos, são muito mais felizes, mas talvez tenha perdido o glamour, essa coisa de ficar eu acho meio vulgar [...] eu tenho uma visão muito lírica do amor, muito sagrada [...] eu acho que o corpo é uma coisa tão sagrada que tem que ser dado aos poucos [...] o que me incomoda não é o nu [...] é o vulgar [...] eu não sou feminista [...] para mim pintar é um grande prazer [...] agora isso não deixa de cansar[...] (Trecho da entrevista – Janeiro de 2011).

Será que o vermelho intenso na obra de Tereza Costa Rêgo não está ligado ao sangue mítico da menstruação? Lilith seria a figura mítica a compor esse cenário, pois está ligada a transgressão e ao sangue. Os mistérios da transformação da mulher estão ligados ao mistério do sangue, que surge primordialmente na menstruação, que é a transformação da menina em mulher. A gravidez, o parto, tudo interfere no desenvolvimento da mulher e o sangue permeia todas essas instâncias, pois é o veículo da vida e participa da simbologia geral do vermelho.

Lilith é essa mulher da primeira vez, que cheia de saliva e sangue, assusta Adão. Esse sangue se relaciona ao aspecto fisiológico, vital, instintivo do ser feminino, o seu aspecto carnal, o sangue menstrual. É a sexualidade livre de tabus e proibições, que se pode ser vivida mesmo durante o período menstrual. Quanto à saliva, é uma secreção erótica de caráter claramente sexual, que se extravasa no beijo profundo, essa troca espiritual vital entre os seres (ENGELHARD, 1997, p.32).

O vermelho também remete ao coração, ao amor e o mito grego de Eros, que é o deus do amor, une e multiplica a espécie humana. O movimento da união não se restringe apenas a união sexual ou amorosa, se expande a conexão em outras esferas. Podemos falar dessa conexão através da palavra *religare* (da qual deriva religião), que vai abordar a re-união com vida, com a morte, com as sensações intensas de completude e totalidade. Eros é o impulso que restaura a totalidade do ser. Santa Tereza de Ávila é um exemplo do impulso erótico místico, pois o seu desejo de união ao divino, conduz a uma ideia e um desejo de completude e totalidade, “[...] se nos desapegarmos das criaturas por amor a Deus, é certíssimo que o mesmo Senhor nos encherá de si”. Segundo Bataille (1987), o erotismo se articula em duas dimensões: a busca da continuidade e tentativa da permanência. O indivíduo carrega em si um impulso da continuidade. Estamos diante da ideia de Eros, a re-união com a vida, então, temos uma noção do erotismo e da completude.

Tereza Costa Rêgo produz uma obra erótica particular porque ela fala das diversas dimensões da conexão erótica, não apenas corpos ou desejos, são re-ligações com a alma. Suas personagens (figura 16) se vinculam miticamente e simbolicamente com a vida, com as escolhas, com os desejos, com o universo. Outro elemento do domínio de Eros é a faceta manipulada do feminino. O conceito do feminino na cultura judaico-cristã vem carregada de pecados, pudores, tabus e culpas. É Eva que morde a maçã e cai no pecado original exterminando o paraíso. Os mitos cristãos construíram o erotismo com base no pecado, na culpa e na repressão. A sociedade é submetida a regras morais e comportamentais que regulam a ordem sexual e social. Os mandamentos cristãos ordenam: “Não adulterarás”. O sexo só é legítimo e sagrado via matrimônio e com a única e exclusiva função de procriar. A mãe de Jesus não engravida do ato sexual, que foi “deserotizado”, ela engravida “sem pecado”, do Espírito Santo.

Nada que é humano me espanta.
(Tereza Costa Rêgo - Trecho da entrevista – Janeiro de 2011).

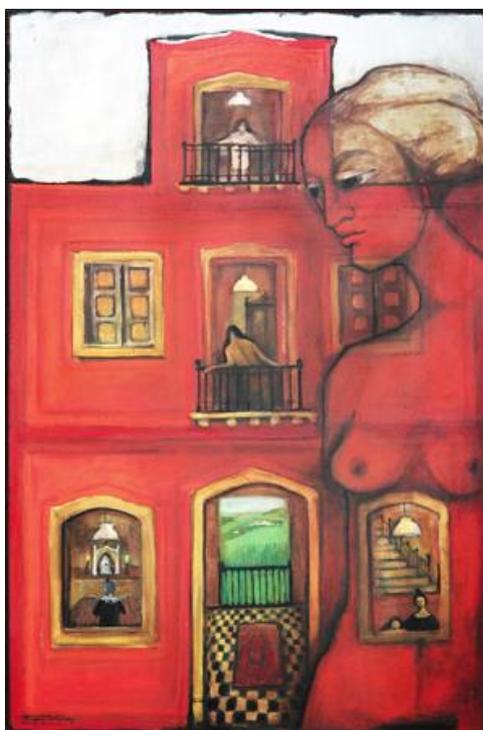


Figura 16

A obra da artista nos conecta harmonicamente com muita profundidade aos domínios míticos de Eva e Lilith. A maçã é o símbolo mítico que representa a culpa, o pecado, o erótico e o sagrado. Os vermelhos saúdam o amor, a verdade, a carne, a alma e a liberdade. Tereza Costa Rêgo (2003) revela sua realidade repressora na vida política, religiosa, familiar e social: “Tudo aquilo que escondido gravei, era pecado.” Ela criou bordéis sagrados e recusou-se a conhecê-los, não por preconceito, mas para que não fosse quebrado o encanto que a fascinava nas noites de sua infância. “Havia um sentimento religioso de culpa e é engraçado [...] culpa do que apenas ouvi e fantasiei. Mas era como se eu estivesse lá dentro do prostíbulo, no pecado original”.

Falar de erotismo também é falar de repressão sexual. A cultura Ocidental criou formas de manipulação e ordenação do erotismo. A sociedade se tornou frágil e mutilada, pois o controle do desejo veio com severas punições. Mesmo com tantas barreiras, Eros é flexível e onipresente, pois se camuflou para sobreviver na sociedade. A arte talvez seja um dos caminhos mais poderosos da manifestação de Eros. A experiência estética é um momento onde se estabelece uma manifestação erótica. O prazer diante da obra de arte nos conecta com o que nos agrada ou desagradar. É essa conexão que nos re-une com as nossas origens, e então a conexão erótica é estabelecida. Tereza Costa Rêgo faz a comunicação entre Eros e o indivíduo.

A fase “Bordéis Pernambucanos” é erótica porque nos reconecta com a vida, com o desejo, e parece também re-conectar a artista à sua alma e às suas memórias. A pintura de Tereza Costa Rêgo exige uma cumplicidade do espectador para que o impulso erótico sagrado seja sentido. O conteúdo de sua obra artística é paradoxalmente rigorosa e serena, os conflitos estão expostos através de símbolos míticos que carregam a verdade e eloquência do trajeto antropológico ocidental. As estruturas antropológicas do imaginário parecem regimentar a sua produção artística como uma grande orquestra, onde sentidos, significados, símbolos e mitos estão afinados para o acontecimento de um grande espetáculo.

Capítulo II - O Imaginário do Bordel

3 O IMAGINÁRIO DO BORDEL

3.1 Panorama da fase “Bordéis Pernambucanos”

Tereza Costa Rêgo concentrou uma multiplicidade de sentidos em suas imagens que carregam os enigmas da tensão existencial simbólica. Sob a perspectiva do imaginário, analisamos a construção das imagens da fase “Bordéis Pernambucanos”. Veremos que o imaginário poderá ser descrito como uma faculdade de simbolização donde provêm os medos, os anseios, os sonhos, as paixões e as percepções sócio-político-culturais e religiosas.

Examinamos a fase “Bordéis Pernambucanos”, como um “segredo-sagrado”, que nasce da relevância dos conteúdos trazidos do imaginário, onde a artista joga luz sobre a significação da dinâmica dos seus segredos e vivências para sua construção imagética. O bordel pintado por Tereza Costa Rêgo é remodelado, é barroco. O barroco está nas tensões conflituosas entre o sagrado e profano, está no clima e nas cores contrastantes. Nos anos cinquenta, Recife estava no ápice da boemia cosmopolita. Marinheiros, prostitutas, bichos e paisagens compunham o cenário artístico da pintora. Analisamos o erótico e o sagrado na obra da pintora como uma experiência ligada à vida e a uma contemplação poética das profundezas da alma.

O primeiro nu (figura 17) da artista foi pintado depois dos 50 anos. A tela *Mulher Nua*, de 1983, é pioneira. “[...] Esse foi o primeiro quadro que eu tive coragem de fazer um nu frontal”, diz a artista na entrevista. A nudez vira uma obsessão, lastreada pela paixão estética e pelo protesto tardio. “A nudez é a coisa mais pura, mais linda do ser humano”, defende a artista. Com uma obra muralista, a artista executou painéis que são impregnados de emoção e força poética, dominados por vermelhos, amarelos e a falar de histórias, mistérios, encantos e mulheres. Tereza Costa Rêgo aborda a nudez em uma relação conectada com o segredo, pois o corpo traz algo secreto, “encoberto”. Revelá-lo, ainda que não na sua totalidade, é desnudá-lo, pois uma coisa mesmo desnuda, ainda guarda segredos.



Figura 17

Em 2002 ela pinta a tela “O Parto do Porto” (figura 18), que é uma ode ao amor e ao sexo. É uma tela que revela a dimensão sagrada do erotismo, pois as personagens estão conectadas com a essência do cosmo e da alma. Homens, mulheres, animais, amor, tudo está aninhado na teia erótica sagrada. Tereza Costa Rêgo revela: “[...] esse quadro é muito sensual, é uma quadro agressivo, é uma suruba [...]”. A tela “Casal com Bichos” (figura 19), feita em 2003, é um espelho do casal Tereza e Diógenes “[...] Eu acho que essa é coisa mais verdadeira que eu já fiz, é um pouco eu e Diógenes [...]”, diz a artista em entrevista no ano de 2011. As telas revelam a essência do erotismo, que é a conexão da artista com a essência do mundo e do amor natural e genuíno.



Figura 18



Figura 19

Para entendermos um pouco a essência do trabalho de Tereza Costa Rêgo, avaliamos que é imprescindível destacar as suas reflexões sobre a sua inspiração poética, para construção imagética dos bordéis. As memórias contidas no texto a seguir, assumem um papel relevante na obra da artista, mediando às representações históricas e simbólicas, autobiográficas e artísticas. A verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo, e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta “profundidade” quanto um tratado de filosofia (Merleau-Ponty, 1999, p.19). A artista apela para sua memória, para suas recordações, para transformá-las em símbolos míticos, em arte.

Educada para ser a boneca que enfeita o piano na sala de visitas. Acontece que um dia, eu saltei do piano e fui embora. [...] Lembro que a primeira vez que entrei num bordel foi na minha própria casa. Eu gostava de deitar no colo de meus irmãos, aparentemente para cochilar, mas ficava escutando as histórias que eram contadas entre eles e os amigos que frequentavam a casa do meu pai. Fingia que dormia e entrava num sonho levado pelos detalhes das situações descritas por rapazes e, certamente, proibidas para uma menina de oito a dez anos.

Então comecei a achar que todas as coisas importantes só podiam acontecer no puteiro [...] Lembro, por exemplo, que no fim da 2ª Guerra, quando Paris foi libertada, a descrição do momento histórico que recebi estava ligada a uma comemoração no bordel, entre marinheiros e intelectuais boêmios.

Faz muito tempo, mas lembro com a mesma sensualidade as cenas no bar, no quarto, na cama. [...] Durante toda a minha infância e juventude, essas conversas foram criando uma realidade de cores e formas. O tempo passou na janela e era tempo de muita repressão[...] Tudo aquilo que, escondida, gravei, era pecado, era proibido.

[...] Eu não queria ver o lado escuro sórdido, das noites prostituídas. Eu queria gravar o amor, a liberdade, o cheiro do mar, [...] Para que essa façanha fosse possível, eu precisei armazenar coragem que nunca tinha tido antes. [...] eu era jovem demais para um mergulho desse porte, e havia o Recife, essa cidade cruel que me rejeitou quando pulei do piano da casa do meu pai. Então, como na Bíblia, corri sem olhar para trás para não virar uma estátua de sal, como Sara.

[...] Na prática eu estava construindo um texto, um relato e não era um sonho. Eu queria pintar um poema [...] Eu queria um lado da verdade, o lado estético, um poema da cor e da liberdade. Enfim, fiz um longo e sério campo de pesquisa, um longo e ambicioso exercício de pintura resultou na mostra atual, transformando-se no que corajosamente exponho. Como dizia Carlos Drummond de Andrade "a casa foi vendida com todos os móveis, todos os pecados cometidos ou em vias de cometer, com seu vento encanado, sua vista para o mundo, seus imponderáveis. A porta está aberta.”

É navegando por este relato, que ratificamos a importância da revelação acima. A memória da artista é uma evocação ao passado, ela de certa forma guarda o tempo que passou e o materializa em suas telas. O seu passado é salvo de qualquer perda ou esquecimento. Pode-se observar que a memória é uma forma de percepção interna e que, de certa forma, materializa e atualiza o passado. Temos na memória filmes, flashes, que não podem ser lidos senão quando recebem a luz viva do imaginário. A memória traz componentes objetivos e subjetivos e o fato da artista conhecer os bordéis de forma indireta, não invalida o contexto mítico-poético do espaço e da prostituta. Tereza Costa Rêgo compõe a criação imagética através do pensamento simbólico. “[...] Eu tenho uma visão do bordel (figura20) completamente lírica, eu não tenho a visão do bordel, da exploração do corpo da mulher, daquela mulher que é mau caráter, clichê [...]”, diz Tereza Costa Rêgo em entrevista em janeiro de 2011. Como o pensamento simbólico é inerente ao ser humano, é anterior a razão e a linguagem. O símbolo expressa facetas da realidade. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser (ELIADE, 1991, p.08).

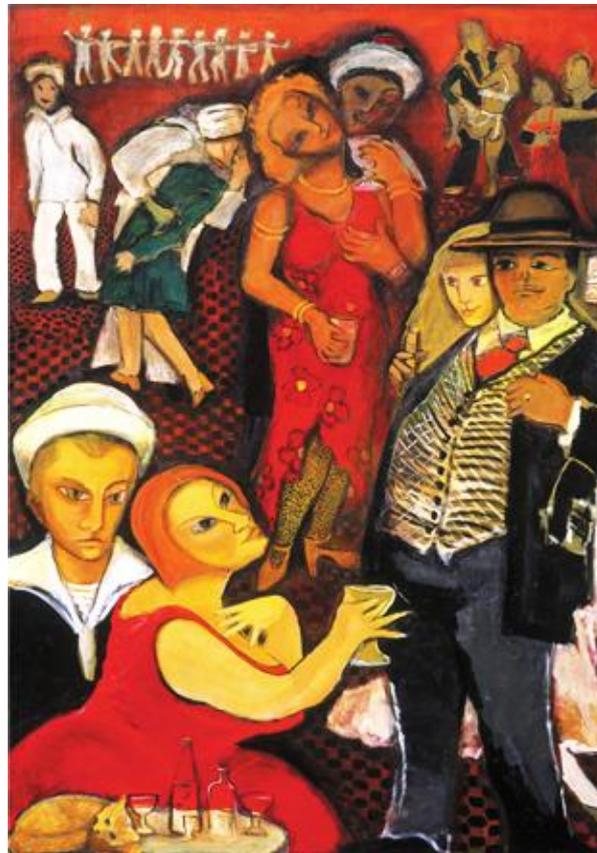


Figura 20

O imaginário de Tereza Costa Rêgo também está impresso na memória,

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira infância. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal põe cores particulares. Assim também, só quando já se passou pela vida é que se venera realmente uma imagem descobrindo suas raízes além da história fixada na memória (BACHELARD, 1978, p.218).

A artista se aprofunda nas lembranças que deslocam recordações vividas, que se tornam alicerces de uma imaginação criadora. Percebemos então que as imagens produzidas por ela são reveladoras de um estado de alma, a artista re-vela na sua produção artística tensões simbólicas complexas entre o sagrado e o erótico.

3.2 A dimensão do Imaginário

[...] eu acho que toda mulher tem vontade de ser puta um dia, eu acho que no subconsciente todo mundo gostaria de, ou pelo menos de ver uma cena [...] no meu imaginário eu pinto o bordel de 1950 onde havia glamour, quer dizer, elas não eram só, chegava, vai, sobe, trepa, volta, lava [...] elas tinham amigos, elas eram confidentes (figura 21), elas faziam festas [...] não iam só para trepar [...] esse glamour eu tento tirar o lado sórdido, eu tento pintar, porque aquela mulher está ali?

[...] essas pessoas são muita vezes, muito melhores do que as beatas, muito mais generosas, então eu acho que os homens dessa geração, tinham não só uma puta, mas tinha uma amiga e, isso parece que terminou, porque parece que hoje você chama pelo telefone [...] quando eu era pequena o puteiro para mim era um grande mistério, era o lugar do prazer e da felicidade [...] eu sempre fui muito sexuada desde pequena, eu achava uma maravilha, tudo de importante só podia acontecer num puteiro[...]o marinheiro é a coisa da viagem do desconhecido, [...] é uma coisa que me acompanha desde muito jovem, do cais do porto, eu acho que na outra geração eu fui puta [...]

(Tereza Costa Rêgo - Trecho da entrevista – Janeiro de 2011)

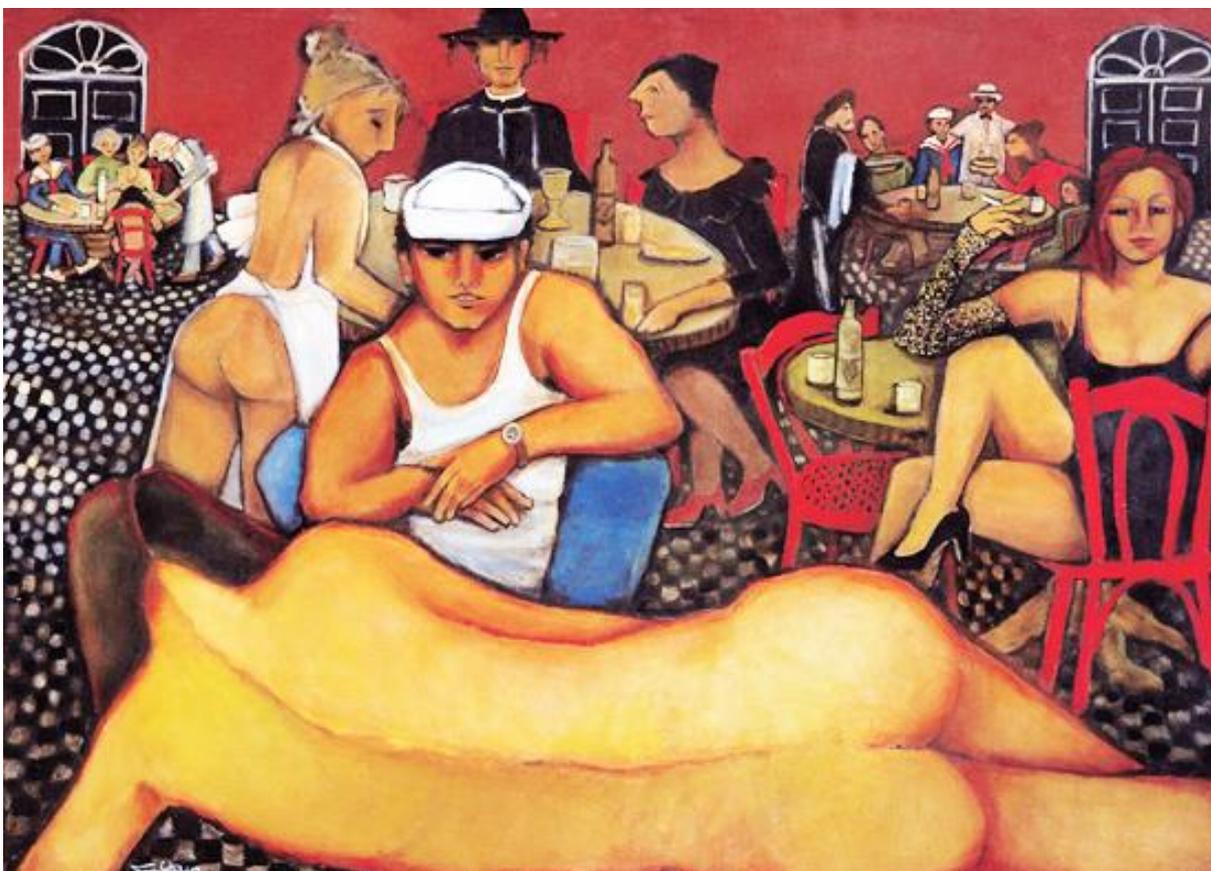


Figura 21

O imaginário envolve muitos aspectos relacionados à consciência, uma vez que, para a consciência, só tem existência, só tem significado, aquilo que tiver um valor. Estamos sempre em busca dos valores revestidos nos objetos e, essa relação é, em parte, responsável pelo modo com compreendemos a percepção da imagem. A consciência pura e desembaraçada de todos os obstáculos cria um mundo verdadeiro, sem nenhuma mistura de devaneio. A consciência só começa a ser, determinando um objeto, e mesmo os fantasmas de “experiência interna” só são possíveis por empréstimo à experiência externa. Portanto não há vida privada na consciência, e a consciência só tem como obstáculo o caos, que não é nada (Merleau-Ponty, 1999, p.55).

Para compreendermos parte da gênese do trabalho de Tereza Costa Rêgo, além do conceito do imaginário, também precisamos observar as questões fenomenológicas da percepção através de Merleau-Ponty (1999). O primado da percepção é, em suma, a colocação em relevo de nossa maneira primordial de nos relacionarmos com o mundo, para que fique claro, faremos uma breve exposição do período anterior à fenomenologia até as ideias do teórico em questão.

Os empiristas pensavam a sensação como algo atribuído a questões exteriores, causadas por estímulos externos que agiam sobre os sentidos e isto gerava sensações: cores, sabores, odores, texturas. Já os intelectualistas falavam da percepção como uma capacidade individual do sujeito, ou seja, a compreensão da percepção dependia da competência do indivíduo em interpretar os objetos, o mundo. Os empiristas e os intelectualistas não deram conta da capilaridade e profundidade da percepção, pois pensavam a percepção de forma parcial, como uma soma ou junção de sensações. Foram superados com uma nova concepção a partir da fenomenologia e a teoria da Gestalt. Fenomenologia e Gestalt não vão fazer distinções entre sensação e percepção, pois sente-se e percebe-se formas integrais, estruturadas com significados e sentidos. A percepção continuamente percebe uma totalidade completa.

A obra de Tereza Costa Rêgo tem sua origem a partir das percepções que são carregadas por sensações, vermelhos, texturas, silêncios. Sentimos e percebemos as qualidades das sensações, que são parte integrante de cada elemento em cena. A artista faz uma trama imagética carregada de interioridades e exterioridades singulares e particulares. O conhecimento sensível registrado em sua obra é organizado pela sua percepção particular do mundo.

O caminho fenomenológico ajuda a compreender a essência da percepção na obra de Tereza Costa Rêgo. Trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar a percepção estética e cosmológica na obra da artista. A pintora encontra no mundo os meios para sua produção artística. É a partir das suas percepções de mundo que sua obra nasce. A verdade da sua obra está na facticidade da sua percepção e do mundo a sua volta. A artista expressa um mundo que parte de si mesma, das suas experiências e não de uma ideia normatizada pela sociedade ou pela cultura judaico-cristã. Portanto, não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente o mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos (Merleau-Ponty, 1999, p.13). Buscar a verdade da essência da percepção não é assumir que ela é verdadeira, mas que ela é um acesso à verdade.

Sob a perspectiva do imaginário, que tem sido amplamente estudado, o que atrai tantos interesses é o estudo dos mitos, dos símbolos e de sua importância na relação homem/cosmos, isto é, como as configurações simbólicas que formatam as maneiras do pensar, bem como as práticas sociais que instituem o homem e seu meio. Na obra “*As Estruturas Antropológicas do Imaginário*” (2002), Gilbert Durand conceitua o imaginário como “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens” (DURAND, 2002, p. 18). Isso significa que o imaginário não é apenas fantasia delirante e desprovida de valor. O imaginário vai além, pois é através de imagens de grandes temas, isto é, temas recorrentes em todos os tempos e sociedades, que se convergem e se organizam. É através do imaginário que o homem cria e recria, constrói significados e ressignifica simbolismos, para explicar o que não consegue por via lógica e/ou racional.

Gaston Bachelard (1978) vai trazer em seus pensamentos, novas reflexões a respeito do imaginário e da ciência. Bachelard vai apontar a importância do poético como conhecimento, vai redescobrir o imaginário como elo nas construções humanas. Ele se esforçou para distinguir a imaginação enquanto simples registro passivo, da imaginação que, aliada à vontade, é poder de criação. O filósofo tem o grande mérito de ter reabilitado a poesia como meio de conhecimento; poesia que é do domínio do simbólico, do sensível, do subjetivo.

Tudo o que pode esperar a filosofia é tornar a poesia e a ciência complementares, é uni-las como dois contrários bem feitos [...] Bachelard vai descobrir que o imaginário, muito longe de ser a expressão de uma fantasia delirante, desenvolve-se em torno de alguns grandes temas, algumas grandes imagens que constituem para o homem os núcleos ao redor dos quais as imagens convergem e se organizem (DURAND, 2005, p.13/14).

Na obra *A Poética do Espaço* (1978), Bachelard afirma que só a fenomenologia da imaginação, isto é, "a consideração do início da imagem numa consciência individual (como um produto direto do coração, da alma. do ser do homem tomado em sua atualidade), pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem". Bachelard não foi apenas o filósofo do "novo espírito científico". Investigou também a natureza do imaginário poético e soube extrair novos significados das obras de arte. Para ele somente os pensamentos e as experiências saciam os valores humanos. Em diversas obras filosófico-poéticas, a imaginação foi valorizada como um processo mental criador, que dinamiza todo o saber humano. E, em especial, valoriza-a como invenção que organiza as obras de arte, pois o mundo da arte é o mundo imaginário. Em sua concepção, a imaginação se desdobra: é uma força primitiva, agente essencial da percepção e é uma capacidade secundária – a fantasia – que age ao nível da vontade consciente, deformando e recriando as imagens primeiras.

Conceitualmente, o imaginário pode ser entendido como fonte atuante da ideia e da representação mental da imagem. Energia que se formaliza individual e coletivamente, materializando-se em ações informadas por imagens e símbolos. Uma espécie de relação psicológica do homem com seu meio, os lugares físicos de vida íntima, o elo afetivo entre a pessoa e o lugar. No irremediável rasgão entre a fugacidade da imagem e a perenidade do sentido que o símbolo constitui, precipita-se a totalidade da cultura humana, como uma mediação perpétua entre a esperança dos homens e sua condição temporal (DURAND, 1995, p.108).

Em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2002), Durand, retoma os estudos de Bachelard, sistematizando-os. Endossa as intuições bachelardianas como fundamentais na concepção geral do simbolismo imaginário: "a imaginação é um dinamismo organizador, e este dinamismo organizador é fator de homogeneidade na representação" (p. 26).

Segundo Durand, os sistemas simbólicos não são independentes, pois eles nascem de uma visão de mundo particular, imaginária, que é da própria cultura. O trabalho de Tereza Costa Rêgo nos mostra os vínculos e intercâmbios com a sua cultura. A artista produz "representações" de um imaginário particular através de símbolos cheios de significados, que contém a essência de suas pulsões culturais subjetivas. Através do seu mapa imaginário, as

imagens de Tereza Costa Rêgo resgatam algo, e conecta-nos a uma noção de pertencimento com a cultura e com a imagem produzida,

[...] não se trata de classificar uma cultura em tal ou tal estrutura, mas de perceber qual é a “polarização” predominante, isto é, o tipo de dinamismo que se encontra em ação, o que leva a determinação do trajeto antropológico” em determinada cultura ou grupo social. O trajeto antropológico é “o incessante intercâmbio existente, ao nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”.[...] O trajeto antropológico pode partir tanto da cultura como do natural psicológico, o essencial da representação e do símbolo estão contidos entre essas duas dimensões (PITTA, 2005, p.19 e 21)

Para o pesquisador Ruiz (2003), o imaginário remete a alma, ao ser total em todas as suas instâncias, que não se explica de modo absoluto, pois, nele reside a dimensão criadora do ser humano. Ele clama para sermos mais cautelosos com as classificações genéricas das pessoas e dos pensamentos, e nos estimula a saborear a riqueza peculiar e particular do detalhe. Aceitemos a vertigem de perceber em nós um sem-fundo humano inesgotável, incomensurável, inatingível, singular e disforme, universal por ser diferente (RUIZ, 2003, p.21). Na fase “Bordéis Pernambucanos” de Tereza Costa Rêgo, as imagens não são apenas mediações entre o homem e o mundo, elas se apresentam como realidades simbólicas da dimensão humana.

À manifestação artística particular da artista transcende por intermédio de uma autonomia consciente. Ela se serve das vivências, segredos, memórias e percepções como instrumentos que propiciam voz a sua cosmovisão. A obra de arte ganha livre-arbítrio face à realidade e liberta-se da sua função de representar, tornando-se a expressão de suas experiências, valores e sentimentos. Defendemos aqui uma visão de superação da representação enquanto categoria de análise, uma vez que ela é apenas uma etapa de sentido da imagem, relacionada à iconização. Justificamos esta reflexão sobre a forma de “representação” de Tereza Costa Rêgo, através do conceito do imaginário que expressa, sem dúvida, uma matiz de desejos, de modelos, de sentidos e de valores que permitem que os humanos estruturem a sua experiência, desenvolvam as suas construções intelectuais e dê início a ações (ARAÚJO, 2003, p.17).

A obra da artista revela uma relação imagem-imaginário estreita, complexa e profunda. As imagens de Tereza Costa Rêgo, não representam o mundo, mas conceitos relativos ao mundo. Para decifrar esses conceitos abstraídos em imagens é necessário deixar o olhar vaguear pela

superfície de suas telas, e identificar os possíveis mitos que aparecem como uma forma de representação simbólica mais elaborada e complexa do imaginário.

O imaginário é imponderável, inesgotável, incomensurável, inatingível. O que fica no imaginário da humanidade é o que toca a alma. Assim como um fluxo de energia, o imaginário é o real e autêntico, é a expressão de um todo na sua originalidade e singularidade imaginante. O imaginário sempre deverá ser apresentado pelos seus efeitos, pois nunca poderá ser elucidado por meio de definições conclusivas. Os efeitos da obra de Tereza Costa Rêgo são inesgotáveis e tocantes na alma de quem tem olhos de ver.

3.3 O Regime Noturno das imagens na fase “Bordéis Pernambucanos”

Segundo Durand (1997), o símbolo é, então, uma maneira de expressar o imaginário. Na antropologia do imaginário, o mito é o elemento cultural fundamental. Para se abordar a “convergência” (maneira como se organizam) dos símbolos, é necessário definir os principais termos empregados (PITTA, 2005, p.17). *Schème*, arquétipo, símbolo e mito, são os quatro pilares do método de convergência definido por Durand.

Para entender o método de convergência é necessário elucidar o conceito dos quatro pilares, respectivamente: *Schème*, arquétipo, símbolo e mito. O *schème* é anterior à imagem, faz a junção do inconsciente com as representações simbólicas, é uma dimensão mais abstrata do imaginário. O conceito de arquétipo utilizado no método da convergência de Durand está respaldado nas ideias de Jung. O arquétipo seria a representação dos *schèmes*, a imagem primeira que se forma, onde nasce a ideia. Já o símbolo, Durand avalia como sendo um signo concreto que evoca uma representação de sentido secreto. O inconsciente coletivo é estruturado pelos arquétipos e estes expressam imagens simbólicas coletivas. O símbolo vem como elemento que estrutura o arquétipo. Ao dar significado a alguma coisa, o homem entra no plano simbólico. Simbolizar é inerente à condição humana. O mito é o relato de uma história que está organizada através das articulações entre símbolos, arquétipos e *schèmes*. Segundo Jung, o mito é a organização de imagens universais (arquétipos). O conceito do inconsciente coletivo, definido por Jung, propõe uma memória da experiência da humanidade e o mito é o elemento que aparece em todas as culturas e épocas, demonstrando o poder e a importância da imaginação humana.

Acerca da ação mítica, Tereza Costa Rêgo reconta os mitos através de uma abordagem poética. Os mitos ganham novos contornos e a energia simbólica dos tempos passados é renovada para contemporaneidade. Os mitos vão narrar acontecimentos, e ao atualizarmos estes mitos, estaremos de certo modo voltando ao Tempo Sagrado onde tudo teve seu início.

Em sua abordagem sobre os mecanismos da simbolização, Durand (2002) partiu da hipótese de que "existe uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas". Ele admite três dominantes reflexológicas (matrizes sensorial e motora) nas quais as imagens se integram naturalmente, e com mais força, se as dominantes reflexológicas se encontram em concordância com experiências perceptivas. Em outras

palavras, isso significa que as dominantes reflexológicas se manifestam em três gestos primordiais, aos quais correspondem grupos de imagens que descrevem movimentos específicos. Assim, cada gesto orienta a sua representação simbólica em direção a determinadas matérias, técnicas, instrumentos e a classificações sexuais, familiares e sociais próprias.

Durand observa que a realidade humana não é constituída de fatos e sim de percepções: a arte, a razão, a linguagem e as emoções são dimensões do imaginário. Ele apresenta o imaginário como organizador dos procedimentos da alma humana. Gilbert Durand nos oferece um método de convergência para encontrarmos os eixos do trajeto antropológico. Os níveis dessa convergência se dão a partir dos regimes das imagens segundo o reflexo, o "grande gesto reflexológico", que se encontra na base, como um vetor orientado, da constelação das imagens (PITTA, 2005). Baseado na reflexologia (ação postural, digestiva e copulativa) para organizar as representações, DURAND (1997, p.54-55) esclarece:

[...] O primeiro gesto, a dominante postural, exige matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para devaneios técnicos da bebida e do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, e, por fim, sobre determinam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual.

Na obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), ele, faz uma descrição do imaginário que abarca sua gênese, sua estrutura e seus processos de funcionamento. Através da estrutura e da polarização, ele classifica o imaginário em dois regimes: diurno e noturno. Resumidamente podemos dizer que o regime diurno é a organização das imagens que dividem o universo em contrários e o regime noturno é a organização das imagens que unem os contrários harmonicamente. A professora e pesquisadora Danielle Perin Rocha Pitta elucida:

No entanto, não se trata de simplesmente classificar os símbolos, mas de localizá-los sobre um eixo dinâmico balizado por pólos. (...) Uma última precisão a respeito da estrutura: "Ora a estrutura estando definida como uma relação dinâmica, podendo servir de modelo à construção (ou à compreensão), isto é, à reconstrução, à 'interpretação' mental de um objeto, vê-se bem que o símbolo, longe de se opor à estrutura, é o seu modelo". Baseado nestes conceitos de polaridade e estrutura, e dentro do quadro teórico já apresentado, G. DURAND vai analisar as imagens colhidas nas

mais diversas culturas (nas mitologias, na iconografia, na literatura principalmente) e perceber que existem pólos estruturais: um diurno e dois noturnos. No entanto deve-se levar em conta que esses "pólos da mentalidade humana" são transcendentais e "nunca devem ser considerados como caracteres fixos em um objeto empírico dado: são pólos, linhas de força de coesão". É através destes conceitos de estrutura e polarização que vão ser estabelecidas "as estruturas antropológicas do imaginário" (PITTA, 2004).

O gesto postural verticalizante evoca o simbolismo fálico, do pai, das funções autoritárias e guerreiras. O regime diurno é heroico, simbolizado pela espada, o que conta é o enfrentamento. Os gestos de nutrição e de rítmica sexual convergem como simbolizadores da mulher, mãe e nutridora. O regime noturno é simbolizado pela taça, cujo formato acolhe. É essa sensibilidade, interagindo com o meio, que produz as imagens que nos interessam nesta pesquisa.

Segundo Durand, os símbolos, os mitos, os sonhos e as narrativas da criação humana estão fundamentos nos regimes das imagens. Gilbert Durand divide o regime noturno em duas vertentes: sintética e mística. A estrutura sintética do regime noturno se refere aos rituais utilizados para assegurar os ciclos da vida, revela sempre à distinção. As imagens de Tereza Costa Rêgo identificam-se com regime noturno com estrutura mística, que é a construção da harmonia entre os contrastes. A estrutura mística do regime das imagens apresenta a convergência harmônica das diferenças nas imagens e revelam o gosto pela intimidade. As representações da artista emergem dos opostos: sagrado e profano; razão e emoção; prazer e dor e estas demarcações são perceptíveis através das tensões simbólicas, que são o grande alicerce de sua obra.

As imagens, os cenários e as personagens da obra de Tereza Costa Rêgo desembocam sempre numa tensão polêmica. Diante dos contrastes, o mapa imaginário da artista se empenha em harmonizar os opostos, característica marcante do regime noturno místico. As imagens alavancam uma ação de descida, de busca, para expansão do conhecimento e da percepção. Para a compreensão dos seus conteúdos, as imagens da artista evocam e convocam a uma necessidade da busca interna. A polêmica dos conflitos é soterrada pela quietude e pelo gozo (figura 22), que são, paradoxalmente, entrelaçados nas imagens das prostitutas, dos marinheiros e dos animais que povoam o imaginário da pintora.



Figura 22

O regime noturno místico é apontado pelos símbolos de inversão e símbolos da intimidade. Nos símbolos de inversão temos a expressão do eufemismo, que inverte um conteúdo de angústia a uma expressão de serenidade. As prostitutas de Tereza Costa Rêgo não são ricas, são fecundas e companheiras, chegam a ser ingênuas. Na tela “Bairro do Recife” (figura 23) isto se torna evidente a partir do momento em que a artista inverte a imagem da prostituta pornográfica em uma imagem de prostituta erótica-sagrada, ou seja, a mulher objeto, menosprezada, passa a ser respeitada, valiosa. O cavalheiro sentado tem um buquê de flores para elas. Os gatos acompanham a cena de descanso e gozo. A garrafa de licor está à

disposição para ser bebida após o provável almoço. O tapete vermelho é ao mesmo tempo aconchegante e intenso, abriga as duas mulheres para a cesta vespertina. A cena parece mostrar amigos que conversam em uma tarde tranquila e quente no Chanteclair, no Bairro do Recife. A maçã aparece para evocar a Eva mítica, a mulher feita da costela de Adão que foi banida do “paraíso normatizado” para o “paraíso real e genuíno”, que se conecta religiosamente com a essência natural do cosmo e do homem. Como uma prostituta pode expressar essa candidez? O corpo torna-se algo interior, não exposto à compra. A prostituta noiva, paradoxalmente, espera o matrimônio como qualquer moça “habitual”.

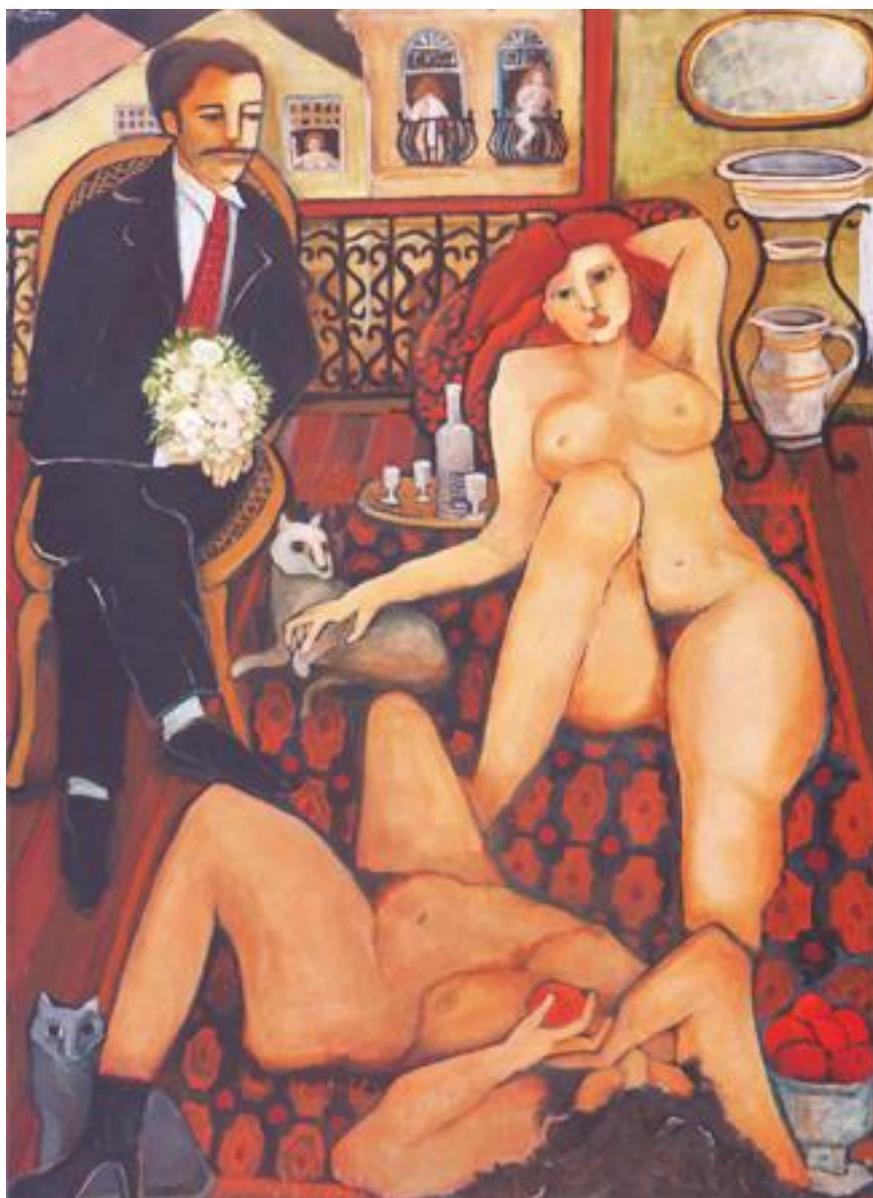


Figura 23

As cenas pintadas por Tereza Costa Rêgo trazem a sensação das tardes quentes e serenas e das noites frescas e voluptuosas. O hino à noite também é considerado um símbolo de inversão. Ao contrário do que se pensa sobre os perigos da escuridão, das trevas, no regime noturno, a noite simboliza paz, serenidade e repouso. A noite é sublime, majestosa, porque oferece a comunhão. As mulheres prostitutas, pintadas pela artista são valorizadas e estão no centro das atenções. Ao transformar uma prostituta em noiva, por exemplo, a artista a transforma em uma mãe mítica que acolhe, que protege e que é fecundada por amor.

Os símbolos da intimidade identificados na obra de Tereza Costa Rêgo tem a capacidade de transformar a dor da alma, em gozo, em prazer sagrado e erótico. O que foi pornografado e dessacralizado pela sociedade, é visto em suas telas com naturalidade. As personagens repousam, como se fosse uma recompensa pela vida agitada. A cena da tela “Verão” (figura 24) mostra a serenidade. O tapete vermelho cheio de calor, sossego e frutas, parece um espaço sagrado, um pedaço do Éden, que possibilita o retorno ao berço, a calma e a felicidade. Eva e Lilith, símbolos míticos recorrentes na obra da artista, se fundem e se materializam no “paraíso”. Aqui, a Eva mítica se apresenta no arquétipo da esposa serena e servente, que aguarda tranquilamente a passagem do tempo. O aparecimento mítico de Lilith brota na expressão libertária da mulher, que é protagonista do seu próprio destino. A dama está aleitada em seu ninho e o espaço da moradia também é um dos elementos do símbolo da intimidade,

[..] a casa antropomorfa (aquela descrita por Bachelard cujo o sótão é a cabeça e, o porão, as raízes ou pés). Espontaneamente, a criança reconhece as janelas os olhos da casa e imagina as entranhas no porão e nos corredores. E essa casa tem cantos onde a intimidade se concentra: o canto (do quarto, do jardim...), onde gosta de se esconder a infância (PITTA, 2005, p.32)



Figura 24

O quarto, o recinto quadrado, é um símbolo da cidade, da fortaleza, da proteção. O próprio ventre feminino exposto por Tereza Costa Rêgo também se configura em um espaço de acolhimento. As frutas se abrigam neste espaço de interiorização, de proteção e amparo. O alimento também é um elemento símbolo da intimidade, pois a substância é a intimidade da matéria. O alimento precisa passar pelo processamento da digestão para virar energia, combustível vital.

O regime noturno com estrutura mística do imaginário vai negar a existência da dor, da angústia existencial, pois cria uma perspectiva de mundo lastreado pela harmonia, pelo acolhimento, pelo aconchego e pela intimidade (em si, e das coisas) dos conflitos humanos. Não só a noite sucede ao dia, como também, e sobretudo, às trevas nefastas (DURAND, 1997, p. 194). No regime noturno notamos a conjunção harmônica de Tanatos e Eros. Abordaremos essa ambivalência, quando tratarmos do aspecto erótico na obra da artista.

Observamos como Eros é ambíguo através do erotismo, pois ele eufemiza o contexto carnal. Eros inverte os valores impostos pela sociedade ocidental cristã. Tereza Costa Rêgo cultua as dimensões do feminino através de símbolos míticos. A artista consegue harmonizar Eva e Lilith no mesmo espaço sagrado. A própria ortodoxia católica não poderá permanecer à margem dessa “revolução psíquica” inaugurada pela heresia, e acabará por promover o culto da Virgem-Mãe, o culto da mulher exorcizada e sublimada (DURAND, 1997, p.195).

As imagens produzidas pela pintora estão definidas no regime noturno místico das imagens porque elas se conectam e se transfiguram através dos contrastes e opostos harmônicos. A prostituta se transforma em noiva, mãe, companheira, confidente, ou seja, transforma-se em símbolo materno. O poder do imaginário organiza e mobiliza mitos e símbolos para atualizar o tempo. A energia ambivalente do regime noturno das imagens procede de uma liturgia dramática e amorosa que está ligada a três grandes famílias de símbolos: conversão, eufemismo e intimidade. A característica do regime noturno é notadamente fazer a inversão do conteúdo afetivo das imagens.

Também as grandes deusas que, nessas constelações, vão substituir o Grande Soberano masculino e único da imaginação religiosa da transcendência serão simultaneamente benéficas, protetoras do lar, doadoras de maternidade, mas, quando necessário, conservam uma sequela da feminilidade temível, e ao mesmo tempo deusas terríveis, belicosas e sanguinárias (DURAND, 1997, p.200).

Na perspectiva do regime noturno das imagens, observamos que, aos olhos desavisados, Tereza Costa Rêgo parece arriscar-se a queda e a inversão dos conceitos do feminino. Ao sacralizar o feminino e o erótico, a artista transforma a queda em uma descida as entranhas da alma, do conhecimento e do autoconhecimento. Transforma a queda em um movimento de descida que compõe a ação em experiência sagrada. Se a ascensão é apelo à exterioridade, para além do carnal, o eixo da descida é um eixo íntimo, frágil e macio. O regresso imaginário é sempre um “ingresso” mais ou menos cenestésico e visceral (DURAND, 1997, p.201).

A tela “A Noiva”, objeto particular da análise desta pesquisa, é o microcosmo da prostituta. Ao pintar o quarto como metáfora de um templo divino, Tereza Costa Rêgo oferece o Éden, a Eva-Lilith metaforizada pela prostituta. No regime noturno das imagens, a produção imagética da artista exige um lugar sagrado para a manifestação do mito, que, simultaneamente, evoca símbolos da intimidade para perpetuar a permanência harmônica dos conflitos das imagens e da personagem. A noção de espaço sagrado implica a ideia de repetição primordial, que consagrou esse espaço transfigurando-o. O homem afirma assim o seu poder de eterno recomeço, o espaço sagrado torna-se protótipo do tempo sagrado (DURAND, 1997, p.249).

Os regimes das imagens e suas configurações imagético-simbólicas apresentam um papel de mediação importante, manifestando-se no psiquismo humano e interferindo tanto na percepção imediata como nas representações. Dessa forma, podemos dizer que o imaginário é o principal instaurador das diferentes formas de pensar, sentir e agir. Em suma, o canal das relações do *sapiens* com o mundo e consigo mesmo. Para Durand o imaginário é a conexão obrigatória, através da qual se constitui toda e qualquer representação humana, e este axioma vai passar pelo simbólico.

Capítulo III - Articulações Simbólicas: O Sagrado e o Erótico

4 ARTICULAÇÕES SIMBÓLICAS: O SAGRADO E O ERÓTICO

As possíveis articulações simbólicas na obra da artista têm sua origem no imaginário. O imaginário, como mobilizador e evocador de imagens, utiliza o simbólico para se expressar e existir.

O símbolo é, portanto, o poder equilibrante por excelência; ele lastreia a libido com um “sentido” e carrega a consciência com uma energia que lhe permite uma constante “salto para frente”, figurativo [...] O símbolo é o encontro necessário de dois modos exclusivos de identidade: a identidade do simbolizante, que localiza e “encarna” o sentido, e também a identidade do simbolizado, que transcende todos os limites locais; que se situa no que a física moderna chama de “não-separabilidade” (DURAND, 1995, p.37).

Durand salienta ainda que existe uma variação na apreensão dos sistemas de simbolização, porque a aprendizagem pode variar de acordo com o meio sócio-cultural. As representações na obra de Tereza Costa Rêgo envolvem-se estruturalmente com o processo simbólico dos aspectos humanos, sobretudo do feminino.

Essa aparição do sagrado, do divino, no mundo, nas coisas, no homem, vem ocorrendo em todo percurso da história humana, em todos os povos. Aquilo no qual o sagrado se manifestou, torna-se símbolo, um elemento que media e junta o humano à realidade divina. Fundamentada na teoria de Eliade (2012), Otto (2005) e Kujawaski (1994), consideramos que a obra de Tereza Costa Rêgo é uma materialização do sagrado, pois em suas telas, além das imagens, signos, símbolos, templos, destacam-se também as experiências emocionais dos fenômenos sagrados, que investem na percepção e no significado das experiências individuais e coletivas.

O erotismo tem o caráter nobre da re-ligação com as coisas do universo, já a pornografia tem o caráter vulgar e de desconexão com o sagrado. O erotismo está ligado ao prazer como um aspecto natural do desejo humano, a pornografia, ao contrário, tem um aspecto comercial e consumista. A dimensão erótica é o caminho da união, da totalidade e a dimensão pornográfica caminha pelo conceito da mutilação e desvalorização dos seres, subjugando, sobretudo o feminino. A mutilação e a superficialidade dos seres causam a solidão, a fragilidade e vulgarização do aspecto erótico natural dos indivíduos.

A dimensão do feminino é veladamente estigmatizada como pecadora. O cristianismo expulsa o erotismo sagrado da esfera social. Eva profanou as leis de Deus e o poder do feminino precisou ser controlado, afinal é a mulher que tem a capacidade de gerar a vida. As sociedades judaico-cristãs e patriarcais criaram regras para controlar o poder das “bruxas” (as mulheres). A cultura ocidental vai repreender, por exemplo, relações com mulheres grávidas ou menstruadas. O feminino ameaça de alguma forma a ordem social e o poder masculino e, a partir destes princípios, teremos a sublimação do erotismo e a invenção da pornografia como instâncias manipuladoras da verdadeira essência do conceito erótico. Desse modo, será necessário elucidarmos as diferenças entre erotismo e pornografia.

4.1 A dimensão do Sagrado nas imagens dos bordéis

Consideramos a fase “Bordéis Pernambucanos”, de Tereza Costa Rêgo, um “sagrado-segredo” que nasce magistralmente pela relevância dos seus conteúdos. É quando a artista joga luz sobre a significação da dinâmica do segredo para estruturar a interação obra-artista e obra-espectador. O estar oculto não é um caráter meramente negativo e sim uma qualidade positiva que, ao dar profundidade ao patente, transforma-o numa coisa nova (KUJAWSKI, 1994, p.30).

É a partir da nudez que os segredos da memória da artista ganham valor. O oposto deste segredo é a nudez sagrada. O desvelamento da realidade da alma das mulheres retratadas acontece na perspectiva de uma profundidade escondida no simbólico do indizível, revelando uma dinâmica entre o profano e o sagrado.

O “sagrado-segredo” contém uma tensão que se dissolve no momento da revelação. O ponto decisivo a esse respeito é que o segredo é um elemento de primeira linha na individualização. Tereza Costa Rêgo tece sua individualização artística através destas teias secretas, cifras enigmáticas da memória e do imaginário. A série “Bordéis Pernambucanos” é um segredo velado e revelado de mais de 40 anos. Acreditamos que compreender a topologia destes segredos é uma das formas de examinar o sagrado na obra da artista. O segredo cria um movimento entre o sagrado e o profano.

Véu, tapetes, flores, Evas e Liliths míticas, tudo está presente. A artista fala com a alma através dos detalhes e entrelinhas. É que, com efeito, nesta imagem da quente intimidade, conjugam-se a penetração branda e o acariciante repouso do ventre digestivo e do ventre sexual. A imaginação da descida verifica a intuição freudiana que faz do tubo digestivo o eixo descendente da libido antes da sua fixação sexual (DURAND, 1997, p.201 e 202). Tereza Costa Rêgo re-vela o fogo em sua telas e anuncia a influência dos “bordéis imagéticos” que sempre “contaminaram” a sua vivência, desde a sua infância. A realidade dos bordéis é transfigurada das suas memórias.

A verdade é que, muitas vezes, entrei nos prostíbulos do Bairro do Recife, sem nunca ter atravessado sequer suas portas. Quando fiquei adulta, muitas vezes me convidaram para conhecê-los. Meu irmão Aluísio sempre prometia me mostrar o Bar do Grego, mas eu nunca entrei em um bordel. Não por preconceito ou censura, mas, ao contrário, para não matar o encanto que tanto fascinou as noites de minha infância. O meu bordel é muito especial. Têm santos, tapetes persas, retratos de família e um décor que nada tem a ver com os valores estéticos da Europa e das imagens de Toulouse-Lautrec em meus estudos de pintura. Não. Eu não queria isso. Eu queria o meu bordel imaginário, sem cortes, sem censura (RÊGO, 2003).

O sagrado e o profano são uma das bases da vida desde a sua formação até aos dias de hoje. O equilíbrio desta dupla se dá pela manutenção mútua, uma não sobrevive sem a outra. A tela abaixo (figura 25) nos mostra uma mulher que vive o sagrado e o profano. Cercada pelo próprio véu ela parece estar presa às ilusões, ao prazer, à fé e ao pecado. Ela é prostituta e noiva. A artista idealiza a prostituta e a coloca na condição de mulher imaginária e imaginante, pois nesta caracterização emerge o desejo íntimo de cada mulher no que concerne a figura do seu companheiro se houver e, portanto para ele se dá plena e integralmente desconstruindo a ideia de pecado na idealização do desejo e do casamento.



Figura 25

Segundo Kujawski (1994), o sagrado é um conceito mais amplo e mesmo anterior aos conceitos de Deus e do divino. Tereza Costa Rêgo expressa o sagrado através da consciência ampla e integral da realidade, sem necessidade de recorrer à fé cristã para legitimar a sua existência. A realidade pintada pela artista é sagrada porque reconecta o espaço, o tempo e o indivíduo à sua essência, através dos símbolos e mitos que se vinculam a sua narrativa visual.

O mito é o supremo condensador de espaço, tempo e sentido (KUJAWSKI, 1994, p.09). O elemento primário do sagrado é a vida social, onde ele se manifesta. A artista produz uma obra baseada nos dilemas sociais individuais e coletivos. O sagrado se conserva e se desenvolve a partir das vivências e da realidade social. O social e o sagrado são duas instâncias que se entrelaçam para que a ação da reconexão com a essência do mundo aconteça. É a atmosfera espiritualmente saturada do mundo comunal, em que as pessoas guardam estreita solidariedade umas com as outras e com as coisas, que media, silenciosamente, a vivência do sagrado (KUJAWSKI, 1994, p.25).

Aos desprevenidos, o sagrado na obra de Tereza Costa Rêgo pode parecer ausente, porém estar oculto não é um caráter negativo, ao contrário, demonstra uma qualidade positiva que se revela ao ser descoberta. Ao arrancar o véu hipócrita da repressão cultural judaico-cristã, a descoberta do erótico-sagrado possibilita transformar os sentidos e significados simbólicos da obra da artista. A realidade é constituída pela integração do material e do imaterial e a união dos dois conceitos permite a manifestação de uma realidade verdadeira e integral. O sagrado revela a realidade no sentido mais forte do termo, a realidade absoluta, perante a qual o mundo profano ou das aparências, o patente, dissolve-se como falsa realidade. Onde não se cultua o sagrado, só existem fragmentos. A totalidade é perdida nas pequenas frações estilhaças pela arrogância da razão cega e Tereza de alguma forma manifesta-se:

[...] quando eu digo que vomitei tudo isso [...] quando eu era pequena, não podia falar nem o que tinha ouvido [...] nem para minhas amigas eu contava porque era pecado [...] eu era uma criança pervertida [...] eu sou muito tímida eu acho que é por causa disso, eu me sentia pervertida porque eu gostava, mas não podia, tudo era pecado [...] uma vez, para você ter uma noção da violência, [...] um tio meu viajou para os Estados Unidos [...] tinha uns maiôs [...] ele trouxe um cor de vinho para mim, nunca vou me esquecer, a alegria quando eu vi o maiô, aí a minha mãe cortou as alças e disse: você nunca vai usar isso. [...] Aí quando caíram às alças no chão, os pedaços no chão, era como se tivesse cortando meus sonhos, sabe, aquilo foi tão violento, você sabe que hoje eu me lembro da cena, dela cortando com a tesoura [...] (Trecho da entrevista – Janeiro de 2011).

A trama imagética de Tereza Costa Rêgo está vinculada a hierofania. As personagens conectam-se com a realidade de forma autêntica e expõem as suas vivências e sentimentos de forma ressignificada. A forma autêntica da realidade refere-se à realidade dos bordéis pernambucanos que serviram de inspiração para a criação das personagens da artista. Os sentidos e os significados não foram esvaziados. O lugar do sagrado na obra da pintora não é um mero objeto de contemplação e análise. O sagrado tem a função criadora dos sentidos e este fato possibilita compreendermos que a negação do sagrado acarretaria em uma incompletude no conteúdo artístico da obra.

Os conceitos do sagrado e do profano contidos na obra de Tereza Costa Rêgo não dizem respeito ao cenário ou as personagens, mas nomeiam duas direções que bifurcam a vida humana em sagrada e profana. O sagrado e o profano são formas alternativas de estarem no mundo. Nem uma nem outra devem ser exclusivas, mas devem suceder-se em ritmo rotativo, como o dia e a noite [...] (KUJAWSKI, 1994, p.46). Pode-se conjecturar que, de alguma forma, o profano pode promover a reatualização do sagrado. A fase “Bordéis Pernambucanos” traz a dimensão do sagrado, que é vivificado e alimentado pela transcendência da prostituta em noiva (figura 26), em mãe, através das pulsões da emoção e de Eros. Tereza Costa Rêgo não destitui a importância nem da prostituta, nem da noiva. Cada uma tem o seu espaço respeitado. A artista as une para possibilitar o encontro com o sagrado, que é uma função da vida humana. Isso só possível e perceptível porque a realidade da noiva-prostituta está inscrita no mundo, e só assim temos a condição de ler o sagrado. O sagrado não está distante como foi posto pela cultura ocidental judaico-cristã, o sagrado está intimamente ligado às coisas do mundo, ao mundo das coisas e ao indivíduo inserido no mundo.



Figura 26

O sagrado é o arquétipo do real, a matriz da cultura e a fonte de toda a legitimidade (KUJAWSKI, 1994, p.65). A cultura é estruturada por um conjunto de crenças, ideias e comportamentos regulados e normatizados, pela cosmovisão de um povo e de uma época. A obra de Tereza Costa Rêgo se inscreve para revelar as intenções e desejos reprimidos pela cultura cristã. O sagrado na cultura ocidental cristã foi esvaziado do seu sentido religioso de conexão com a essência. O sagrado aparece como algo a ser conquistado ou alcançado por poucos privilegiados. A obra da pintora se registra no mundo na forma do sagrado, porque está em contato direto com a realidade. O drama divino, cosmogônico, é veiculado pelos símbolos míticos atualizados em suas telas. A artista revela a transição do profano ao sagrado, presentificando e sacralizando Eros de uma forma genuína, ou seja, com sentidos e significados. O mundo artístico de Tereza Costa Rêgo não converte o mundo em mero objeto.

O conceito do sagrado na sociedade ocidental cristã encontra barreiras criadas pelo próprio homem que, de maneira excepcional, cultiva e reproduz uma ideia cristã de Deus, como inatingível. A divindade é deslocada para o exterior dos seres. Segundo Otto (2005) a concepção de divindade corresponde à razão pessoal que o homem encontra em si mesmo, sob uma forma limitada e reduzida. Só podemos falar e entender o sagrado, quando nos dispomos, assim como Tereza Costa Rêgo, a vivenciar a totalidade do contato com o divino, ou seja, vivendo a realidade.

O que nos co-move para experienciar o sagrado é compreender as relações e sentidos através de expressões simbólicas. [...] Uma única expressão nos vem ao espírito para tal exprimir: é o sentimento do *Mysterium Tremendum*, do mistério que causa arrepios (OTTO, 2005, p.22). A emoção, o sentimento do sagrado, é que penetra na alma, como um fluxo de serenidade e de acolhimento. O conceito do sagrado designa o que está oculto, revela o que não é concebido de forma precisa e qualificável. Contudo, o mistério é algo positivo, pois nos encoraja a encontrar a realidade divina que só é manifestada quando nos dispomos a vivencia-la. Tereza Costa Rêgo corajosamente pinta e expressa o sagrado de forma original, pois, a realidade apresentada exala e enaltece a compreensão dos sentimentos dos seres envolvidos na trama da imagem. A obra de arte torna-se uma ponte que liga o sagrado aos que têm olhos de ver.

O sagrado, no sentido completo da palavra, é portanto, para nós uma categoria composta. As partes que a compõem são, por um lado, os seus sentimentos racionais e por outro, os seus elementos irracionais. Considerado em cada uma destas duas partes, ele é uma categoria puramente a priori. Importa manter rigorosamente esta afirmação perante todo o sensualismo e todo evolucionismo (OTTO, 2005, p.149).

A obra de Tereza Costa Rêgo se comunica com símbolos míticos e essa revelação do sensível é a manifestação do sagrado. A realidade do sagrado é sempre diferente da realidade “habitual”. A cultura cristã instituiu uma faceta do sagrado que causa temor, o indivíduo teme a essa superioridade dogmatizada, sobretudo pelas igrejas. A sociedade ocidental tem dificuldade em entender e apreender a realidade sensível do sagrado, porque sentem pavor ao sagrado. [...] o homem moderno dessacralizou seu mundo e assumiu uma existência profana (ELIADE, 2010, p. 19). Apesar desta escolha ocidental, o homem não perdeu completamente o comportamento religioso, ou seja, da experiência religiosa, que é a conexão com o divino.

O homem ocidental moderno experimenta um certo mal-estar diante de inúmeras formas de manifestações do sagrado: é difícil para ele aceitar que, para certos seres humanos, o sagrado possa manifestar-se em pedras ou árvores. [...] Não se trata de uma veneração da pedra como pedra, de culto da árvore como árvore. A pedra sagrada, árvore sagrada não são adoradas como pedra ou árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque “revelam” algo que já não é pedra, nem árvore, mas o sagrado, o *ganz andere* (ELIADE, 2010, p.18).

Ganz andere é uma expressão que aponta para aquilo que é grandioso. Essa expressão de Eliade (2012) nos faz observar o paradoxo que envolve a hierofania. Qualquer coisa que seja sagrada, um objeto, uma pessoa, uma tela, torna-se outra coisa ao ser considerada sagrada. Porém, continua sendo a mesma coisa, porque ainda está envolvido naquela realidade cósmica. A obra de Tereza Costa Rêgo tem a ambivalência de ser uma hierofania e uma obra de arte, esta reflexão emerge a partir dos pensamentos de Eliade (2012). Paradoxalmente diante da sociedade cristã, a artista confere ao espaço do bordel um lugar privilegiado para investigarmos a experiência do sagrado.

Segundo Eliade (2010) o homem pode evocar o sagrado com a ajuda dos animais, pois eles mostram que o espaço é suscetível para acolher um santuário ou uma aldeia. Os animais são elementos recorrentes na obra da artista. A pintora parece receber uma revelação sobre os espaços sagrados. Os animais (figura 27) são os sinais divinos de conexão com a realidade sagrada cósmica. A artista instala sua arte em um território selecionado, escolhido(o bordel), e isto é uma ação de consagração do espaço. Em todas as culturas tradicionais, a habitação comporta um aspecto sagrado pelo próprio fato de repetir o mundo (ELIADE, 2010, p.51). Habitar espaços, como fez Tereza Costa Rêgo em sua obra, significa acolher o universo em sua totalidade e sua ambivalência.



Figura 27

A ambiguidade no conceito do sagrado é irrefutável. A ideia do homem é sempre mais nova do que a de Deus. O homem é feito à imagem e semelhança de Deus e isso significa que sua aparição na cultura é tardia. A experiência do sagrado está relacionada com o aspecto numinoso. Segundo Otto (2005), o numinoso refere-se à experiência que o ser humano tem dos fatores sobrenaturais de toda ordem, que faz surgir nele uma atitude religiosa. No numinoso o sagrado manifesta força. O sagrado revela-se como um *coincidentia oppositorum*, [...] coincide com o oxímoro, aquela figura retórica que funde na mesma imagem elementos contraditórios [...]. O sagrado é um oxímoro e sua personificação maior pode ser Deus que se fez homem, Jesus Cristo (KUJAWSKI, 1994, p.41). O sagrado rompe com a “normalidade habitual”, pois repele e atrai concomitantemente.

O sagrado é o arquétipo do real, a matriz da cultura e a fonte de toda legitimidade. De tudo que foi dito anteriormente ressalta a constante de que o sagrado constitui o Centro, o núcleo irradiante do real, de forma tal que a sacralidade e realidade absoluta se identificam. “E sou aquele que é”, sentencia o Deus bíblico (Êxodo, 13,14). “Eu sou o caminho, a verdade e a vida”, revela Jesus no Novo Testamento (São João, 14, 16) KUJAWSKI, 1994, p.65).

Apesar da realidade cultural ocidental em relação ao afastamento do divino, em sua produção artística, Tereza Costa Rêgo mostra outras formas de conexão religiosa com o sagrado, [...] outras formas entram em jogo: a sexualidade, a fecundidade, a mitologia da mulher e da Terra. A experiência religiosa torna-se mais concreta, quer dizer, mais intimamente misturada

à Vida (ELIADE, 2010, p.106). A realidade social da vida está impregnada na obra da artista. Mulheres, homens, animais, a natureza cósmica são eternizadas harmonicamente com todos os conflitos e tensões existenciais. E esse fato é a manifestação mais genuína do sagrado.

Os mitos também são elementos importantes nesta conexão com o sagrado, porque o mito é contado a partir de uma história sagrada. A narrativa mítica se dá em um acontecimento primordial que desencadeia toda a posteridade. “Dizer” um mito é proclamar o que se passou *ab origine*. Uma vez “dito”, quer dizer revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta (ELIADE, 2010, p.84). Os mitos narram a criação, produz uma nova situação. Tereza Costa Rêgo tira proveito da melhor maneira desta condição e atualiza os mitos em sua obra.

Este é um aspecto do mito que convém sublinhar: o mito revela a sacralidade absoluta porque relata a atividade criadora dos deuses, desvenda a sacralidade da obra deles. Em outras palavras, o mito descreve as diversas e às vezes dramáticas irrupções do sagrado do mundo (ELIADE, 2012, p.86).

Outro aspecto sagrado que podemos analisar é a presença recorrente da mulher e da noiva em sua obra. A dimensão simbólica da mulher relaciona-se com o dar à luz, a fertilidade é telúrica e sagrada. A fecundidade feminina tem uma estrutura cósmica igual ao da Mãe universal. Esta afirmativa confere a mulher uma autossuficiência. Tais concepções míticas atribuem a mulher poderes mágicos-religiosos, ou seja, mais uma vez a manifestação do poder do sagrado. A obra de Tereza Costa Rêgo parece nascer de um homem religioso, pois vivifica a forma do sagrado usando o exemplo dos deuses que criaram o mundo. A “abertura” para o Mundo permite ao homem religioso conhecer-se conhecendo o Mundo - e esse conhecimento é precioso para ele porque é um conhecimento religioso, refere-se ao Ser (ELIADE, 2010, p.137). No estágio em que estamos em nossa cultura, o homem é um microcosmos, porque faz parte da criação divina. A partir dessa perspectiva, ele reconhece o sagrado. A manifestação do sagrado não está apenas na dimensão do sensível, está na experiência vivida.

As experiências vitais também guardam uma relação com o sagrado. Na cultura ocidental cristã, muitas funções vitais foram dessacralizadas, tirou-se do homem a conexão religiosa com a vida. Sexualidade, alimentação e até o trabalho ficaram desprovidos de significado sagrado. Tereza Costa Rêgo sacraliza estas instâncias através da prostituta sagrada. As experiências sagradas vitais voltam a ser experienciadas dentro de uma dimensão humana

divinal. Essas correspondências antropocósmicas, e, sobretudo, a sacramentalização da vida fisiológica que se segue, conservam toda a sua vitalidade mesmo nas religiões mais evoluídas (ELIADE, 2012, p.139). A artista valoriza as questões vitais fisiológicas, sobretudo a sexualidade. A pintora evoca a sexualidade através do erotismo. O ato sexual é transformado em um ritual que integra princípios sagrados vinculados a Eros. Em uma sociedade dessacralizada, Tereza Costa Rêgo expressa a experiência de uma vida sexual ligada ao divino. A artista está em comunicação com os deuses e participa do mundo sagrado. Ela pinta um espaço sagrado – o bordel – e possibilita que suas personagens se comuniquem misticamente. O espaço do bordel (figura 28) torna-se um microcosmos. A correspondência entre espaço e corpo se dá desde o começo.

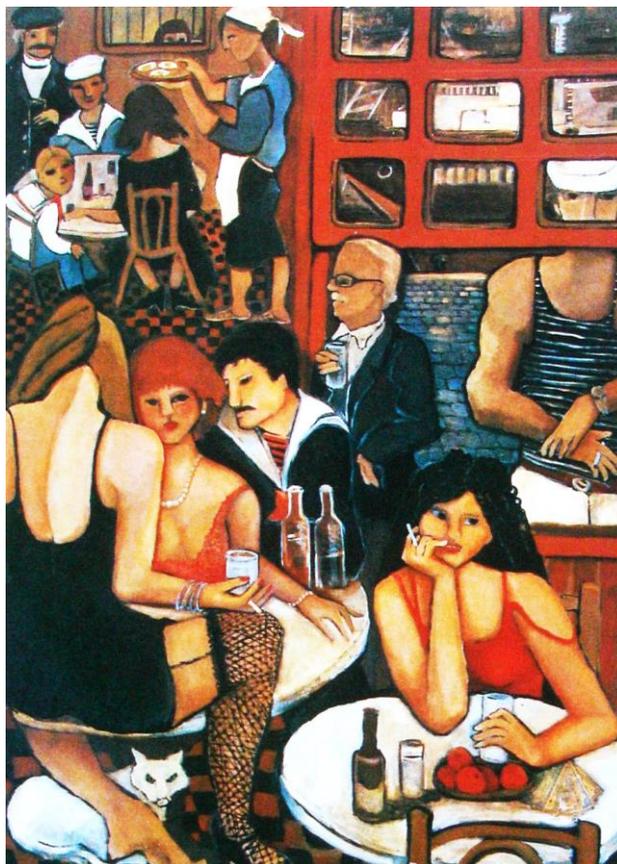


Figura 28

Ao pintar a nudez, o corpo na experiência do sagrado, Tereza Costa Rêgo parece fazer um rito de passagem, uma iniciação, não só pela pintura, mas também pelo seu relato colocado no catálogo da exposição - O Imaginário do Bordel - O Parto do Porto - em 2003. “[...] Eu queria um bordel imaginário, sem cortes, sem censura. [...] Tudo isso começou a crescer muito na minha cabeça e então eu resolvi vomitar todas essas informações [...]”

Segundo Eliade (2010), a iniciação comporta geralmente uma tripla revelação: a do sagrado, a da morte e da sexualidade. Os ritos de passagem desempenham um papel importante na vida do indivíduo porque desencadeiam iniciações que geralmente envolvem mudanças radicais. E assim aconteceu com Tereza. Ao iniciar-se na arte erótica, a artista desabafa, confessa sua alma e atribui a essa ação uma conexão direta com o sagrado, porque sente os mistérios e revelações de ordem metafísica.

Rudolf Otto (2005) pensa o sagrado através da evolução do próprio homem. E esta perspectiva destaca o homem na natureza que soube edificar-se e adaptar-se, criando técnicas e arte, sociedade e cultura. Essa concepção teísta de Otto está baseada em uma ideia cristã de Deus que o define com uma série de predicados. Esta concepção de divindade corresponde, pois, à razão pessoal que o homem encontra em si mesmo, sob uma forma limitada e reduzida (OTTO, 2005, p. 9).

O sagrado, no sentido completo da palavra, é, portanto, para nós uma categoria composta. As partes que a compõem são, por um lado, os seus sentimentos racionais e, por outro, os seus elementos irracionais[...] (OTTO, 2005, p.149).

Segundo Otto (2005), é o sublime que nos domínios da arte representa o numinoso, o estado religioso da alma inspirado pelas qualidades transcendentais da divindade. Nas imagens artísticas, na pintura, residem profundos mistérios velados e revelados. O sublime é também o que é puramente mágico, seja qual for a força da impressão que produzem, são sempre meios indiretos que a arte possui para representar o numinoso (OTTO, 2005, p.97). O elemento sagrado na pintura de Tereza Costa Rêgo é imanente e se apresenta mais como uma “presença” ou uma atmosfera, do que como uma ideia materializada. Não podemos descrever ou definir o sagrado apenas com palavras, pois a compreensão está além da razão, porque residem no fundo da alma, no numinoso.

4.2 O aspecto Erótico na construção imagética

Partindo para o exame das articulações com o erótico, vimos que existem artistas como Auguste Rodin e Pablo Picasso, que destacam o corpo feminino, manifestando o desejo de modificá-lo, fazendo de seus pormenores, objetos de um fetichismo coletivo, onde peças de vestuário surgem como uma segunda pele. Nem todas as obras eróticas se resumem à presença de símbolos de sugestão. Algumas são totalmente claras, explícitas, retratando a cópula como ideal de beleza e prazer. O erotismo está nos olhos de quem o vê, estimulando diferentes formas de apreensão do seu conceito por parte do espectador.

O casamento é o primeiro quadro da erotização e sexualidade lícita. O primeiro ato sexual que constitui o casamento é uma violação sancionada. É paradoxal, mas é uma transgressão. Os aspectos que compõem a natureza do erotismo exigem uma irregularidade dentro da regularidade. O erotismo é, no seu todo uma atividade organizada. E na medida em que é organizado que ele muda através do tempo. O erotismo aparece primeiramente na transgressão do primeiro grau, que é o casamento, apesar de tudo. Mas ele só dado verdadeiramente em formas mais complexas, em que, de grau em grau, o caráter de transgressão se acentua. O caráter de transgressão, o caráter de pecado (BATAILLE, 1987, p.101).

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica. O que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução (BATAILLE, 1987, p.11). A atividade sexual é apenas uma parte do erotismo. Na perspectiva da cultura oriental poderíamos falar que o sexo implícito nas telas de Tereza Costa Rêgo, estaria representando um sacramento, a união dos deuses sem culpa ou repressão.

O aspecto de sociedade econômica e falso-moralista torna o casamento uma farsa cristã, porque dissocia o aspecto erótico do casamento. Este vai adquirir apenas um caráter de objeto material e social para aprovação da coletividade. Nascer, crescer, casar, reproduzir e morrer. A essência do casamento é ocultada e o que se mantém é o simulacro do matrimônio cristão. O homem nunca conseguiu excluir a sexualidade, a não ser de maneira superficial ou por lhe

faltar vigor necessário. Mesmo os santos têm pelo menos as tentações (mais adiante veremos o exemplo de Santa Tereza D'Ávila).

O erotismo é abordado na obra de Tereza Costa Rêgo como uma experiência ligada à vida, não como objeto de uma ciência, mas da paixão, e mais profundamente de uma contemplação poética. Na obra da artista ocorre uma sacralização do erótico, algo natural, com um misto de pureza e malícia. O divino expresso na manifestação do corpo criado desperta sensualidade e desejo, mas, um desejo intocável. Toda a efetivação do erotismo tem por finalidade atingir o mais íntimo do ser.

A ação decisiva do erotismo é o desnudamento. Os corpos se abrem e transcendem através de canais secretos. O erotismo sagrado diz respeito à fusão dos seres com a realidade divina. O sentimento erótico sem o sagrado torna-se uma busca promíscua, confusa e compulsiva. As mulheres retratadas na obra de Tereza Costa Rêgo necessitam das sensações físicas e eróticas, para expressarem a sua natureza de um modo verdadeiramente válido no mundo. A pintora reflete sobre a natureza humana através de imagens conjuradas pela sua essência, pela sua experiência religiosa, ou seja, pela sua conexão com a vida e com o sagrado.

Bataille (1987) constrói o conceito do erotismo baseado em duas forças antagônicas e complementares: a vida e a morte. O indivíduo tem o desejo de superar a morte através da fusão erótica que dá continuidade a vida. Nesta perspectiva, precisamos observar a presença mítica de Eros e Tanatos que vivem no homem e que se manifestam no erotismo. O erotismo é a aprovação da vida até na morte. A busca de uma continuidade do ser, perseguida sistematicamente para além do mundo imediato, aponta uma abordagem essencialmente religiosa (BATAILLE, 1987, p.15).

Bataille (1987) aponta três formas de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e, finalmente, o erotismo sagrado. É fácil perceber o que o erotismo dos corpos ou o dos corações designa, mas a ideia de erotismo sagrado nos é menos familiar. A expressão é, aliás, ambígua, na medida em que todo erotismo é sagrado. O que estamos tentando, nessa exposição, é sair da escuridão em que campo do erotismo sempre esteve mergulhado. Há um segredo no erotismo que neste momento devemos nos esforçar para violar. Seria isto possível sem ir primeiramente ao mais profundo? Sem ir ao coração do ser?

A atividade sexual de reprodução é apenas umas das formas de expressão do erotismo e do sagrado. Nas pesquisas de Bataille (1987) o erotismo é uma expressão que traz a dualidade, o paradoxal, aos olhos da humanidade cristã. Observamos que a determinação do erotismo na obra da artista se dá de forma religiosa, ou seja, como uma experiência de religação interior e exterior, fora das religiões estabelecidas e definidas.

No Ocidente, o corpo, o sexo e o erótico foi dessacralizado. Este acontecimento se dá pela redução do corpo ao *corpus* (cadáver, em latim). O espírito é privilegiado na cultura judaico-cristã. O corpo se torna *corpus* porque ele é regulado pelo cristianismo como máquina que trabalha até a exaustão, facilitando o controle do desejo, afastando Eros do convívio natural da sociedade. Além da manipulação do corpo pelo trabalho, também podemos notar a regulação do corpo e do sexo para a procriação e manutenção da espécie humana via matrimônio, sem pecado ou culpa.

Não foram todas as culturas que dessacralizaram o erotismo. No Oriente observamos a religiosidade e a educação em torno da dimensão erótica. Na frente dos templos as imagens demonstram posições e técnicas sexuais que fazem parte da educação do indivíduo. Existe uma harmonia entre arte, religião, erotismo e trabalho, estas categorias integram naturalmente a vida do indivíduo. Na Índia, os templos de Khajuraho (figura 29), é um conjunto arquitetônico construído ao longo de cem anos, entre o ano 950 até o ano 1050. Milhares de esculturas representam deuses, deusas, guerreiros, animais e artistas, porém o que chama atenção é a beleza das cenas eróticas.



Figura 29

No Ocidente, o erotismo sagrado confunde-se com a busca do amor de Deus. No Oriente esta busca é semelhante, mas não coloca em questão a representação de um Deus. Diante dos antagonismos culturais entre Oriente e Ocidente, e diante da profanação criada pela cultura judaico-cristã, faz-se necessário elucidarmos a distinção entre erotismo e pornografia.

O princípio da profanação é o uso profano do sagrado. A mácula podia, no seio do paganismo, resultar de um contato impuro. Mas é somente no cristianismo que a existência do mundo impuro tornou-se em si mesma uma profanação. Havia profanação no fato de que a mácula existia, mesmo que as coisas puras não estivessem maculadas. A oposição original entre o mundo profano e o sagrado passou, no cristianismo, para segundo plano (BATAILLE, 1987, p.114).

Antes do século XIX, a pornografia era algo além das representações e textos, a pornografia foi inventada para atingir a Igreja e o Estado e, seu desenvolvimento aconteceu a partir dos avanços das atividades de pintores, gravadores e escritores.

Na Europa, entre 1500 e 1800, era mais frequentemente um veículo que usava o sexo para chocar e criticar autoridades políticas e religiosas. Porém, emergiu lentamente como categoria distinta nos séculos entre o Renascimento e a Revolução Francesa, por causa, em parte, da difusão da própria cultura impressa. [...] Embora o desejo, a sensualidade, o erotismo e até mesmo a representação explícita dos órgãos sexuais possam ser encontrados em muitos, senão em todos, tempos e lugares, a pornografia como categoria legal e artística parece ser um conceito tipicamente ocidental, com cronologia e geografia particulares (HUNT, 1999, p.10).

A pornografia foi um termo definido e difundido no século XIX. Os séculos XVIII e XIX foram decisivos para o desenvolvimento da noção moderna da pornografia. A categoria pornografia, só pôde existir, porque simultaneamente a literatura e artes plásticas subsidiaram sua trajetória durante o desenvolvimento da modernidade no ocidente e, estão diretamente ligados aos processos do Iluminismo, Revolução Científica, Renascimento e Revolução Francesa. Os autores pornográficos surgem como hereges e libertinos com reputação duvidosa. Essa perspectiva histórica é importante para entendermos o encadeamento e as diferenças entre erotismo e pornografia na cultura contemporânea.

Desde o início, a pornografia mantinha laços estreitos tanto com a nova ciência quanto com a crítica política. A pornografia surgiu, portanto, no século XVI e desenvolveu-se simultaneamente à cultura do material impresso. Não surpreende que no século XVII seu avanço estivesse intimamente relacionado com o desenvolvimento do romance, que era o mais novo e importante gênero dessa cultura (HUNT, 1999, p.31).

A pornografia na cultura contemporânea não foi espontânea, emergiu dos processos de conflito entre escritores, pintores e gravadores contra a polícia, a Igreja e o Estado. Seu significado político e cultural não pode ser separado de seu aparecimento como categoria de pensamento, representação e regulamentação (HUNT, 1999, p.11). Ainda não temos manifestações suficientes para falarmos sobre o valor da pornografia, porém a compreensão de sua história é essencial para o debate que estamos empreendendo.

Este breve panorama histórico nos revela que o controle dos trabalhos literários e plásticos feitos na Europa, da Idade Média até o século XVII, eram feitos sob o olhar da religião e da política, e não em nome da decência. Isso indica que as leis modernas sobre a pornografia só apareceram no início do século XIX. Vinculada ao livre-pensamento e à heresia, à ciência, à filosofia natural e aos ataques à autoridade política absolutista, ressalta especialmente as diferenças de gênero que se desenvolviam na cultura da modernidade (HUNT, 1999, p.11).

Na obra *The Secret Museum* (O museu secreto), Walter Kendrick traça com mais precisão as origens da postura moderna em relação à pornografia. O autor atribua a invenção da pornografia à conjunção de dois fatos muito diferentes ocorridos entre o fim do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX: a criação de “museus secretos” para objetos classificados como pornográficos e o volume crescente de escritos sobre prostituição.

A pornografia também começava a aparecer como categoria, depois que os impressos possibilitaram que às massas adquirissem ilustrações e escritos. A obscenidade parece começar a existir pela distinção do comportamento público e privado. Etimologicamente pornografia vem do grego *pornographos*, aquele que escreve sobre prostitutas. Hoje podemos definir pornografia também como a representação da nudez e do comportamento sexual que é apresentada através de imagens, filmes, vídeos, fotografias, desenhos e textos. A pornografia explora e comercializa o sexo, vulgarizando principalmente as mulheres e os corpos. Historicamente a palavra aparece fazendo alusão aos textos sobre prostituição e sobre a transgressão à ordem social. A pornografia sempre está a mercê da luz e das trevas, do secreto e do revelado.

Tereza Costa Rêgo joga o tempo inteiro com os elementos do erotismo, fazendo os distraídos caírem equivocadamente na tentação dos elementos pornográficos. Ela re-vela em suas pinturas a tensão da transgressão e incita a dúvida: É ou não pecado? É erótico ou pornográfico?

Por vezes caímos em interpretações maniqueístas. Suas personagens e cenários trazem a existência de duas forças opostas, mas que co-existem nos contrastes harmônicos. A artista impele e amplia a luz ao mundo das prostitutas do Recife Antigo. Observamos que Tereza Costa Rêgo retrata mulheres no limiar dos conceitos da liberdade e da libertinagem. Elas parecem se confundir entre estas duas considerações, pois se apresentam e se re-velam com o corpo e com a alma, concomitantemente, de forma digna, verdadeira, sagrada. As prostitutas procuram a sobrevivência da alma e do corpo através do trabalho e do amor, da fé e da razão.

A inteireza das personagens nos mostra a sacralização do feminino como uma grande mãe mítica que abarca em seu ventre as novas vidas, as novas possibilidades. Eva e Lilith caminham juntas porque uma integra a outra, porque apresentam a totalidade sagrada do feminino. As prostitutas e bordéis de Tereza Costa Rêgo não são pornográficos, porque não deterioram os corpos e nem censuram a sociedade. A pornografia foi inventada pela sociedade como forma de crítica. A prostituta (figura 30) pintada pela artista é erótica porque é natural, nasce da natureza do homem, e advém dos sentimentos e desejos e da alma. Em oposição, o conceito da pornografia traz uma representação realista escrita ou visual, de órgãos genitais ou condutas sexuais, que implica transgressão deliberada da moral e dos tabus sociais existentes e amplamente aceita (HUNT, 1999, p.26).



Figura 30

A tendência dominante da pornografia é eliminar a realidade externa e social. O tempo e o espaço só registram a repetição dos encontros sexuais, os corpos são reduzidos a partes sexuais. A pornografia, em relação ao modo como surgiu no início do período moderno, marcou um conflito entre as representações do desejo e da virtude (HUNT, 1999, p.54).

Tereza Costa Rêgo pinta além de partes genitais e das realidades sexuais. O cenário apresentado por ela faz a conexão, a religação com o sagrado, pois a prostituta retratada não está ali apenas para gozar sexualmente, também está para gozar através da meditação dos seus conflitos. A artista traz a carga da tensão simbólica existencial da alma humana face às adversidades que a vida impôs. A paisagem do bordel da pintora mostra a relação do sagrado com tempo, com o espaço e com a realidade humana e social. Toda cultura produz alguma forma de arte e literatura sexualmente explícita, mas nem todas distinguem o erótico do pornográfico, e a pornografia não é definida da mesma forma em todos os casos (HUNT, 1999, p.53).

É interessante observar que assim como na pornografia, na obra da artista, a sexualidade e o erotismo masculino torna-se uma área obscura, ela só dá a vez a mulher. Tereza Costa Rêgo não é feminista, mas sua representação da mulher valoriza a atitude e a determinação sexual feminina. As mulheres na obra da artista aparecem com o poder e a força mítica de Eva e Lilith. O que está implícito em sua obra não é só a libertação das mulheres, mas a sacralização das suas escolhas e de seus destinos.

Tereza Costa Rêgo re-vela representações de encontros amorosos e não encontros de trabalho. A artista nos apresenta em sua obra, a expressão do amor escondido, velado da vida real. Mulheres e homens estão exilados, solitários e carentes. Apesar de não ter uma obra pornográfica, conjecturamos que nas entrelinhas da sua obra, a artista passeia um pouco pelo conceito ideológico pornográfico do século XVIII, no sentido da crítica a sociedade cristã, seus falsos valores morais e seus preconceitos e também no valor natural do erotismo. Sendo uma artista crítica e politizada, percebemos em sua própria história de vida que a hipocrisia da sociedade ocidental e da Igreja é um excelente adubo para sua arte particular. Tereza coloca o assunto labiríntico do erotismo em um lugar adequado para a reflexão contemporânea.

Ainda segundo Vartanian, a concepção iluminista de natureza provocou o ressurgimento do elemento erótico na literatura e na pintura do século XVIII: o desejo sexual era natural, enquanto a repressão desse desejo era artificial e despropositada, e as paixões podiam ter uma influência benéfica, já que tornavam os seres humanos mais felizes (HUNT, 1999, p.35).

A obra da pintora se afasta da pornografia porque não deteriora o corpo e alma de suas personagens. Na pornografia ocorre uma aniquilação e tortura do corpo. Ninguém foi capaz de superar Sade, pois ele explorou realmente a derradeira possibilidade lógica da pornografia: a aniquilação do corpo – base real do prazer – em nome do desejo (HUNT, 1999, p.36). A artista vai tratar da realidade erótica dentro da natureza humana. Tereza Costa Rêgo também apresenta paradoxos relativos ao imaginário e à realidade construída pelas suas memórias e vivências. Sua análise dos prostíbulos, prostitutas e frequentadores tem a particularidade de se mostrarem suscetíveis aos fatos reais da vida. Homens e mulheres tornam-se protagonistas e não coadjuvantes de sua realidade e aqui está a força simbólica, poética e mítica de sua obra.

A artista transgredir a ordem social ao pintar o que há de mais humano e natural em nós, o erotismo, o amor e os conflitos. Ela resgata em nós o erotismo sagrado, que é a ligação entre o corpo e a alma. Tereza Costa Rêgo não coloca o espectador como mero *voyeur*, mas como cúmplice de suas obras. Ela nos convida a participar efetivamente, através dos nossos sentidos, pois, nos propõe a pensar sobre os significados simbólicos e míticos. A pintora socializa e sacraliza os desejos e as emoções, a fé e a razão, o pecado e a redenção da natureza humana como ela é, erótica, natural e paradoxal.

Tereza Costa Rêgo não parte de uma filosofia materialista, que exige a mulher apenas como objeto sexual. As mulheres representadas pela artista revelam o sagrado porque não vulgarizam seus sentimentos e seus corpos. As prostitutas (figura 31) pintadas se apartam da pornografia porque mostram a sua essência humana e feminina.

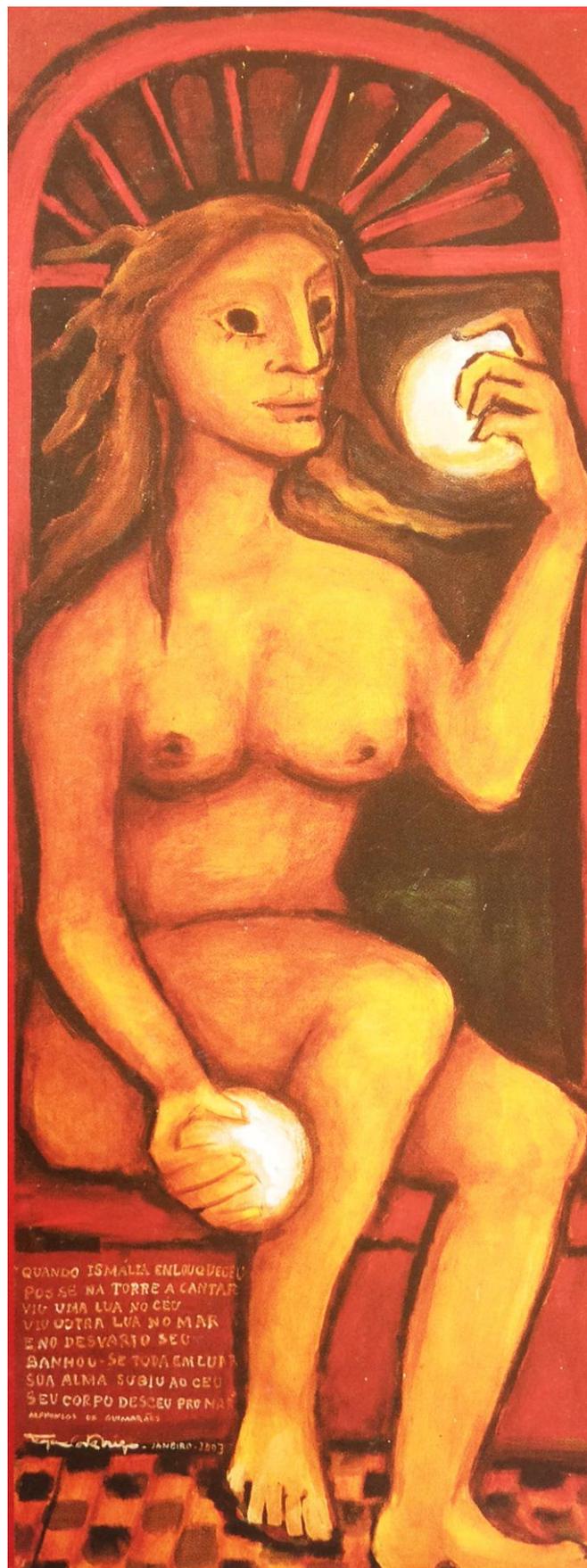


Figura 31

Norberg focaliza em seu ensaio a figura mais privilegiada pela literatura pornográfica moderna do início: a prostituta [...] A prostituta pornográfica, tal como Margot...é muitas vezes retratada como mulher independente, determinada, bem-sucedida financeiramente e desdenhosa dos novos ideias femininos de virtude vida familiar (HUNT, 1999, p.40)

Sua obra torna-se perturbadora da ordem social na visão dos falsos moralistas, sepulcros caiados, que tentam esconder o perfil de uma cultura naturalmente erótica e preconceituosa, através da máscara religiosa. A cultura judaico-cristã proíbe e sataniza atitudes relacionadas à sexualidade e ao erotismo. O diálogo erótico que Tereza Costa Rêgo propõe em suas telas, integra um circuito social e artístico que possibilitam o debate sobre os conflitos e harmonias da natureza humana. As personagens da artista não carregam o estigma judaico-cristão, onde corpo torna-se apenas um mapa da moral. As prostitutas exalam algo a mais, não existe uma hierarquia social ou sexual. A luxúria é o menor dos desejos das prostitutas, que estão constantemente pensando em meios e maneiras de despedaçar os corações e os sentimentos dos homens. Como Aretino, as prostitutas são manipuladoras do olhar pornográfico. Elas têm o poder de excitar, mas não sucumbem a tentação (HUNT, 1999, p.112).

Tereza Costa Rêgo aproxima-se dos pensamentos de Bataille ao revelar em suas telas, através da mulher, da prostituta e da mãe de família, que o erotismo tem para o indivíduo um sentido que a abordagem científica não pode alcançar. O erotismo só pode ser objeto de estudo se, em sua abordagem, o ser humano for o abordado. O indivíduo não pode ser abordado independentemente da história do trabalho, da história das religiões e até mesmo da própria sexualidade, das relações de desejo e jogos de sedução.

Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência e toda a concretização do erotismo, tem por fim atingir o mais íntimo do ser. O movimento do erotismo nas telas da artista se desenvolve independente. A arte erótica concebida com prazer é como uma cópula sublime materializada pela inspiração criadora. Tereza Costa Rêgo procura eternizar gestos, posições amorosas, formas de amar, sensações e libidos, despertando prazerosamente o real inconsciente, muitas vezes inconfessado. A artista mistura questões estéticas com as éticas, culturais e morais. A obra nasce através das suas verdades e percepções.

A discussão e a contemplação da obra de Tereza Costa Rêgo nos permite experimentar a liberdade no seu mais profundo sentido. Parece-nos que a experiência estética tem o poder de nos consentir brincar com o “pecado” sem ter “pecado”. Em MIRAFLORES (2006), Lou

Andreas-Salomé já tinha evidenciado a verdadeira relação entre o erotismo e a estética: Parece ser um parentesco proveniente da mesma raiz que produz nos campos sexuais e artísticos, tão extensas analogias. As delícias estéticas transformam-se em eróticas de modo imperceptível, o desejo sexual procura instintivamente o estético, o ornamental.

Arte e erotismo estão ligados à essência humana que não é imaculada. Bataille (1987) encontra em seu objeto – o erotismo – a chave para desvendar o aspecto mais fundamental e determinante da natureza humana. Aquele ponto em que o homem é ao mesmo tempo social e animal, humano e inumano, além de si mesmo.

O espírito humano está exposto às mais surpreendentes injunções. Constantemente ele tem a si mesmo. Seus movimentos eróticos o apavoram. A santa afasta-se com terror do sensual: ela ignora a unidade das paixões inconfessáveis deste último com as suas. Entretanto, é possível procurar a coesão do espírito humano, cujas possibilidades vão da santa ao sensual (BATAILLE, 1987, p.07).

O erotismo na obra de Tereza Costa Rêgo é um aspecto imediato da experiência interior, e por isto é sagrado. A determinação do erotismo é primitivamente religiosa porque expressa a experiência interior. Aqui tratamos a religião a partir do conceito *religare*, religação com o divino, analisamos a experiência religiosa fora das religiões definidas por particularidades dogmáticas ou ritualísticas.

Na antiguidade a parceira feminina aparece como vítima e o masculino como sacrificador. No erotismo proposto pela artista, o feminino sempre aparece numa perspectiva de plenitude, paz, tranquilidade. Não existe sacrifício, não há ameaças nem violação. A prostituta (figura 32) é transparente para o ser amado porque expõe sua realidade. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelado àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo (BATAILLE, 1987, p.21). O erotismo aqui é tratado como uma expressão da experiência interior, pois se opõe a sexualidade animal.



Figura 32

Ao falar do erotismo sagrado é necessário falar da morte, que aqui aparece como metáfora para o recomeço de uma nova vida. A prostituta morre para dar lugar à noiva. A prostituta morre ao sacralizar o erotismo, morre para ressurgir diante do divino. As articulações simbólicas na obra da artista dão o tom da continuidade.

O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo. Há, por causa da morte violenta, ruptura da descontinuidade de um ser: o que subsiste e o que, no silêncio que cai, sentem espíritos ansiosos é a continuidade do ser a que a vítima é entregue. Só uma morte espetacular, operada em condições que determinam a gravidade e a coletividade da religião, é suscetível de revelar o que habitualmente escapa à atenção (BATAILLE, 1987, p.77).

A morte aqui aparece apenas simbolicamente para indicar que o tempo se esgota e que recomeça uma nova etapa. Ao entrar no quarto, a prostituta renasce para o novo mundo do sagrado, torna-se senhora do seu destino.

Ao falar de bordéis pernambucanos, Tereza Costa Rêgo designa uma perspectiva particular porque não está fazendo uma profanação, não faz uso profano do sagrado, a artista fala do sagrado como um elo perdido da ligação do indivíduo com sua natureza erótica divina. Aqui está o sentido religioso da obra, o *religere* com a dimensão sublime da natureza humana.

Historicamente o erotismo foi condenado apenas à dimensão profana. Sua evolução foi análoga a da impureza. A apropriação negativa vincula-se ao desconhecimento de um caráter sagrado. Enquanto o erotismo foi definido pelo cristianismo como negativo, ele foi afastado do homem por criar a angústia do pecado. O erotismo só será lícito para a conservação

familiar, a continuação da espécie. E aqui o caráter original sagrado do erotismo é perdido, desviado da prática natural do ser humano, o problema cristão era o sexo fora do casamento, o sentimento da transgressão pecaminosa foi instaurada na alma cristã. Ao falar do cristianismo, temos que evocar uma situação extrema, onde o erotismo transformado em pecado, sobrevive com dificuldade à liberdade de um mundo que não conhece mais o pecado (BATAILLE, 1987, p.121).

A dimensão sagrada do erotismo tinha importância para a Igreja, que notou nele um motivo maior para sua repressão. Serviu-se deste fato para instituir a culpa e o pecado na consciência humana. A situação atual é resultado da atitude clerical que condenou os desejos sexuais humanos ao diabólico, ao mal. Talvez porque não pudesse controlar a alma humana, a saída foi controlar o corpo. O erotismo é uma experiência que não podemos apreciar apenas externamente, como um objeto, é preciso ter uma experiência interior.

Entretanto, não devemos jamais esquecer que, fora dos limites do cristianismo, o caráter religioso, isto é, o caráter sagrado do erotismo pôde aparecer às claras, com o sentimento sagrado dominando a vergonha. Os templos da Índia abundam ainda em figuras eróticas talhadas na pedra, onde o erotismo se dá pelo que ele é fundamentalmente: ele é divino. Inúmeros templos da Índia lembram-nos solenemente a obscenidade escondida no fundo de nosso coração (BATAILLE, 1987, p.126).

O prazer é paradoxal porque traz em sua essência a dor e gozo. O gozo como princípio e meio da ação, e a dor ao fim, pelo término da ação. O mundo divino é para a sociedade contemporânea uma realidade ambígua. Amor e ódio, dor e prazer, fé e razão. Os comportamentos humanos vão estar assentados em fatores e mecanismos que escapam a rotina normatizada, o homem ignora os sentidos e os significados das complexidades emocionais humanas. Estamos em tempos dos simulacros, das representações rasas e superficiais, o sagrado está negligenciado aos domínios da racionalidade simulada, imatura e mesquinha. O homem “habitual” considera doentio o paradoxo do erotismo sagrado.

Em suma, o homem racional sendo por excelência consciente, vale dizer que ele admite os fatos de ordem religiosa com uma certa má vontade, visto que eles tocam sua consciência de uma maneira bem superficial e, se lhe for preciso reconhecer os diretos que eles realmente tiveram sobre o seu passado, ele não reconhecerá os que tem sobre o presente, pelo menos na medida em que o horror ainda não tiver sido suprimido (BATAILLE, 1987, p.172).

Uma vez, quando perguntaram a Picasso já no fim da sua vida qual era a diferença entre arte e erotismo, a sua resposta após alguns instantes foi: “Mas não existe diferença.” Enquanto uns condenavam o erotismo, Picasso avisava contra a experiência da arte: “A arte nunca é casta e deverá ser afastada de toda a estupidez inocente. Gente pouco preparada para a fruição da arte, nunca deveria ser autorizada a aproximar-se da mesma. Sim, a arte é perigosa. Se é casta, não é arte.” (MIRAFLORES, 2006). O prostíbulo e as personagens pintadas por Tereza Costa Rêgo não rechaça o espectador, ao contrário, convida-o e integra-o harmonicamente revelando as tensões, dele e da obra.

Capítulo IV - Mitocrítica da obra “A Noiva”

5 MITOCRÍTICA DA OBRA “A NOIVA”: O QUADRO RE-VELADO

5.1 A perspectiva da Mitocrítica

A metodologia adotada para o desenvolvimento da análise - mitocrítica - trata do estudo dos procedimentos míticos, simbólicos e imagéticos das criações humanas. Mitocrítica é um termo criado por Gilbert Durand, refere-se a um ensaio metodológico em que foram selecionadas metáforas imagéticas recorrentes, para que seja possível interpretá-las mediante o mito particular do autor. O objetivo é apreender as forças mítico-simbólico-imagéticas que atuam na obra da artista. Notaremos que os detalhes mito-poéticos, nos colocará diante de um mundo novo. Dessa forma, as particularidades se destacaram sobre a tela, e então, perceberemos que não há nada insignificante, nada está colocado furtivamente, tudo tem um sentido e um significado.

A tela “A Noiva” foi a escolhida para análise. A obra encontra-se no ateliê de Tereza Costa Rêgo em Olinda - Pernambuco. A escolha desta tela se deu por alguns fatores importantes: Mobiliza com potência duas categorias da pesquisa: o sagrado e o erótico; Vincula-se emocionalmente com a artista; É a tela mais representativa da fase “Bordéis Pernambucanos”. A obra está instalada em um quarto de bordel (figura 33), que foi construído no ateliê da pintora especialmente para sua acomodação. A tela “A Noiva” (figura 34) está acompanhada por mais duas telas e objetos de decoração que remetem aos prostíbulos do Recife Antigo.

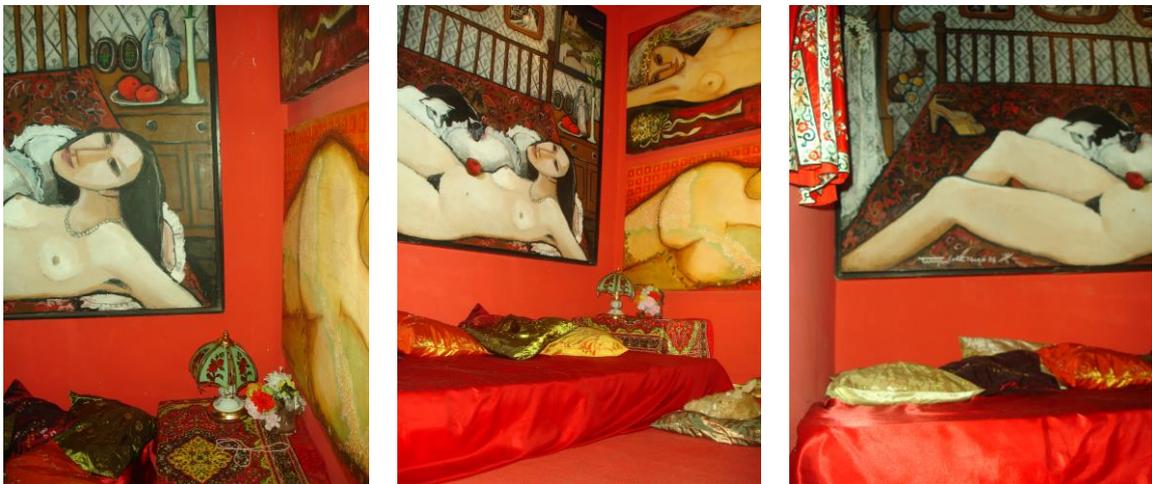


Figura 33

[...] Jessa daqui é muito familiar (sobre a tela "A Noiva"), aqui eu tenho esse sapato, tá lá no ateliê, eu tenho esse colar, o bonê é do meu companheiro, isso aqui eu vesti na primeira comunhão (o véu), aqui é minha família (os retratos), eu tenho essa santa na minha cabeceira, eu tenho essas coisas todinhas, você vê que eu misturo um pouco com a minha própria casa né. Essa aqui era a minha cama de casada, minha cama de ferro, seria eu, ou alguma coisa que eu passei, eu não tenho esse corpo maravilhoso de jeito nenhum, nem quando eu era jovem, nem a cara parece comigo, mas tem um pouco, repare que os maridos são os gatos, é a ausência absoluta dos homens, o homem é de costas, sempre [...]. (Trecho da entrevista concedida em Janeiro de 2011).



Figura 34

A tela “A Noiva” carrega um erotismo sutil e penetrante, passeamos por todo o corpo da personagem, os seios, as pernas, o genital, porém, retornamos sempre ao seu rosto, sua face. A tela pintada traz o conceito erótico porque propõe o sentimento de religação com a essência humana. A obra tem sua gênese nas entranhas da alma.

A artista utiliza-se de suas experiências, para expressar através de sua obra, as imagens vindas da memória e do imaginário. A comunicação é um processo cultural. O imaginário não se engana, pois não precisa confrontar a imagem com a realidade objetiva. Tereza Costa Rêgo vai além, procura um pretexto para multiplicar as imagens e, quando sua imaginação se interessa por uma imagem, majora seu valor.

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Este seria o estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade (BACHELARD, 1978, p. 184).

A cultura influencia a conduta social e diversifica a humanidade, apesar de sua corroborada unidade biológica. Segundo Laraia (2009), a antropologia está convencida que as diferenças genéticas não são determinantes das diferenças culturais. O comportamento do indivíduo depende de um aprendizado, de um processo chamado de endoculturação, ou seja, o gênero (masculino e feminino) não interfere, o que interfere é uma educação diferenciada. A mente humana é uma tela em branco por ocasião do nascimento, porém com capacidade infinita de adquirir saberes através do processo de endoculturação. A unidade da espécie humana é paradoxal e só pode ser explicada através da sua diversidade cultural. Vimos nesta investigação o quanto a cultura interfere e participa da obra de Tereza Costa Rêgo, pois determina o comportamento humano e justifica suas realizações. A artista age de acordo com seus padrões culturais. A cultura é um processo acumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores. Este processo limita ou estimula a ação criativa do indivíduo (LARAIA, 2009, p. 49).

Culturalmente, em princípio, o homem e a mulher procuram apenas o gozo sexual no momento da conjunção. Tereza Costa Rêgo transgride, a artista não destrói o mundo profano, ela o concilia com o mundo sagrado, afinal eles se complementam. Os homens e as mulheres de suas telas sempre se conciliam com o sagrado. Percebemos que na tela “A Noiva” existe um casamento harmônico entre os dois mundos. O trajeto antropológico do imaginário parte,

tanto da cultura como do psicológico natural, o essencial da representação e do símbolo estando contido entre essas duas dimensões (PITTA, 2005, p.21).

A transgressão excede sem destruir um mundo profano de que ela é o complemento. A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – ela é composta pelo mundo profano e pelo mundo sagrado, que são as duas formas complementares. O mundo profano é o dos interditos. O mundo sagrado abre-se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses (BATAILLE, 1987, p.63).

Tereza Costa Rêgo expressa sua percepção reaprendendo o mundo, olhando por outras perspectivas. A construção da obra tem sua gênese em uma apreensão particular dos bordéis do Recife Antigo. O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável (Merleau-Ponty, 1999, p.14). A fenomenologia da percepção é uma forma organizada, ou seja, uma estrutura de absorver os sentidos e significações. A artista traz em sua obra as sensações através das cores, vermelhos, laranjas e amarelos que aquecem e aconchegam.

Na tela “A Noiva”, o convite é feito através do quarto, que traz o som do silêncio. O quarto é um espaço sagrado onde se vive parte da vida, espaço esse que expressa parte da essência da personagem, porque cada detalhe, cada símbolo, anuncia mais do que contém. Tudo tem um sentido e um significado, nada está gratuitamente colocado em cena. O “algo” perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um “campo” (Merleau-Ponty, 1999, p.24). O campo criativo de Tereza não é produzido por visões pontuais, ele é produzido através da percepção do mundo vivido e experienciado. O mundo percebido está ligado às relações que se estabelecem entre sujeitos, corpos, objetos, e desse modo, a percepção torna-se uma forma de comunicação que a artista estabelece com o mundo. A obra expõe um mundo valorado com qualidades e afetividades e a percepção envolve a vida social. A artista confirma:

[...] eu vivi muito, eu vi muita coisa, [...] eu vi a revolução cultural, isso são memórias que vão ficando na cabeça da pessoa, então, essas histórias se misturam, então eu acho que o fantástico sempre tem o seu lugar, eu sou uma pintora figurativa, mas eu não pinto a figura, a figura conta alguma coisa [...] quando eu comecei a pintar eu comecei a ser gente, eu comecei a ter uma identidade [...] eu sabia que era diferente das outras meninas [...] eu fugia para aula de modelo vivo, eu comecei a me libertar na Escola de Belas Artes [...] o melhor período que eu vivi [...] eu via as revoluções no

mundo[...] é um experiência de vida muito rica, dolorosa, muito dolorosa, é sangrenta, mas a cicratizes ficam né, a gente passa creme e disfarça, mas a cicatriz está em baixo, então isso dá uma certa noção de mundo [...] eu sou uma aberração, e eu acho que isso foi de pintar é liberta-se [...] todo mundo tem a sua arma, a minha espingarda é a minha pintura[...] (Trecho da Entrevista, janeiro de 2011).

A análise da tela “A Noiva” descobre em cada símbolo, em cada elemento gráfico e em cada mito, significações e sentidos particulares. A cama, a janela, o cabide, o sapato, as maçãs, a santa, os gatos, a noiva, os colares, a fotografias, não são apenas elementos definidos e normatizados pela cultura, são símbolos que carregam metáforas, a artista produz um campo perceptivo. A experiência estética particular de cada indivíduo é que vai “definir” a qualidade e a categoria de cada elemento em cena, tudo é variável, não se pode engessar a análise da tela “A Noiva”, pois partimos de uma percepção particular, a obra está aberta, a arte é aberta e democrática,

[...] ver é obter cores ou luzes, ouvir é obter sons, sentir é obter qualidades e, para saber o que é sentir, não basta ter visto o vermelho ou ouvido lá? O vermelho e o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é elemento de consciência, é uma propriedade do objeto. Em vez de nos oferecer um meio simples de delimitar as sensações, se nós a tomamos na própria experiência que a revela, ela é tão rica e tão obscura quanto o espetáculo perceptivo inteiro (Merleau-Ponty, 1999, p.25).

Tereza Costa Rêgo aninha os objetos mítico-simbólicos da cena como se fosse um “organismo vivo”, de matizes, odores, texturas, sons. Parece um corpo humano onde cada coisa tem sua especificidade e importância, a vida perceptiva impregnada na obra transborda o campo visual da tela. A percepção é, portanto o pensamento de perceber (Merleau-Ponty, 1999, p.67). A consciência de vida, simbólica e mítica são expostas de forma sincrônica e encadeadas.

A atitude natural da artista lançando-se na vida, ratifica a apreensão de um mundo real para além das aparências. O valor de suas percepções e expressões é materializado em narrativa visual poética, transformando a tela “A Noiva” em fluxos imagéticos. Fluem mitos, cores, memórias, histórias de vida dos bordéis do Recife Antigo.

Nesta perspectiva, a mitocrítica observa que o contexto sócio-cultural influencia a criação individual. Este horizonte “figurativo” inaugurado pelas recentes sociologias repercutiria junto com toda uma corrente literária e artística denominada a “a nova crítica irritada” – o

termo pertence a Lévi-Straus (DURAND, 2004, p.57). Na mitocrítica os mitos são os grandes ímãs que revelam as imagens significantes para a análise, em particular, dos conteúdos imaginários e das heranças estéticas. Os mitos surgem como meio, forma simbólica mais elaborada e complexa do imaginário. Para fazer a mitocrítica, reafirmamos que nos interessaremos aqui, em não limitar o estudo do mito a sua essência mais profunda, mas em compreender a sua relação com as dinâmicas da produção humana nos contexto artístico e cultural. A relação do imaginário com o mito é uma das facetas que estruturam os valores, os sentidos, os modelos, as ações e as criações do *homo sapiens*. Tudo é construído e ancorado no sujeito de forma ampliada. A estruturação do imaginário impõe uma lógica e uma estrutura que permitem ao homem construir e compor dinamicamente narrativas visuais.

O mito se configura como um relato, um discurso mítico, que se constrói sempre em cima de um dilema de dimensão paradoxal. A crítica deste discurso se fundamenta no processo de compreensão do relato mítico. As estruturas do ambiente sócio-histórico e a psique se conjugam em um sistema dinâmico de significados da obra de arte. A mitocrítica aborda o próprio ser da obra, que está em embate com o universo mítico e, que segundo Durand, forma o “gosto” ou a compreensão do leitor. O universo mítico emerge da leitura da obra. É a confluência entre aquilo que é lido e aquele que lê.

A análise mitocrítica parte de três princípios para a identificação do mito diretor e dos mitemas: Primeiro levantamos a temática recorrente na obra, e desse modo pode-se observar as sincronias míticas existentes; Em um segundo momento, examinamos com a mesma intenção “mítica” as situações, o cenário e as personagens da obra; No terceiro e último momento, detectados as diferentes lições e correlações do mito com outros mitos, a época e o espaço cultural bem determinado.

A noção da mitocrítica foi desenvolvida para analisar o processo de compreensão no relato de caráter mítico inerente à significação de todo e qualquer relato. A mitocrítica precisa de um texto cultural. Na mitocrítica identificamos mitemas, cada mitema é o portador de uma mesma verdade relativa à totalidade do mito, que se repetem e por isso tornam-se cada vez mais significativos. Um mitema pode ser um motivo, um tema, um objeto, um cenário mítico, etc. Os mitemas podem se manifestar e atuar, de duas maneiras distintas: De modo evidente, reproduzido de forma explícita, e de conteúdo similar ou de modo oculto, repetido de forma implícita, pela intencionalidade.

5.2 Imagens Mítico-Simbólicas

A relação entre mitologia, imagens e arte é antiga. Não interessa enveredar por uma investigação epistemológica do símbolo ou mito, mas nas inter-relações entre o mito, a obra e o imaginário. Durand (2004) acredita que as grandes obras não falam de um homem e sua vida, mas do homem na sua universalidade atravessando as barreiras culturais, históricas e sociais. Dois fatos marcam profundamente o estudo dos mitos: o trabalho de campo – a etnografia - empreendido inicialmente na área da Antropologia Social e o método de análise estruturalista de Lévi-Strauss.

O estudo da mitologia dentro da antropologia social é um divisor de águas no que se refere ao trabalho de campo, pois, traz uma nova metodologia a pesquisa de campo. Para a análise da obra da artista, fizemos um trabalho etnográfico. Neste trabalho de campo buscamos obter aspectos culturais, sociais e artísticos que pudessem servir de base para a mitocrítica. O mito é a existência numa relação dinâmica que se inaugura aí como perspectiva analítica. O mito e o contexto social do qual emerge uma relação carregada de mútua interpretação. (ROCHA, 1994, P.37-38).

A importância da etnografia nesta investigação foi possibilitar o estudo descritivo dos aspectos sociais e culturais das sociedades, e isto também ajudou, na coleta de dados que apontavam para a recorrência de imagens míticas nas diversas culturas. A etnografia nos oferece o mito na sua concretude social. O estruturalismo de Lévi-Strauss, metodologicamente, conseguiu analisar as relações e as funções dos elementos que constituem os sistemas sociais e as práticas culturais, onde os mitos serviam para entender o funcionamento da cultura que gerou e perpetuou os grupos sociais. Os mitos despertam no homem pensamentos desconhecidos, e para entendê-los precisamos nos aproximar da totalidade do mito para entender seu significado.

O enigma dos mitos funciona como explicação para salvaguardar o conhecimento, a cultura, os valores morais que guiam certo grupo social. A imagem mítica é uma grande lembrança que está tatuada na consciência humana, e este fator de certa forma vai funcionar para a manutenção sócio-cultural de um povo. Na visão psicanalítica, o mito será produto do inconsciente, pois aí ele tem a sua gênese, o seu processamento e a sua realização. Aqui fazemos o estudo do imaginário de Durand com os estudos do inconsciente coletivo de Jung

(2002), onde ambos vão buscar as semelhanças míticas nas estruturas imagéticas. Na reflexão sobre a importância do mundo dos mitos, ressaltamos que são as narrativas que expressam e indicam percursos de uma sociedade, os mitos determinam particularidades singulares de um grupo social.

Na obra de Tereza Costa Rêgo constatamos a força do mito na construção imagética. As figuras míticas identificadas na tela “A Noiva”, mostram uma noiva mítica e simbólica que demonstra a potência do imaginário da artista. Em relação à linguagem da pintora, pode-se notar que a imagem incorpora aspectos particulares de uma cosmovisão, que fornece um ponto de vista valioso sobre uma grande variedade de questões e conflitos humanos. Aqui as imagens falam do mundo interior e exterior, que personificam e nos transportam para o mundo mítico. A personificação estabelece uma relação sentimental com as forças que operam no universo paralelo criado por Tereza Costa Rêgo. A perspectiva mítica implica em um compromisso apaixonado com a realidade humana e social.

O símbolo é uma maneira de expressar o imaginário. Enfim, nada para o ser humano é insignificante. E dar significado implica entrar no plano simbólico (PITTA, 2005, p.13). Tereza Costa Rêgo expressa seu imaginário através de símbolos fortes, que se repetem em sua obra, dando uma particularidade especial a sua criação. Os conteúdos da artista e seu imaginário apresentam semelhanças surpreendentes com as imagens e figuras mitológicas. Aqui o mito não é produto do imaginário, segundo Rocha (1994, p.7):

O mito é uma narrativa. É um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de “estar no mundo” ou as relações sociais.

A mitocrítica visa extrair das obras os possíveis mitos ligados a ela. Cores, posições reflexológicas, espaços, objetos, cenário, os pequenos detalhes, tudo tem relevância para identificarmos os mitos diretores subjacentes à obra.

A mitocrítica evidencia, num autor, numa obra de uma determinada época e meio, os mitos diretores e as suas transformações significativas. Permite mostrar como é que um determinado sinal de caráter pessoal do autor contribui para a transformação da mitologia estabelecida ou, pelo contrário, acentua este ou aquele mito diretor estabelecido (Durand, 1979, p.313 apud Araújo, 2003, p.29).

Uma imagem mítica só interage com o sujeito porque há uma essência anterior que os liga. Para que essa fruição seja possível, é necessária a identificação do conteúdo mítico-simbólico do indivíduo, sem isso, seria impossível haver qualquer tipo de experiência, a imagem estaria vazia de sentido para o observador. A mitocrítica vai nos fazer navegar pelos mares do mistério simbólico, para quem sabe podemos atracar em um porto de significados e sentidos concretos. Vejamos o que Ricoeur nos diz:

[...] uma imagem fala com o sujeito porque apela a algo preexistente nele. Se um sujeito não pudesse referir um conteúdo simbólico à sua experiência do mundo, à vida humana, a imagem permaneceria fechada, ininteligível, à semelhança de um código do qual não saberíamos a chave (ARAÚJO, 2003, p. 31).

Abordando a tensão do símbolo e do imaginário na contemporaneidade, vemos uma situação caótica, pois a banalização da imagem faz com que a sociedade perca de vista a verdadeira essência da experiência simbólica. A quantidade desordenada de imagens, impregnadas pela mídia, aliena, massacra, controla, leva a sociedade a perder o senso crítico e a verdadeira essência do sentido e significado das coisas, tudo vai para o vazio. A situação exata do símbolo e do imaginário na sociedade ocidental, saciada de técnicas, é verdade, mas igualmente farta de imagens e mitos descontrolados (DURAND, 1995, p.25).

Notaremos na identificação dos mitos e símbolos – na tela “A Noiva” - a abundância de relações. Os temas abordados trazem reflexões profundas de assuntos colocados à margem social. A artista não põe obstáculos à simbolização, ela preenche de sentidos e significados a sua busca pela sacralização do erótico e do feminino. Tereza Costa Rêgo não reduz a potência imagética tal como faz a maior parte da mentalidade da sociedade ocidental. Desse modo, é necessário elucidar os três “estados” da repressão da imagem na mentalidade ocidental: a redução “positivista” da imagem a signo; a redução “metafísica” da imagem a conceito; e a redução “teológica” da imagem às servidões temporais e deterministas da história e às justificativas didáticas (DURAND, 1995, p.29).

5.3 “A Noiva”: o quadro re-velado

A tela “A Noiva” foi pintada em tinta acrílica sobre madeira, 2,2 x 1,6 m, em 1988, nove anos após a morte do seu marido Diógenes Arruda. A partir desta obra identificamos os principais mitos que a compõem. No universo de Tereza Costa Rêgo as incidências dos vermelhos, dos animais e das mulheres e das maçãs, aparecem em uma trama de recorrências, sentidos e significações. Pintar é um ato complexo de tensão criativa que traz a tona uma autonomia plástico-pictórica. A artista tem um elemento lúdico persuasivo que está colocado nos corpos, nos bichos e nas cores. Compreendemos a construção de uma narrativa visual persuasiva, quando reconhecemos a disposição e a natureza dos símbolos e mitos que a edificam. O processo criativo da artista faz o jogo dialógico do interno e do externo para ratificar a força visual mítico-simbólica.

Na obra “A Noiva”, Tereza Costa Rêgo afasta-se da realidade apenas sexual, e sobressalta a singularidade do espírito humano. A personagem contida em sua obra revela a sacralidade erótica e natural do ser. A artista faz um panorama da vida humana a partir de um ponto de vista transgressor. Na obra os mitos e os impulsos da vida cristã aparecem como um par harmônico. O erotismo é abordado como uma ligação com a experiência da vida humana, da paixão e mais profundamente como uma contemplação poética.

[...] quando uma imagem familiar cresce até ter dimensões do céu, somos de súbito chocados pelo sentimento de que, correlativamente, os objetos familiares se transformam em miniaturas de um mundo. O macrocosmo e o microcosmo são correlativos (BACHELARD, 1978, p. 307)

Sugerimos alguns mitos para análise da obra, a identificação mítica percorreu mitos cristãos e antigos. Refletimos que transitar por universos míticos diversos garante uma análise mais ampla e menos engessada, conferindo à pesquisa maior riqueza na interatividade. A partir destes mitos identificados, percorreremos a obra buscando as possíveis representações imagético-simbólicas. O mito não possui alicerces de definições, não possui verdade eterna. O mito flutua. Seu registro é o do imaginário. Seu poder é a sensação, a emoção, a dádiva. Sua possibilidade intelectual é o prazer da interpretação. E interpretação é jogo e não certeza. (ROCHA, 1994, p.94/95).

O modelo mítico construído pela artista desperta símbolos, provocações psicológicas e eróticas que encorajam as prostitutas retratadas a experienciar e explorar com profundidade a essência do mundo. A prostituta nos traz os conceitos de uma Eva perdida e, de uma Lilith sagrada. Pelos detalhes pictóricos da tela “A Noiva”, percebemos que os “Bordéis” de Tereza Costa Rêgo carregam sempre dois conceitos (o sagrado e o erótico), ela faz o equilíbrio entre eles de forma digna e misteriosa e, talvez por esse motivo, sua obra seja tão arrebatadora, carregada de sentimentos, formas e cores.

[...] uma única expressão nos vem ao espírito para tal exprimir: é o sentimento do *mysterium tremendum*, do mistério que causa arrepios. O sentimento que provoca pode espalhar-se na alma como uma onda apaziguadora, a que se segue então a vaga quietude de um profundo recolhimento. Este sentimento pode sim se transformar num estado de alma constantemente fluído, semelhante a uma ressonância que se prolonga durante muito tempo, mas que acaba por extinguir-se na alma que retoma seu estado profano (OTTO, 2005, p.22).

O princípio do feminino na obra da artista orienta as várias construções simbólicas. A obra oscila entre a delicadeza dos santos e a avidez dos felinos. A voz mística atua como um contraponto da apresentação simbólica do regime noturno místico da imagens – espaço de excelência da atuação do princípio feminino, da fidelidade ao tema, na inversão completa de valores e do eufemismo.

O movimento de descida percebido na tela “A Noiva” carrega a característica da lentidão “benéfica”. O tempo no quadro parece parar. A personagem precisa de um tempo que é seu, que é particular, que propiciará à conquista a redenção. A tela emana um calor suave que penetra apenas no coração de quem vê. O aspecto erótico e a dimensão do sagrado harmonizam-se amigavelmente porque são complementares e, são de caráter íntimo e individual. São substâncias misteriosas que integram a interioridade da personagem. “A luz que ri e joga na superfície das coisas, mas só o calor penetra [...] O interior sonhado é quente, nunca inflamado [...] Pelo calor tudo é profundo, o calor é o signo de uma profundidade, o sentido de uma profundidade.” (DURAND, 1997, p. 202).

Nesta imagem da “Noiva”, a intimidade conjuga-se com o acolhimento e o repouso do ventre que acaricia gatos e maçãs. Tereza Costa Rêgo eufemiza e valoriza a cavidade do ventre da prostituta. A perspectiva pecaminosa é sublimada pela verdade de Eros. A suavidade e o calor da obra convertem valores negativos em positivos, a intimidade é lentamente penetrada pelos domínios de Eros.

A pintora expressa em sua obra o princípio natural do corpo, ela faz uma crítica a hipocrisia erótica e sensual mantida violentamente por uma sociedade falida de conceitos preconceituosos. De certo modo, a ideia de casamento implícito na tela “A Noiva”, une o interesse e a pureza, a sensibilidade e o erotismo, reflete a dimensão sagrada do matrimônio. A “Noiva” acentua o seu valor sedutor e simbólico contribuindo para a criação de um pensamento mais humano e natural.

A nudez não é obscena, torna-se obscena para quem implanta o pudor e o tabu, que vai dar o sentimento de obscenidade. O pudor fere, é impuro e desonesto, a cultura judaico-cristã transformou o corpo em objeto obsceno. A morada sagrada da alma foi condenada porque a Igreja percebeu ser incapaz de controlá-la, viu no corpo material a única saída para improvisar alguma forma de domínio. O corpo sendo complemento da alma causa instabilidade gerando conflitos e tensões existências. A cultura cristã distorce os sentidos e significados do corpo, nega seu princípio natural, para ter uma maior poder e controle sobre a vida social e religiosa da sociedade. A artista declara:

“[...] Por menos que eu queira, a religião deixou marcas muito fortes em mim [...] eu fui para o colégio de freiras com quatro anos [...] eu tenho um irmão padre, eu tenho uma religião obrigatória de chicote[...] era uma casa tão grande que tinha uma sala de santos[...] todo o dia tinha que rezar[...] aquilo entrou por todos o buracos do meu corpo, embora eu seja crítica, eu acho a Bíblia muito bonita [...] a Bíblia é o meu livro de cabeceira, mas não é porque é religioso, é porque é bonito[...] eu não pinto a religião[...]eu trabalho bem o povo[...] (Trecho da entrevista – Janeiro de 2011).

Nos trajetos do seu imaginário, Tereza Costa Rêgo demonstra um afeto pelo corpo e o expressa sem culpas, sem medos. A culpa carnal tão valorizada na cultura ocidental cai por terra para proclamar o corpo sagrado. A artista evoca uma reflexão do sagrado na contemporaneidade que faz do corpo um objeto sexual ou um produto de exposição. A pintora faz o trajeto da descida interior aos bordéis para transcender aos preconceitos, tal qual o mito

da Fênix. A Fênix, pegando fogo e à beira da morte, renasce das cinzas, e ainda ardida ela retorna à vida, simbolizando os ciclos naturais de morte, do renascimento e da continuidade. Em sua pintura, a artista pega o negativo e reconstitui em positivo, renasce das cinzas.

À noite na tela “A Noiva” é perceptível pela vista através da janela do quarto da prostituta, que ao longe mostra Recife. A artista parece querer exorcizar qualquer sentimento de angústia que a noite pode trazer. A noite é uma metáfora usada pela artista para expressar a intimidade do ser, é um lugar onde se constelam o sono, o lar materno e o encontro com o feminino,

A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações que vão desabrochar em pleno dia como manifestação da vida. [...] Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser; e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida (CHEVALIER, 2012, p. 640).

A noite pode simbolizar a purificação, a busca por inspirações divinas que sacralizam o ser diante das trevas. Os sonhos podem aparecer para ajudar a interpretar a vida. Tereza Costa Rêgo dá à “Noiva” a possibilidade de transmutar a sua realidade. Os sonhos podem convidar e libertar o indivíduo a conhecer as entranhas da alma. Os sonhos são experiências particulares e individuais vivenciadas no interior do ser que podem criar símbolos, resolver problemas, os sonhos são conexões com a profundidade da alma. Para Jung ele é a auto-representação, espontânea e simbólica, da situação atual do inconsciente (CHEVALIER, 2012, p. 844).

No regime noturno das imagens as cores são elementos marcantes. A realização simbólica de Tereza Costa Rêgo tem como característica a intensidade das cores quentes. Na tela “A Noiva” ela equilibra cores quentes e frias. A cama é vermelha, como se representasse as entranhas da terra ou da mulher. As paredes são em tons de azul com cinza, parecendo simbolizar a dualidade do céu e da terra. A “Noiva” está deitada “na terra” olhando para o “céu”. O espaço sagrado do quarto é uma metáfora do mundo, e carrega consigo os conflitos e as harmonias. As cores de Tereza tem uma qualidade alquímica, pois transmutam aspectos pictóricos em símbolos íntimos que expressam a percepção da pintora e os desejos da personagem. As cores são mágicas [...] que coisa maravilhosa mergulhar na contemplação de uma cor considerada como simples cor [...]. As fantasias da descida noturna implicam naturalmente a imagística colorida das tintas (DURAN, 1997, p. 221).

Tereza Costa Rêgo coloca o som do silêncio na tela “A Noiva”. O simbolismo do silêncio trazido pela artista faz uma alusão à conexão do Homem com o Divino. O silêncio eufemiza as possíveis angústias da “Noiva”, ela parece meditar sob a paz divina que habita a atmosfera do quarto. O som do silêncio reabilita as inspirações mais profundas da alma. A fusão melódica do silêncio com as cores contrastantes indicam a harmonia com os conflitos e as tensões existenciais.

A “Noiva” repousa tranquilamente sob o olhar dos retratos de família pendurados na parede. A presença familiar trás a segurança maternal e patriarcal. A mãe é o porto seguro, a ternura, o abrigo, a alimentação, mas também poder ser opressora e devoradora. O arquétipo da Grande Mãe abriga e regula os ciclos da vida. A Grande Mãe simboliza a sublimação e a conexão com divino que exprime a realidade do feminino. O pai é o símbolo do controle, do comando, é a autoridade e o provedor que sustenta a família. Tereza Costa Rêgo coloca a “Noiva” envolta pela segurança familiar. A prostituição na tela “A Noiva” é sagrada.

Os conflitos da obra instigam uma exploração mítico-simbólica que evocam os domínios do imaginário. O regime noturno das imagens na obra da artista reconta e atualiza mitos. A trama imagética comove pela pujança das cores, da noite, do feminino, do sagrado e do erótico. As imagens e símbolos parecem gravitar em uma dinâmica harmônica e simbiótica, é o caso, por exemplo, da personagem da tela “A Noiva”, uma misto mítico de Eva e Lilith (figura 35).



Figura 35

5.4 Revelação da obra: identificando dos mitos e símbolos

Eu tenho uns fetiches, sapatos, gatos e maçãs.

Tereza Costa Rêgo

Sabemos que símbolos e mitos circulam pelo mundo, propagando certos tipos de cultura, e estes são descobertos espontaneamente através de sistemas culturais. Os mitos e os símbolos descobertos revelam sempre uma situação humana ou histórica, quando o indivíduo toma consciência de seu lugar no mundo. Adotaremos os símbolos e mitos como pontos chave para nossa análise. Para a identificação e mapeamento (figura 36) do quadro “A Noiva”, partimos do seguinte pensamento de Bachelard:

É preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer no momento em que surgir um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, no êxtase da novidade da imagem [...] A imagem poética não está submetida a um simples impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma ontologia direta. É com essa ontologia que desejamos trabalhar (BACHELARD, 1978, p.183).

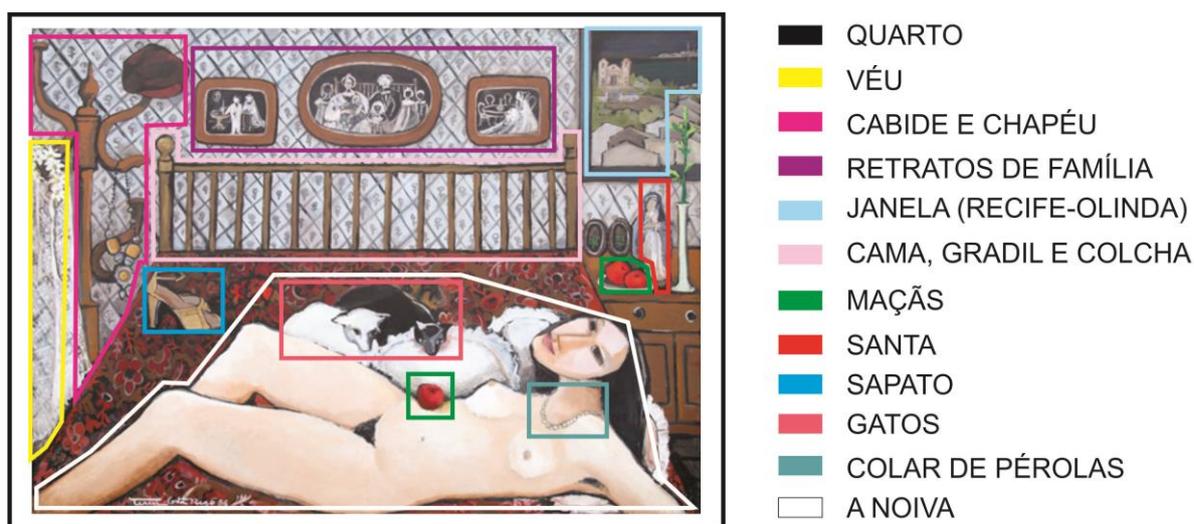


Figura 36

Para esclarecer a imagem via estruturas antropológicas do imaginário, é necessário recorrer ao fenômeno da imagem poética na ocasião em que ela nasce da consciência, como produto da alma, das emoções, do homem em sua totalidade. Para especificarmos bem o que possa ser uma fenomenologia da imagem, para frisarmos que a imagem existe antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, antes de ser uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma (BACHELARD, 1978. p.185).

Abordaremos o conceito de símbolo trilhando o caminho percorrido por Carl Gustav Jung (2002), que desenvolveu sua teoria do “inconsciente coletivo” em um nível mítico e arquetípico. Para Jung o organismo humano estava designado a se desenvolver psicológica e fisicamente para atingir a maturidade, e a isso ele se referia ao processo de individuação, onde os símbolos surgiram do inconsciente para fornecer pistas do atual estágio do indivíduo no seu desenvolvimento mental e emocional. Jung acreditava que os símbolos sempre representavam mais do que seu significado óbvio e imediato e que os símbolos não ocorriam apenas nos sonhos, mas em todos os tipos de manifestações psíquicas. Os pensamentos e sentimentos, atitudes e situações, tudo poderia ser simbólico para o indivíduo.

5.4.1 O Quarto

O lugar onde vivemos afeta intimamente nosso corpo, nossa mente e nossa vida, de forma positiva ou negativa. O quarto é um lugar sagrado, é onde recuperamos nossas energias. No entanto, o que deve ser um oásis de conforto e aconchego, pode se tornar um espaço de acúmulo de tensões. O quarto é provavelmente o mais importante espaço da casa, quando falamos de saúde e nos reportamos ao eu. Passamos cerca de um terço da nossa vida dormindo, o que nos coloca mais tempo no quarto, do que em qualquer outro espaço da casa. O quarto (figura 38) pintado por Tereza Costa Rêgo é quadrado, símbolo da matéria, do corpo e da realidade terrena, é o espaço fechado onde o mistério pode acontecer, pode ser símbolo do recipiente alquímico onde acontece a transformação da psique, lugar onde reverenciamos os deuses interiores.



Figura 37

O símbolo do quarto também pode estar atrelado ao símbolo da toca, do ninho ou da caverna. Um símbolo importante, com dois aspectos principais: em nível biológico, ele tem o poder de fertilização e está relacionado com os ritos da fertilidade; no plano espiritual representa a "abertura" deste mundo para o outro mundo. O ninho representa o repouso, o ambiente acolhedor, a tranquilidade e a paz. A caverna é um espaço sagrado, está associada tanto ao nascimento e as transformações (representa o útero materno), como à morte (o espaço escuro, o destino desconhecido, o túmulo).

Através do quarto podemos também fazer uma conexão com o mito da Caverna de Platão, do ponto de vista do desvendamento. Através desta metáfora é possível conhecer uma importante teoria platônica: como, através do conhecimento, é possível captar a existência do mundo sensível e do mundo inteligível. Platão utilizou a linguagem mítica para mostrar o quanto os cidadãos estavam presos a certas credências e superstições. Os seres humanos tem uma visão distorcida da realidade. No mito, os prisioneiros somos nós, que enxergamos e acreditamos apenas em imagens criadas pela cultura, conceitos e informações que recebemos durante a

vida. A caverna simboliza o mundo, pois nos apresenta imagens que não representam a realidade. Só é possível conhecer a realidade, quando nos libertamos destas influências culturais e sociais, ou seja, quando saímos da caverna. Em nossos dias, muitas são as cavernas em que nos envolvemos, e pensamos ser a realidade absoluta. Tereza Costa Rêgo coloca a “Noiva” nesta caverna, porém com a janela aberta para mundo e para o conhecimento.

O bordel, caracterizado como um espaço profano em nossa sociedade transcende na obra da artista, aparecendo como um recinto sagrado, porque estabelece uma comunicação com os deuses e símbolos míticos. Eros, Eva, Lilith, a maçã, os gatos, dialogam na trama imagética. Na tela “A Noiva”, a artista não pinta o teto, o quarto tem uma abertura direta para o céu [...] onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao Céu (ELIADE, 2012, p.29). Todo espaço sagrado implica uma hierofania, que tem por finalidade destacar um espaço cósmico que tem qualidades diferenciadas.

Outra análise possível se dá com o símbolo da pia batismal. O quarto tem a parede pintada em uma cor que vai do cinza ao azul. Desse modo, podemos fazer uma integração com a água, e então o quarto torna-se uma grande pia. Segundo Eliade (2010), as águas simbolizam a soma universal das virtualidades, é o reservatório das possibilidades da existência e da criação. O contato com a água comporta uma regeneração, um novo nascimento. A submersão nessa água pode se dar na morte iniciática pelo batismo. O batismo é o rito de imersão e símbolo da purificação e renovação. Em qualquer conjunto religioso em que encontremos, as águas conservam invariavelmente sua função: desintegram, abolem as formas, “lavam os pecados”, purificam e, ao mesmo tempo, regeneram (ELIADE, 2010, p.110).

5.4.2 A Noiva

As noivas tem sempre peito de fora.

(sobre as noivas de sua obra - Trecho da entrevista – Janeiro de 2011).

A tela “A Noiva” pintada por Tereza Costa Rêgo, traz a personagem que é prostituta como protagonista da cena. A “Noiva” (figura 37) mítica pintada pela artista é composta por dois tempos: passado e presente,

[...] apesar de meu presente contrair em si mesmo o tempo escoado e o tempo por vir, ele só os possui em intenção, e, se por exemplo a consciência que tenho agora de meu passado me parece recobrir exatamente aquilo que foi, este passado que pretendo reaprender ele mesmo não é o passado em pessoa, é meu passado tal como o vejo agora e talvez eu o tenha alterado (Merleau-Ponty, 1999, p.107).



Figura 38

A noiva é uma figura da fantasia jovem, que na vida diária se vê vestida com véu branco para iniciar o noivo na sua masculinidade. A mulher retratada tem em seu quarto bichos de estimação, retratos de família, véu, colares, sapato, maçãs e uma imagem sacra. Com a simbologia do feminino, a noiva carrega também os conteúdos mítico-simbólicos da Virgem, da Mãe Divina e das Deusas, e são estes pressupostos que indicam o caminho da construção imagético-simbólica da artista.

A mulher é a formadora, é ela que reúne e fecunda. A noiva é a virgem que simboliza a inocência, a pureza e a santidade. Está empenhada no relacionamento espiritual e carnal. Em nossa sociedade, as vozes masculinas de poder reservavam a mulher duas opções de papel social, “Noiva ou Prostituta”. Torna-se relevante averiguar as bases desses arquétipos para elucidarmos a trama da imagem de Tereza Costa Rêgo. É fundamental nos atentarmos a dicotomia cristã, onde os estereótipos comportamentais femininos possuem uma moral antagônica e rival.

O arquétipo da Noiva é o socialmente aceito e almejado pelas mulheres. Ela representa não apenas os aspectos positivos do caráter feminino no Ocidente, como é uma figura de respeito e poder dentro dos valores do universo feminino. A noiva é a recém-casada e, portanto, o simbolismo da noiva está ligado aos ritos matrimoniais. O rito introdutório é o anúncio da noiva, como mulher adulta, esposa e mãe perante a sociedade. A noiva é conduzida ao noivo ornamentada: com joias, vestido geralmente branco, véu, coroa ou grinalda sobre a cabeça. Com a aliança, a noiva recebe o selo de fidelidade, e de certa forma de propriedade masculina.

O símbolo da noiva também pode ser associado ao da donzela que corre muitos riscos, pois se acha vulnerável, no fundo não quer crescer, vivendo em um mundo onde casamento, filhos e responsabilidade ocupam um lugar de destaque. A repressão sexual e social sobre o arquétipo da noiva, seus métodos de vigilância e sua restrita posição de objeto de reprodução do grupo, vem reforçada pelo discurso da igreja, composto exclusivamente por vozes masculinas. Noivas e prostitutas convivem e trocam espaços dentro do inconsciente coletivo no ocidente, pois possuem símbolos e características ora convergentes, ora divergentes, principalmente na segunda metade do século XX, onde seus respectivos espaços físicos deixam de ser tão nitidamente demarcados.

No contexto social, a prostituta carrega toda a parte negativa do feminino, é a mulher que se vende e que mancha a moral e os bons costumes normatizados, sobretudo, pela cultura e religião judaico-cristã. A prostituta está ligada ao pornográfico, a deterioração do corpo e da alma. O arquétipo da prostituta engaja lições na venda ou na negociação da integridade devido aos medos da sobrevivência física.

A aprendizagem essencial da prostituta se relaciona com a necessidade de criar e refinar a auto-estima e o respeito próprio. Entretanto, nesta pesquisa o foco é o arquétipo da Prostituta Sagrada. Tereza Costa Rêgo pinta o sentimento erótico como um sentido religioso, ou seja, a conexão do ser com sua essência, sua alma. A prostituta não se adequa ao sentido que hoje damos a palavra. Em verdade, as Prostitutas Sagradas eram educadas para serem “veículos” mortais da alegria e do êxtase das divindades e, especialmente, estavam ligadas à iniciação dos homens nos mistérios amor. Simbolicamente, ao tornar-se a personificação do objeto divino de desejo e uma fonte de prazer, a Prostituta Sagrada servia como uma espécie de “gerador” de força vital e criadora dos homens, e expressava essas sensações, sentidos e significações de forma natural, genuína e válida no mundo.

Símbolo de uma hierogamia, que se realiza geralmente no interior de um Templo ou de um santuário e destinada a assegurar a fertilidade da terra, dos animais. O costume está presente em numerosas tradições da Antiguidade, bem como, em nossos dias, entre certas tribos da África (ELIT). Ela não era apenas um rito de fecundidade. Simbolizava a união com a divindade e, em certos casos, a própria unidade dos vivos na totalidade do ser, ou ainda a participação na energia do Deus ou da Deusa representada pela prostituta (CHEVALIER, 2012, p. 746)

Também podemos remeter ao mito das ninfas. As Ninfas amamentam Dionísio, que foi o único ser divino gerado por uma mortal. Estas Ninfas personificam as águas da Alma, e os doentes da Alma que são suas vítimas. Segundo Chetwynd (1986) Ninfa tem como característica a figura da fantasia jovem, que na vida diária está vestida com véus brancos. A “Noiva” - Prostituta Sagrada - pintada por Tereza Costa Rêgo parece cuidar destes “doentes” solitários, que buscam o conforto e o regozijo em seus braços. Assim como as Ninfas cuidam de Dionísio, a “Noiva” parece também cuidar destes seres que adentram o quarto, o templo, o berço.

Também podemos associar a face prostituta da “Noiva” com o mito de Dione (deusa das ninfas, a que dá a vida a elas). O nome Dione vem do grego e significa Divina, Celestial. Em algumas versões mitológicas gregas, ela aparece como a esposa de Zeus e a mãe de Afrodite, podem ser interpretadas também como o lado feminino de Zeus. Ela surge da espuma do mar onde Urano deixa seu sêmen e fecunda Tálassa. Pela concepção platônica é considerada a Deusa das Prostitutas por estarem ligadas ao amor desregrado.

Nos mitos cristãos podemos destacar a figura de Lilith, que seria a primeira Eva. Na cabala, Lilith seria a mulher criada ao mesmo tempo em que Adão e antes de Eva. Eva teria sido criada depois, a partir da costela de Adão. Lilith queria liberdade de escolher, opinar e decidir, queria os mesmos direitos do homem. Lilith rebelou-se e fugiu. Adão queixou-se a Deus sobre a fuga de Lilith, e para compensar sua tristeza, Deus cria Eva a partir da costela de Adão. É o modelo feminino imaginado pelo padrão ético judaico-cristão. Lilith é comparada a Lua negra, à sombra do inconsciente, ao obscuro. Enquanto Lilith é a força destrutiva, Eva é construtiva. Lasciva e sedutora, Lilith é a mulher independente que se coloca em equidade com o masculino.

Tereza Costa Rêgo pinta a “Noiva” como uma representação de Lilith, pois assim como Lilith, jamais seria aceita pela sociedade cristã ocidental, porque é a sombra de Eva, e está fadada ao isolamento e a repressão. O mito ajuda a compreender como o feminino foi desvalorizado e desintegrado da consciência humana. Os retratos de família e os gatos a vigiam e a contemplam. A maçã que toca seu ventre mostra uma Eva “achada-perdida” em um bordel de Recife.

[...] ainda somos Eva à procura de Lilith, ou melhor, quanto ainda falta para a mulher desenvolver a auto-estima e uma visão mais clara de si mesma, sem submeter-se a comparações com padrões masculinos que violentam sua essência e distorcem seu caráter original (PIRES, 2008, p.8)

A Noiva de Tereza Costa Rêgo também pode ser associada à Eva que é integrada a Lilith. Pela cultura judaico-cristã e patriarcal do Ocidente, Eva é a primeira mulher a transgredir. Partindo dessa perspectiva mítica, as mulheres estão ligadas a degradação da carne e da impureza. A sedução feminina ligada ao corpo foi à razão da ruína da mulher ocidental porque ela, Eva, tentou o homem, tentou Adão e pecou. A figura mítica de Eva é aceita como modelo social a ser seguido, o modelo Lilith é completamente rejeitado. A figura de Eva simboliza a fraqueza, a dependência, o pecado, a culpa e a maternidade. Ambigualmente a personagem “Noiva” carrega em sua essência as duas facetas: Eva e Lilith. A Noiva, assim como Eva, é a primeira esposa e a primeira mãe que acolhe, nutre e gera.

A artista pinta longos cabelos negros. Os cabelos longos da “Noiva” podem representar principalmente força e poder. Na antiguidade, cabelos longos e soltos eram um símbolo de liberdade e nobreza entre os homens. Para as mulheres da Idade Média, não cortar os cabelos

era uma demonstração de castidade. Os cabelos também são considerados fonte de poder mágico e pode estar relacionado à sexualidade e à provocação sexual. Segundo Chevalier (2012), os cabelos podem conservar as relações íntimas com o ser. Simboliza a propriedade de concentrar espiritualmente suas virtudes. O cabelo também está ligado ao mito bíblico de Sansão que traz à força e a virilidade como características ligadas às madeixas. O cabelo serve de vínculo, é símbolo mágico que permite ao homem a apropriação e a identificação. O cabelo é um das principais armas de sedução da mulher. Maria Madalena, na iconografia cristã, é sempre representada com os cabelos longos e soltos, muito mais como sinal de abandono a Deus, do que como lembrança de sua antiga condição de pecadora (CHEVALIER, 2012, p.155).

Os seios estão dispostos livremente, são o símbolo da maternidade, da nutrição e da proteção e tem relação com o princípio do feminino. Segundo Chevalier (2012), o seio direito simboliza o sol e o esquerdo a lua. Está ligado a fecundidade e ao leite, o primeiro alimento humano. É associado à intimidade. O seio de Abraão designa o lugar de repouso dos justos,

qual taça inclinada, dele, como do Céu, flui a vida. Mas ele é também receptáculo, como todo símbolo maternal, e promessa de regenerescência. A volta ao seio da terra marca, como toda morte, o prelúdio de um novo nascimento (CHEVALIER, 2012, p. 809)

A cabeça está recostada na almofada e frequentemente simboliza a autoridade de governar, comandar e ensinar. Simboliza o espírito que se manifesta diante do corpo. Segundo Platão, a sua forma esférica está ligada ao símbolo do microcosmo. O braço está tencionado segurando o peso do corpo, simboliza proteção, força e poder. É o símbolo da atividade e está ligado a mão da justiça. A boca está entreaberta, com um tímido sorriso. A boca é considerada símbolo da força criadora e também destruidora, pois as palavras proferidas pela boca tem poder. No antigo Egito, havia um ritual para a abertura das bocas das múmias, a fim de que as almas dos mortos pudessem falar com os deuses, representando um canal de comunicação. Chevalier (2012) fala que a boca faz a insuflação da alma, pode representar a goela do mostro e a porta do inferno, como pode ser os lábios dos anjos e a porta do paraíso. A boca simboliza o poder da palavra, Deus teria criado o mundo por meio da palavra, a força criadora do Universo.

Tereza Costa Rêgo pinta o púbis no formato triangular. O púbis pode estar fazendo uma referência a mãe e ao feminino, pois, está ligada a vagina. Desse modo possui a faculdade geradora e reprodutora. A pintura do púbis simboliza o triângulo, a trindade e o número três.

A artista pinta um triângulo equilátero, que simboliza harmonia e divindade. O número três ligado ao triângulo refere-se à ordem espiritual e intelectual, sintetiza a trindade e totalidade. O três é a criação. A natureza tríplice de Deus (criação-conservação-destruição). Símbolo sexual masculino completo (pênis mais testículos). O número três também está ligado ao desenvolvimento ordenado e harmonioso do Universo. A síntese espiritual. Os três ciclos de vida: nascimento, apogeu, morte. A composição do homem (corpo, alma, espírito). As três esferas concêntricas do Universo: natural, humano e divino.

Os olhos da “Noiva” estão abertos ternamente e simbolizam a tomada de consciência. O olho é o símbolo da percepção intelectual. A imagem do olho pode simbolizar ambigualmente o colo materno e a vulva. Segundo Chetwynd (1986) o olhar, a observância e a vigilância podem estar relacionados com abrir o velho olho da Alma e espiar os Mistérios Sagrados. O olho está designado a receber a luz espiritual.

O ventre da Noiva abriga uma maçã e está encostado suavemente em almofadas. Os gatos ficam perto como se quisessem aninhar naquele espaço. O ventre é o símbolo do feminino, relacionado à imagem da mãe, e é análogo à caverna, um local de transformações e renascimento. Também representa o útero, associa-se às ideias de refúgio, fertilidade e amparo maternal. Também se relaciona ao apetite, à voracidade e aos prazeres materiais. No ventre, Tereza Costa Rêgo coloca o umbigo de forma leve e harmônica. O umbigo pode simbolizar o centro do mundo. Chevalier (2012) chama de ônfalo, símbolo do centro. O umbigo indica o centro da manifestação física e espiritual. As pernas estão dobradas e apoiadas na cama, são o símbolo do vínculo social e da marcha, pois permitem as aproximações e rompem as distâncias. A perna, como membro viril, é símbolo da vida: desnudar a perna significa mostrar o poder e a virilidade (CHEVALIER, 2012, p. 710).

Na tela “A Noiva” não há uma generalização sexual, pois este é apenas um dos aspectos apresentados na obra. O corpo é também algo que se abre ao mundo e nele se coloca em situação erótica- sagrada. Em nossa cultura não mostramos o corpo, e quando o fazemos é com temor ou com a intenção de sedução. O corpo aqui é apresentado como objeto e sujeito, pois expressa intencionalidade e poder de significação em sua função erótica e poética.

Uma vez afastado o prejuízo das sensações, um rosto, uma assinatura, uma conduta deixam de ser simples “dados visuais” dos quais precisaríamos procurar, em nossa experiência interior, a significação psicológica, e o psiquismo do outro torna-se um objeto imediato enquanto conjunto impregnado de uma significação imanente (Merleau-Ponty, 1999, p.91).

A experiência efetiva vivida por Tereza Costa Rêgo na sala da sua casa, junto aos seus irmãos mais velhos, é o objeto observado por ela, e neste momento, ela ultrapassa os limites da consciência e faz da percepção seu canal de comunicação, materializando espaços e vivências de mulheres do Recife Antigo. O passado é uma verdade apoiado em uma memória. O campo perceptivo da artista são engendrados pelos resultados de sua relação com o mundo objetivo. A artista situa sua obra no tempo e no espaço, a definição dos elementos no tempo e no espaço aparecem como uma expressão de símbolos míticos válidos para todos os tempos e lugares. Através da consciência a artista não cristaliza, não engessa os objetos artísticos, estes não têm definições absolutas, fechadas, pelo contrário, estão abertos a múltiplas possibilidades perceptivas.

A “Noiva” pintada é concebida pela afetividade como uma junção de sentimentos, prazeres e dores, ela toca em estados afetivos elementares que são pouco valorados em nossa cultura judaico-cristã. O corpo ainda é um tabu, sexualidade e erotismo estão sempre confundidos com a pornografia. Ela instiga o conhecimento sensível, a percepção, com estímulos naturais em mundo cada vez mais artificial, onde os corpos são produzidos e engendrados em padrões normatizados pela ditadura da beleza. Mas que beleza?

O que é realmente belo? Será que a natureza está sendo substituída pela artificialidade? Estamos no mundo dos simulacros? A obra de Tereza Costa Rêgo traz à tona a realidade natural da vida, sem rodeios ou simulações. As personagens e lugares personificam-se porque tem sua gênese na experiência vivida. Dor e prazer, erótico e sagrado, razão e emoção, são reflexos da sua consciência e de sua percepção. No mundo artístico de Tereza Costa Rêgo o erotismo e a sexualidade são apresentados a partir da realidade natural, que é o modo original de consciência. O erótico não está nos genitais, e sim no prazer de sentir prazer. Ao contrário dos pensamentos de Freud, a artista não expressa à existência humana apenas como uma significação sexual, pois existe em sua obra uma significação existencial. A sexualidade não é, portanto um ciclo autônomo. Ela está ligada interiormente ao ser cognoscente e agente inteiro [...] (Merleau-Ponty, 1999, p.107).

5.4.3 O Véu

Tereza Costa Rêgo coloca o véu (figura 39) pendurado no cabide ao lado da cama. Estar pendurado é sinônimo de insegurança. O véu aparece lateralmente como se não quisesse chamar a atenção, em entrevista, a artista diz que o véu pintado é o mesmo utilizado por ela em sua primeira comunhão. Segundo Chevalier (2012), Hijab, véu quer dizer em árabe, o que separa duas coisas. O véu simboliza o mistério e proteção. Assim, na tradição monástica cristã, tomar o véu, significa separar-se do mundo e da intimidade.

A retirada do véu representa a revelação, o conhecimento e a iniciação espiritual. É usado pelas mulheres nas igrejas e templos, é sinal de respeito e ligação com a divindade. O véu também é um elemento da contradição, pois oculta e revela, pode representar o acolhimento e a proteção do arquétipo da mãe. O famoso véu branco é também um símbolo de pureza. Pensemos na figura de Maria (mãe de Jesus), ela sempre é representada com um véu. Visualmente, ele passa um ar angelical e o uso dele, assim como o vestido branco, significa pureza e virgindade.



Figura39

No judaísmo o véu também simboliza que o noivo não está interessado em sua beleza exterior, e sim na interior. Nas cerimônias matrimoniais religiosas, o véu também é o elemento que separa a mulher da vida de solteira para a vida de casada. O véu na celebração do casamento é sinônimo de imponência e pureza. Quanto maior o véu, mais austera e pura é a moral da noiva, ou seja, a virgindade e pureza da noiva são incontestáveis.

Na Grécia antiga o véu era usado como uma forma de proteger a noiva do mau olhar e também dos admiradores, enquanto que na Idade Média ele era utilizado como uma das partes do vestuário feminino, era um símbolo de nobreza. Pode-se fazer uma conexão também com o véu de Ísis e o véu de Maya. A retirada do véu da Deusa egípcia Ísis representa a manifestação da luz. Talvez a artista o tenha pintado com a intenção de iluminar espiritualmente a personagem a “Noiva”, outra possibilidade está na relação com o véu de Maya que diz respeito a velar e revelar a realidade última e a essência das coisas.

5.4.4 O Cabide e o Chapéu

O cabide e o chapéu (figura 40) trazem a referência do masculino no cenário notadamente feminino. O chapéu aparece como uma proteção para cabeça, para os pensamentos. O papel do chapéu também está ligado à coroa, ou seja, a representação do poder. Chevalier (2012) elucida que o chapéu poderia funcionar como receptor das influências celestes. Tereza Costa Rêgo pode ter usado esse elemento para evocar a presença paterna que traz a proteção e o provimento da vida material. Pode ser também uma referência à transitoriedade da passagem do homem pelo quarto, o chapéu está ali colocado como uma lembrança do homem sem fixá-lo no lugar de “marido”.

O cabide é um elemento de ligação entre o masculino e o feminino, é o objeto que dá suporte, onde se penduram elementos, geralmente é feito de madeira robusta, pode estar relacionado a objetos fálicos. Simbolicamente pilares – objetos longilíneos – são metáforas do pênis e, no contexto mítico referem-se ao poder universal da criatividade, da fertilidade. Através do sexo e da renovação cíclica é que se pode garantir a continuidade e a estabilidade da união do masculino com o feminino.

O pilar também pode estar ligado à representação mítica de Osíris, essa construção vertical simbolizaria a passagem do fluxo vital, sopro da vida, através da coluna vertebral [...] o pilar é aqui, o canal, mais que o suporte, da vida divina (CHEVALIER, 2012, p. 717). Tereza Costa Rêgo abre um canal, um fluxo com o universo cósmico ao colocar esse elemento que é arrimo e via de acesso a mundo e a realidade.

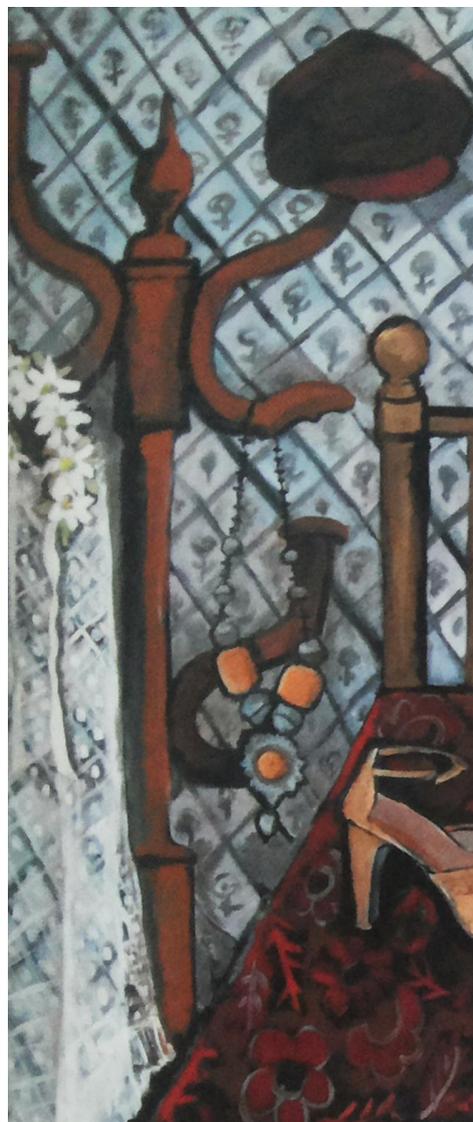


Figura 40

5.4.5 Retratos de Família

Pode-se notar que o quarto apresentado na tela “A Noiva” traz a faceta de uma casa familiar, com objetos pertinentes e definidos para este tipo de recinto, retratos de família (figura 41), animais de estimação e santa protetora em altar particular. Os quadros com os retratos de família são reiteraões do sagrado: a noiva, a família e o casamento, ou seja, representa a conexão religiosa como essência da gênese humana da perpetuação da espécie.



Figura 41

A família na visão cristã é prioritária na vida do indivíduo, da sociedade e da igreja. A família, nossa “primeira pátria”, é nosso primeiro chão, nossa identidade original, nossa casa. Nela somos gerados, cuidados, educados como cidadãos, e dela recebemos as condições para a convivência pública e as virtudes sociais. Sem a família, não teremos a segunda pátria, a comunidade nacional, o povo, a nação. A família é a primeira sociedade natural. Está no centro da vida social, é o nosso “segundo útero”, onde recebemos a nutrição social, religiosa, moral, cultural e afetiva.

A família é um patrimônio, pois a maioria dos povos a têm como instituição, organização e patrimônio social. É a mais antiga instituição social com a função da procriação e do desempenho econômico, educativo e afetivo. Pela complementaridade, alteridade e reciprocidade, é a família o primeiro lugar de nossa convivência humana. O pai e a mãe aparecem na moldura maior e no centro da parede, ressaltando a importância da aprovação familiar naquele espaço. O patriarca é um dos arquétipos da família, é pai que mantém unidos todos os que dele descendem. O pai é a figura do líder e protetor de um grupo. O papel do arquétipo da matriarca está no cuidar da família e guiá-la. A mãe arquetípica não precisa ser literalmente uma mãe, nem aqueles que ela cuida têm de ser sua família. A figura materna às vezes é uma líder espiritual ou fonte de vida para a comunidade.

5.4.6 A Janela

A janela (figura 42) está aberta para que a noiva repouse com tranquilidade, porque ela deseja a entrada da luz na alma e na vida, e a janela é essa abertura com o cosmo que se conecta com o espírito humano fragmentado na obra pela igreja. O símbolo da janela também está ligado à receptividade das influências externas, pode ser considerado também o símbolo da consciência. A janela aberta recebe a entrada da luz divina que clareia os caminhos da vida. Se a janela é quadrada, a receptividade é terrestre, relativamente, ao que é enviado do céu (CHEVALIER, 2012, p.512).

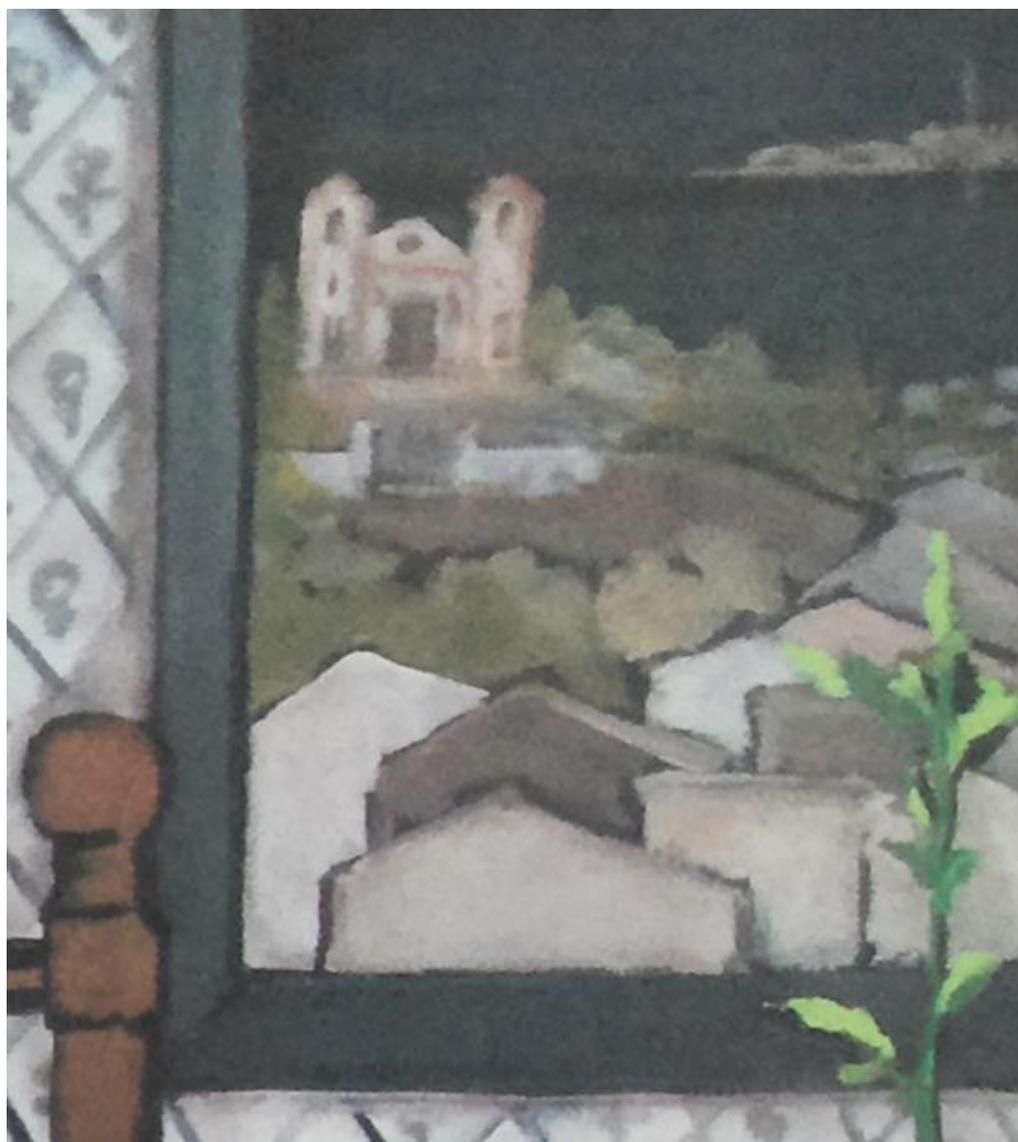


Figura 42

A janela mostra a cidade de Olinda e ao fundo da tela aparece a cidade de Recife. Tereza Costa Rêgo parece reconciliar a “Noiva” com as cidades, assim como ela fez ao voltar do exílio. A cidade é um símbolo do feminino, pois está associado ao arquétipo da mãe que abriga, acolhe o seu corpo e os habitantes. Relaciona-se também com a estabilidade e pode representar o paraíso terrestre. Na obra de arte, a representação do paraíso refere-se a nostalgia do Éden,

[...] por isso nós entendemos, explica Mircea Eliade (Elit, 322), o desejo de nos encontrarmos sempre e sem esforços no coração do mundo da realidade e da sacralidade, e em suma, o desejo de superar de uma maneira natural a condição humana e de recuperar a condição divina; um cristão diria: a condição anterior à queda. Um mago moderno, olhando para o futuro mais que o passado diria: a condição sobre humana (CHEVALIER, 2012, p.684).

Na cidade que se vê através da janela da “Noiva”, observamos em destaque uma imagem que parece representar a igreja de Nossa Senhora do Carmo, que fica em Olinda. A igreja católica é símbolo da imagem do mundo, pode representar também a videira, a barca ou uma torre, pode ser relacionada a esposa do Cristo. Para a sociedade cristã, a igreja é o espaço dos eleitos, dos salvos dos pecados da Terra. A artista pode ter colocado a imagem como uma evocação para a redenção da “Noiva”. Atrás da igreja se vê um céu azul noturno,

O céu é uma das seis ou sete maiores fontes de mitologia, que representa os processos e poderes existentes por todo o universo (na natureza, no homem, na sociedade, e na sua cultura, no reino da Alma e nos padrões e números sagrados) (CHETWYND, 1986, p. 42)

O céu é um elemento que faz a ligação Terra / Céu. O céu é uma manifestação direta da transcendência, do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar (CHEVALIER, 2012, p. 226). O céu em quase todas as culturas representa o lugar para onde migrarão as almas depois de desencarnadas. Muitas vezes, é visto como uma metade do mundo que precisa se unir a Terra (a outra metade), para que exista uma relação perfeita. A janela inserida na tela “A Noiva” é o elo dos opostos: Céu/Terra, Pecado/Redenção, Razão/Fé, Capital/Interior, Noiva/Prostituta, Conflito/Conciliação, Luz/Escureidão, Alma/Matéria. O céu é a ordem sagrada do equilíbrio do universo e, a “Noiva” pintada pela artista se reconcilia religiosamente com sua essência através desse veículo divino.

5.4.7 A Cama

A cama (figura 43) é lugar do encontro, da conjunção. O gradil está no centro da pintura separando talvez o fundo familiar e celestial do profano (o leito). A cama é o símbolo da intimidade, onde o inconsciente se manifesta através dos sonhos. Simboliza a intimidade que também está ligada ao amor e a sexualidade. A cama está forrada com uma colcha vermelha, que remete as entranhas do útero materno, onde a noiva repousa, buscando a proteção, o silêncio e a profundidade do ventre materno. O vermelho é o sangue, o princípio e condição da vida. O vermelho-escuro [...] é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, [...] o mistério da vida (CHEVALIER, 2012, p.944).



Figura 43

A colcha vermelha pintada pode também ser uma metáfora do sangue menstrual feminino que foi dessacralizado, e por isso a mulher foi tornada impura. Este acontecimento marca no contexto, a inversão de valores, e podemos observar a junção mítica de Eros e Tanatos. A colcha remete ao princípio do feminino, pois é um elemento que acolhe e aquece o corpo e a alma dos que se emaranham nela, assim como o arquétipo da mãe. A colcha pode conectar-se com a representação do ventre, que assim como o útero, associa-se às ideias de fertilidade e amparo maternal e também se relaciona ao apetite, à voracidade e aos prazeres materiais.

As flores são os elementos que compõem o vermelho da colcha. O cálice da flor, tal como a taça, é o receptáculo da atividade celeste (CHEVALIER, 2012, P. 437). A flor traz a simbologia da passividade, e na tela pode remeter a passividade da mulher face ao destino da vida. A flor faz a representação do amor e da harmonia e identifica-se com o simbolismo da infância, pois está relacionada ao princípio da natureza. A simbologia da flor é antiga e refere-se a beleza, a perfeição, o amor, a alegria, mas também está relacionada a alma, a entrega a Deus e a evolução espiritual. É um símbolo feminino ligado ao elemento água, e consequentemente, está ligada à criação, a fertilidade e ao nascimento. A flor também é símbolo da virgindade (a perda da virgindade é chamada de defloração). As almofadas também aparecem como princípio do feminino, pois estão na condição de amparar e confortar. Pode-se remeter ao colo da mãe que afaga e cuida dos seus filhos.

5.4.8 As Maçãs

A maçã é negócio bíblico.
(Tereza Costa Rêgo - Trecho da entrevista – Janeiro de 2011)

As três maçãs (figura 44) na tela “A Noiva” estão dispostas aos pés da santa e aninhada no ventre da personagem, respectivamente. O número três é simbólico, pois é um número considerado sagrado por referir-se ao princípio divino e a totalidade. Pode expressar a ordem da intelectualidade e do espiritual em Deus, no Cosmo ou no Homem. Sintetiza a trindade do indivíduo, é a conclusão da manifestação: o homem, o filho do Céu e da Terra que completa a Tríade (Chevalier 2012). Tereza Costa Rêgo também é uma tríade, Terezinha, Joana e Tereza, a manifestação mítica do número três na tela é significativa, pois re-vela a “representação” poética da artista. Para Chetwynd (1986), o número três indica o movimento que parte de dois e simboliza a terceira fase do processo dinâmico (criação e procriação).

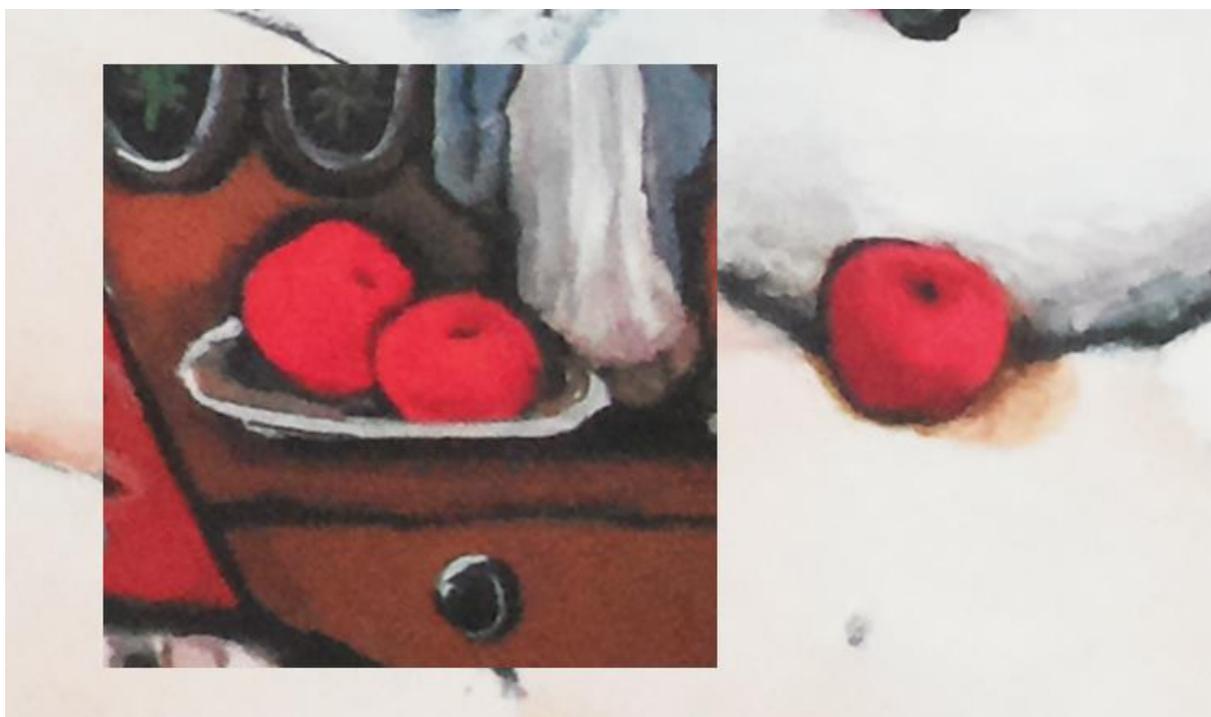


Figura 44

A história da maçã começa no Antigo Testamento, mais propriamente no Livro Gênesis, quando do Adão e Eva aparecem no Jardim do Éden. Segundo a cultura cristã, o fruto da árvore da sabedoria, foi comido sem autorização de Deus, por indução da serpente, o que levou à expulsão de ambos do Paraíso. A tradição judaico-cristã afirma que a maçã era o símbolo do pecado original desde o momento que Deus avisou Adão e Eva que não comessem o fruto da Árvore do Conhecimento. A maçã representava, neste caso, a ânsia de sabedoria, de modo a querer igualar-se a Deus. A fruta possui um sentido ambíguo, por um lado, traz a história bíblica, representou o sofrimento, a necessidade do trabalho, ou seja, a expulsão dos homens do paraíso. Por outro, trouxe a possibilidade do livre arbítrio.

O fruto geralmente representa a fertilidade, a abundância e o perfeito desenvolvimento. Na Bíblia, existem referências ao fruto proibido, símbolo dos desejos pecaminosos. O fruto é comestível, e o ato de comer algo tem o significado de incorporá-lo, de torná-lo corpo. Chetwynd (1986) fala da comida como um símbolo saboroso que compõe o processo dinâmico da vida e da natureza. A comida não acaba por que é reprocessada, e isso a torna parte da corrente material do universo. O fruto é o símbolo da fartura,

[...] que transborda da cornucópia da deusa da fecundidade ou das taças nos banquetes dos deuses. Em razão dos grãos que contém, Guénon comparou o fruto ao ovo do mundo, símbolo das origens. Na literatura, muitos frutos adquiriram significado simbólico (figo, romã, maçã): dos desejos sensuais, do desejo da imortalidade, da prosperidade (CHEVALIER, 2012, p. 453)

A maçã é um símbolo complexo utilizado com distintos significados, porém as significações se aproximam. A maçã é um fruto que desde a antiguidade esteve simbolicamente ligado às nossas vidas, pode significar amor, conhecimento, sabedoria, alegria, morte e luxúria. Pode ter uma associação erótica com os seios da mulher. A maçã partida ao meio representa a vulva, e este fato nos permite entender melhor a associação com Eva e o lado feminino da natureza humana. O fruto, quando cortado (perpendicularmente) em duas metades, revela uma estrela de cinco pontas, Vênus é a estrela da manhã.

O simbolismo da maçã faz dela o fruto do conhecimento e da liberdade. Quando cortamos a maçã no sentido perpendicular, observamos um pentagrama que é o símbolo do saber. Na tradição celta o fruto está associado à revelação, ciência e magia. Segundo a análise de Paul Diel, a maçã, por sua forma esférica, significaria globalmente os desejos terrestres ou a complacência em relação a esses desejos (CHEVALIER, 2012, p.573).

Segundo Chevalier (2012), a maçã pode ser símbolo do amor sensual ou espiritual. A maçã está ligada simbolicamente com a duplicidade. Ora como fruto da vida que está no paraíso, ora como do conhecimento que, contrariamente, confere a imortalidade ou que provoca a queda. O formato esférico é símbolo do Mundo e em seu interior, temos as sementes simbolizando a fertilidade, a espiritualidade.

Trata-se, portanto, em todas as circunstâncias, de um meio de conhecimento, mas que ora é o fruto da Árvore da Vida, ora o da Árvore do Conhecimento do bem e do mal: conhecimento unificador, que confere a imortalidade, ou conhecimento desagregador, que provoca a queda (CHEVALIER, 2012, p.572).

Na tela também podemos fazer a relação da maçã com o mito da Branca de Neve. Chevalier (2012) esclarece que o mito da Branca de Neve está ligado a uma interpretação alquímica, que descobre o sentido oculto dos contos, lendas e mitos. Após uma morte aparente depois de morder a maçã, a jovem se casará com príncipe jovem e belo. O príncipe é o Mercúrio filosófico, e da união de Mercúrio e da Virgem (do príncipe e da Branca de Neve) resultará a conclusão de todos os contos: foram felizes e tiveram muitos filhos [...] (CHEVALIER, 2012, p.39). Tereza Costa Rêgo parece traçar miticamente um destino feliz para a “Noiva” que espera seu príncipe, seu noivo.

5.4.9 A Santa

A artista pinta uma imagem sacra no quarto da prostituta. A santa (figura 45) tem aos seus pés maçãs, de um lado e um vaso com ramagem do outro. O vaso ao lado da santa expressa o aspecto lírico, de leveza e de beleza, estabelecendo uma oposição em diagonal com as maçãs, mediada pela imagem da Virgem.

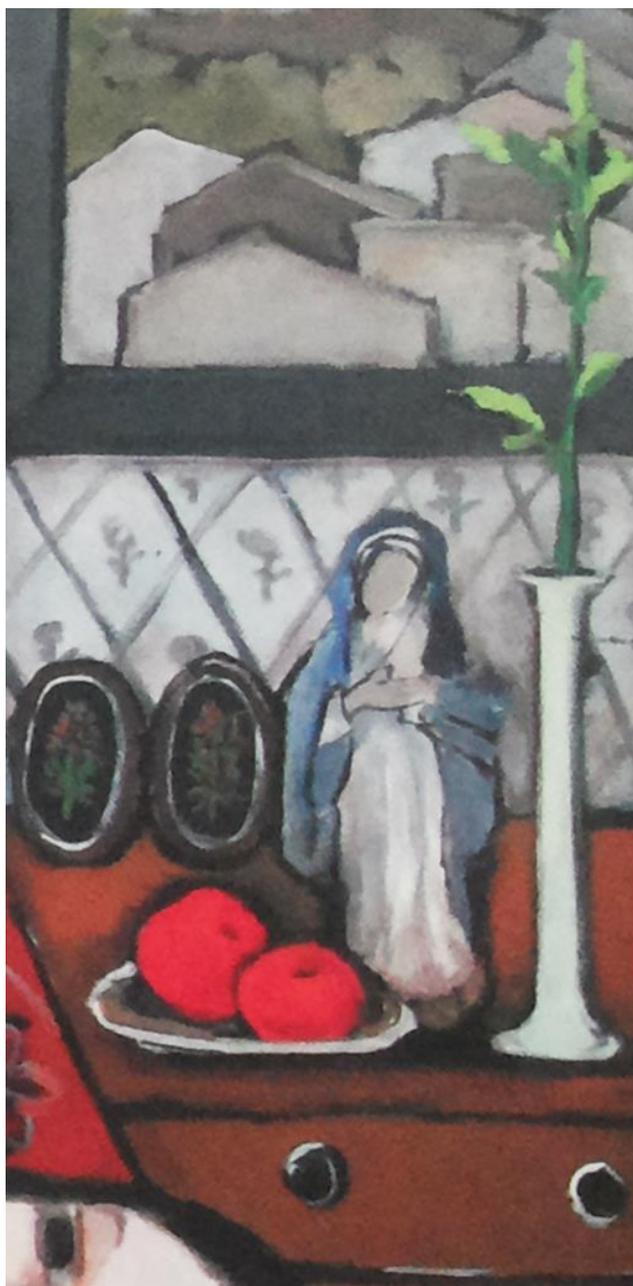


Figura 45

Chevalier (2012) expõe que na Cabala o vaso tem o sentido do tesouro. Obter um vaso equivale a conquistar um tesouro, talvez, a artista o tenha pintado ao lado da santa com a intenção de oferecer o tesouro-sagrado - o mundo espiritual - a “Noiva”. O vaso alquímico [...] é o local em se operam maravilhas: é o seio materno, o útero no qual se forma o novo nascimento [...] o vaso contém o segredo das metamorfoses (CHEVALIER, 2012, p.932). Aqui o vaso também pode simbolizar o ego individual capaz de transportar a consciência transpessoal. Os recipientes também são associados com o princípio do feminino, pois remete ao útero, o grande recipiente gerador da vida.

A “Noiva” tem a faceta da grande Mãe e da Deusa que acolhe sua prole. Tereza Costa Rêgo transita pelos diversos mitos que formam o inconsciente coletivo, aqui existe um nível mítico cujo simbolismo é um arquétipo não pessoal, é um arquétipo da obra. O vaso também pode ser analisado como um símbolo que guarda o tesouro espiritual, um simbolismo que reflete as lendas do Graal que é a taça ou cálice que contém o sangue de Cristo e o segredo da imortalidade. Dentro do vaso, a artista coloca um ramo verde, esta imagem costuma aparecer como símbolo da vitória na cultura cristã.

A vitória aqui celebrada é interior, é a vitória que se obtém sobre o pecado, que se cumpre pelo amor e que assegura a salvação eterna: é a vida definitiva e sem apelação. O simbolismo do ramo atinge a plenitude do seu sentido (CHEVALIER, 2012, p.768).

A santa traz o arquétipo da cuidadora, que é a mulher que tem o senso da obrigação de cuidar. É o arquétipo da mãe e esposa protetora, mas que possui muitas fragilidades. A imagem colocada na tela pode estar relacionada à sacralização do casamento na cultura cristã. A imagem sacra é um instrumento e um veículo onde se apresenta o sagrado, pois se afasta do sensual. Ao utilizar a santa na tela, ela se volta para o conhecimento dos sentimentos humanos e o sentimento do erótico. A artista trata do erotismo com coragem, conferindo-lhe de forma singular a instância do sagrado pela apresentação do corpo como uma instituição divina (o corpo re-velado). Viola-se o corpo, mas não a sua essência.

Pintar a Virgem, a Mãe de Jesus ao lado da cama de um bordel, e colocar aos seus pés duas maçãs como se fosse uma oferenda, remonta a ideia do mito do paraíso de Adão e Eva. O jarro com uma ramagem ereta, longilínea, parece remeter a um objeto fálico. A Virgem Maria é honrada como a mãe escolhida para o filho santo de Deus, Jesus. Maria é representada por

uma infinidade de símbolos, geralmente é retratada como Tereza Costa Rêgo a pintou, manto azul que remete a proteção e cuja cor está associada aos céus, ao reino celestial sagrado. A Virgem também pode ser o símbolo da Mãe Divina que retrata a concepção imaculada e a castidade.

Mas porque uma prostituta teria no seu espaço de trabalho a imagem venerável da Virgem, da Mãe Divina? Será que a “Noiva” sente-se uma filha divina? Sente-se parte da criação celeste? Isso seria um tabu na obra?

O tabu é uma superstição explicada através da sobrevivência das ideias primitivas e este vai ter a função de proteger os assuntos relacionados ao sagrado. Os problemas com o tabu começam quando ocorre a manipulação. A colocar uma santa ao lado da cama de uma prostituta, a pintora reclama a reflexão sobre a sexualidade. O tabu está conectado aos domínios do erotismo, da penetração, do ato sexual em si. Aqui temos a tensão entre a mulher “carnal” e a mulher “espiritual”, esta duplicidade ganha força na reflexão mítico-simbólica, pois reflete o poder do gozo carnal e espiritual. Como uma santa e uma prostituta podem dividir o mesmo espaço? Como se dá essa comunicação?

Tereza Costa Rêgo atribui a este espaço sentidos e significações paradoxais sob o ponto de vista cristão, pois a ligação dos opostos (Santa/Prostituta e órgãos sexuais masculino/feminino) são objetos de tabus, como tudo que tem um duplo domínio. O tabu torna-se guardião do espaço do poder (mágico, sagrado, poético) e tem por função proteger (o poder) da sujeira que paira sobre o sagrado. A estipulação do tabu serve para marcar diferenças e semelhanças, elaborar categorias e utilizar símbolos.

Lidar com a mulher, com o feminino é lidar com tabus, depois que Eva comete o pecado original, a mulher é jogada aos incríveis poderes da ambiguidade, ao reino dos opostos, da contradição, já dizia Rita Lee: Nas duas faces de Eva, a bela e a fera, um certo sorriso de quem nada quer [...] Mulher é bicho esquisito, todo mês sangra[...]. O tabu neste contexto deixa de ser visto como simples elenco de proibições. A ambiguidade humana e o absurdo são inerentes à condição humana. Tereza Costa Rêgo mexe com o enigma humano, que é o verdadeiro lugar das contradições e estranhezas. O tabu existe para sinalizar que os limites podem ser ultrapassados, e a artista supera, transpõe conceitos culturais cristãos arraigados,

produzindo uma obra crítica sem perder de vista a leveza e a poética intrínseca a sua essência artística.

Será que a santa pintada não seria uma alusão mítico-simbólica a Santa Tereza D'Ávila? Sincronicamente Santa Tereza e Tereza Costa Rêgo compartilham o mesmo nome. Santa Tereza tinha a ideia e o desejo do martírio que ficaram, entretanto, profundamente gravados como sua marca no mundo cristão. A história católica da santa nos informa que Deus permitiu a ela uma leitura profana, que poderia pôr-lhe em perigo a alma, entretanto, segundo a história, ela não perde a inocência.

Conta-se que durante o tempo do noviciado, foi tentada, mas Deus mais uma vez lhe tocou o coração, e Teresa D'Ávila, debilhada em lágrimas, prostrada diante do crucifixo, disse; “Senhor, não me levanto do lugar onde estou, enquanto não me concederdes a graça e fortaleza bastantes, para não cair mais em pecado e servir-vos de todo coração, com zelo e constância”. Profunda era a dor que sentia dos pecados cometidos e, dolorosas eram as penitências que fazia. Durante algum tempo, Santa Teresa continuou irresoluta entre os valores materiais e os espirituais. Ao se conscientizar de suas fraquezas, ela busca inspiração em Santo Agostinho e em Santa Maria Madalena, com a qual tem um contato místico e, este acontecimento lhe desperta o desejo de se penitenciar e superar sua indignidade. A “Noiva” pintada por Tereza Costa Rêgo não estaria recorrendo à imagem da santa para se penitenciar como Santa Tereza?

Buscamos interfacear o mito de Santa Tereza com a escultura simbólica de Gian Lorenzo Bernini, o êxtase de Santa Tereza D'Ávila (figuras 46 e 47), que marcou a história da arte, possivelmente pelo paradoxo, ao retratar uma santa absolutamente erotizada. A cena emblemática representada na obra de Bernini, além da rara sensibilidade, expressa a exuberância do erotismo ali presente. Há uma explosão erótica irradiada pela escultura.

A representação da experiência de intenso prazer e gozo chama atenção pela languidez do corpo da santa, a face em êxtase, desfalece pela exaustão da sensação orgasmática. O prazer se expande pelo gozo irreprimível. A cabeça de Santa Tereza D'Ávila está pendida para trás, a boca está entre aberta, o corpo está tenso numa postura de desejo e o rosto está emoldurado pelos olhos quase cerrados de desejo e prazer. Ao lado dela, um anjo que delicadamente lhe descobre o peito para facilitar a penetração da flecha. Bernini ratifica nesta obra um princípio

básico: o erotismo não necessita de penetração e sim de sensação, o erotismo sagrado precisa de comunhão com o gozo sagrado, a nudez e a animalidade são dispensáveis.

Eu vi então que ele tinha uma longa lança de ouro, cuja ponta parecia de fogo e senti como se ele enterrasse várias vezes em meu coração, transpassando-a até minhas entranhas! Quando a retirava, parecia também arrancá-las, e me deixava esbraseada do grande amor de Deus. A dor era tão grande que me fazia gemer e, no entanto, a doçura dessa dor excessiva era tal que eu não podia querer livrar-me dela [...] A dor não é corporal, mas espiritual, se bem que o corpo tenha sua parte e mesmo uma larga parte. É uma carícia de amor tão doce que acontece entre a alma e Deus que eu peço a Ele, em sua bondade, que faça sentir aquele que pensa que estou mentindo (BATAILLE, 1987, p.210).



Figura 46

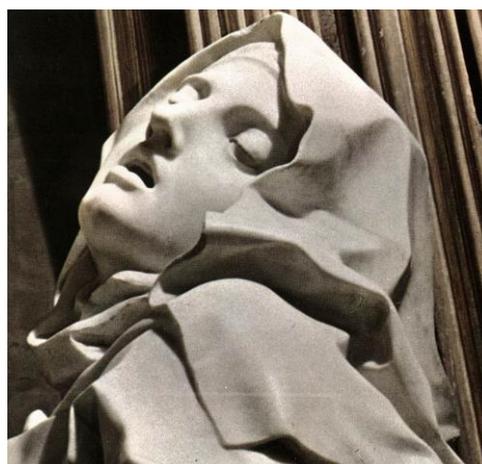


Figura 47

Santa Tereza D'Ávila tinha visões e descrevia sua experiência mística de forma erótica, ou seja, de forma a ligar o corpo e alma ao sagrado. A sua representação imagética destaca a relação entre sagrado e erótico, revelando elementos simbólicos de representação do divino e do humano. Assim como Bernini, Tereza Costa Rêgo propõe em sua obra a conjunção do divino e do humano.

A outra possibilidade mítica aqui, é a associação com a deusa grega da terra e da colheita, Deméter, pois a Virgem tem aos seus pés produtos da natureza que é um de seus símbolos. As frutas são da colheita, e Deméter é a deusa da agricultura. Também é considerada a deusa da gestação, do casamento e das leis sagradas, por estes atributos pode-se associá-la à imagem e semelhança da Virgem Maria. A ramagem ao lado da Virgem também pode ser uma conexão com a deusa Deméter, pois na maioria das vezes em que é representada, traz uma foice em uma mão, e na outra mão espigas e papoulas.

A santa está incorporada ao arquétipo da Mãe, ela dá a energia da vida para seus filhos e também está associada à reprodução e ao crescimento abundante na natureza. O arquétipo da Mãe pode ser encontrado em deusas da terra e do céu, talvez a “Noiva”, seja essa grande mãe que acolhe os solitários ou necessitados de sentimentos e emoções.

5.4.10 O Sapato

A artista coloca na obra o simbólico elemento do sapato (figura 48). O sapato é alto, amarelo, e está sobre a cama. Apenas um pé está disponível, talvez o outro pé esteja com “príncipe encantado”.



Figura 48

A cor amarela está ligada a fertilidade, é a luz do ouro, do sol e dos deuses. A luz do ouro está ligada a comunicação entre o homem e os deuses, está associada ao sol. O sol e o amarelo são símbolos da inteligência divina. É a cor mais próxima da luz. O amarelo revela intuição, poder, perfeição, glória e riqueza, expressa uma expansividade desinibida, um relaxamento. As cores tem grande influência psicológica sobre o ser humano, conseqüentemente promovem impulsos e reações em todo o corpo. O ser humano aprendeu a usar o significado das cores para passar e receber informações de acordo com suas necessidades, a artista utiliza-se destas possibilidades com propriedade, sua obra é uma epopeia de colorações e matizes.

O símbolo do sapato está ligado ao pisar na terra, ou seja, está em contato com a realidade e com a matéria. Chevalier (2012) ressalta que na tradição ocidental o calçado também tem uma significação funerária, pois está ligado a partida. O sapato, a seu lado, indica que não está em condições de nada, revela a morte (CHEVALIER, 2012, p.801). A morte no caso desta tela pode ser simbólica, pois remete ao renascimento da alma da “Noiva”, que deitada aguarda a transformação do seu destino. O sapato também é o símbolo do viajante, simboliza miticamente a viagem para outra dimensão. Talvez a “Noiva” esteja a espera da oportunidade de viajar para gozar dos prazeres espirituais, pois os prazeres carnis já parecem ser uma realidade.

A sandália é, como diria Segalen, aquilo que se interpõe entre a terra e o corpo pesado e vivo: daí a importância dos simbolismos das sandálias descalçadas, rito maçônico que evoca a atitude de Moisés no Sinai, quando toma contato com a terra santa de pés descalços. A retirada da sandália e a doação desta ao parceiro era para os hebreus a garantia de um contrato (Ruth, 4, 7-8) (CHEVALIER, 2012, p.800).

O símbolo do sapato também pode nos remeter ao mito da Cinderela e seu sapatinho de cristal, revelando o lado onírico da espera pelo "príncipe encantado", sonho da maioria das mulheres que almejam amor, segurança e proteção na relação. O mito da Cinderela é influente, pois é um arquétipo da mente humana, que se expressa em diversas culturas e épocas da humanidade. Tereza Costa Rêgo faz uma inteligente leitura do mito, para funções libertadoras, psicossociais, da mulher moderna. Cinderela, são todos os seres humanos sujeitos ao domínio de imposições de “madrastas” sociais, culturais, religiosas e normativas. O sapato que é a identificação da Cinderela e este é abandonado no castelo do príncipe quando ela foge à meia noite, a identidade é um dos sentidos deste mito pois,

grande foi a surpresa quando Cinderela tirou do bolso o sinal do reconhecimento, a prova irrefutável, o outro sapatinho, que colocou no pé: a prova da identidade da pessoa. [...] Alguns interpretes fizeram deste símbolo de identificação um símbolo sexual, ou, pelo menos, do desejo sexual despertado pelo pé. Aqueles que consideram o pé como um símbolo fálico verão facilmente no sapato um símbolo vaginal e, entre os dois, um problema de adaptação que pode gerar angústia (CHEVALIER, 2012, p.803).

Cinderela representa a fragilidade do ser humano, nas primeiras fases de amadurecimento da vida. Vulnerável e sem norte, submete-se ao império dos instintos mesquinhos de sobrevivência: a frieza calculista da “madrasta”, a futilidade mesquinha das “filhas da madrasta”, a pobreza de possibilidades e de alegria de uma vida de humilhações. Ao ser descoberta, Cinderela começa a sua trajetória de espírito eterno, que conseguiu realizar a missão prodigiosa de unir a alma e a matéria ao desdobramento do processo evolutivo.

Cinderela busca o amor, e esse fato é, ao mesmo tempo sua força e sua fraqueza. A busca pelo outro é, de alguma forma, uma busca por si mesma. O tema de Cinderela é uma viagem de iniciação que conduz ao estado de adulto e de maturidade. Tereza Costa Rêgo dá essa possibilidade mítica na análise da tela, porque propõe à personagem a busca por um novo caminho e um novo destino.

5.4.11 Os Gatos

Eu seria um gato porque que sou uma pessoa muito doce, muito educada, mas se bulir comigo eu arranho [...] Eu me sinto um gato[...] Eu me sinto um bicho.

Tereza Costa Rêgo

A pintora recorre aos animais – dois gatos – (figura 49), para potencializar e corroborar o sagrado, e fazer uma metáfora da visão feminina. O gato está associado à natureza instintiva da mulher, ao prazer e ao refinamento. É símbolo da clarividência e dos poderes mediúnicos. Os felinos mostram uma faceta do homem, a animalidade e a autossuficiência. A artista revela em entrevista que às vezes é mais bicho do que gente, e neste momento ela nos expressa a ambiguidade da vida humana, o mundo natural misturado ao divino.



Figura 49

Chetwynd (1986) esclarece que o no antigo Egito o gato mítico sagrado é o companheiro das bruxas. Tereza Costa Rêgo também evidencia em entrevista o seu misticismo e se coloca na condição de bruxa, desse modo, à imagem mítica recorrente do gato em sua obra, pode ser uma alusão a sua essência mística e felina. Desde o momento em que o homem se harmoniza com a animalidade, entramos no mundo da transgressão, formando na manutenção do interdito, a síntese da animalidade e do homem. Entramos no mundo do divino (mundo do

sagrado) (BATAILLE, 1987, p.79). A artista recorre à imagem mítico-simbólica do gato para revelar o feminino, a heterogeneidade e as oscilações que permeiam o conceito do sagrado e do profano. O gato traz em sua natureza mítico-simbólica a dualidade, a ambiguidade. No oriente diz-se que o gato pode matar as mulheres e tomar a sua forma. A artista pinta um gato mítico. Vemos na tela dois felinos, um preto e outro branco e esta representação nos remete ao símbolo do feminino e da intuição.

Os gatos podem ser brancos e pretos, tal como a lua cheia e escura, representando os extremos opostos da vida e da morte, alimentando leite e veneno negro. Mas também podem ser às riscas, sendo os padrões das transformações da Lua que governa o ritmo alternado das marés, e todo o grande movimento da vida (CHETWYND, 1986, p.29).

O gato preto pode expressar qualidades mágicas e também, em algumas culturas, pode expressar o caráter negativo e malfazejo. O gato branco nos reporta ao símbolo da pureza, da razão e sagacidade. O gato mítico-simbólico pintado pela artista também pode representar a independência feminina ou representar um amuleto para afastar o mal e trazer a boa sorte.

Segundo Ferreira (2013), no Egito dos faraós, o gato era adorado na figura da deusa Bastet, representada comumente com corpo de mulher e cabeça de gata. Esta bela deusa era o símbolo da luz, do calor e da energia. Era também o símbolo da lua, e acreditava-se que tinha o poder de fertilizar a terra e os homens, curar doenças e conduzir as almas dos mortos. Nesta época, os gatos eram considerados guardiões do outro mundo, e eram comuns em muitos amuletos.

O gato tem uma natureza predatória, evasiva e independente, e isto o torna um símbolo à altura da própria natureza do homem, especialmente da sua alma feminina, a figura a Ânima na psicologia. Também está relacionado à liberdade, a independência, a autonomia, e quem sabe até pode escolher o seu dono.

Ferreira (2013) ainda elucida a diversidade mítica dos gatos através de vários povos do Oriente e Ocidente. Na Grécia, o gato foi coligado à feminilidade, ao amor e ao prazer sexual, atributos de Afrodite. Também foi associado a Artemis, a deusa da caça e da lua. No Império Romano, o gato esteve ligado à deusa Diana, a caçadora, conduzia a fecundidade e a lua, assim como Bastet no Egito. Também se referia a Vênus que era representada como uma gata era um ícone da sensualidade.

No cristianismo, a Igreja, no início de sua história, adotou alguns símbolos pagãos e rejeitou outros. Assim, Jesus se tornou "o Leão de Judá", e a serpente a égide do mal. A primitiva Igreja celta associou vários santos às tradições pagãs e ao culto ao gato. Na Idade Média, entretanto, a imagem do gato começou a mudar. No século V, os gnósticos, que atribuíam igual importância a Jesus, Buda e Zoroastro, foram acusados de adorar o demônio na figura de um gato preto. Em muitas tradições, o gato preto é símbolo das sombras, escuridão e da morte.

Pode-se notar, pelo menos à guisa de curiosidade, que tanto na Cabala como no budismo o gato é associado à serpente: indica o pecado, os abusos dos bens deste mundo (Devoucoux). Neste sentido, o gato é por vezes representado aos pés do Cristo (CHEVALIER, 2012, p.462).

Para Chetwynd (1986) o gato é visto como um símbolo da intuição que é capaz de ver no escuro o seu futuro, os gatos são recorrentes na obra de Tereza Costa Rêgo, talvez ela os coloque para simbolizar uma fonte de esperança no desconhecido. Os gatos são preto e branco tal como a lua cheia e escura que representa os extremos opostos da vida e da morte. Negativamente pode-se associar o gato à grande Mãe feroz e voraz que esta relacionada a um ser dominador. A pintora ancora a imagem mítica do gato a ambiguidade da alma humana sob o ponto de vista do feminino e da animalidade.

5.4.12 Os Colares

Na tela analisada, vemos dois colares (figura 50), um de pérolas que está no pescoço da “Noiva” e outro de pedras que está pendurado no cabide. O colar como qualquer adereço que se usa no pescoço, possui uma simbólica de destino. Os ornamentos de pescoço costumam aparecer simbolizando o tipo de destino do indivíduo em questão. Por ser um elemento circular, traz também o significado da perfeição, do mundo espiritual e transcendente. O círculo é o símbolo da unidade e dos movimentos cíclicos.

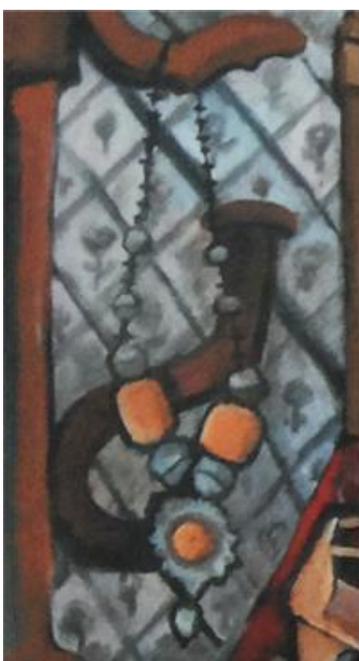


Figura 50

Chevalier (2012) esclarece que além da sua função de ornamento, o colar pode simbolizar a dignidade, uma recompensa militar ou civil, um laço de servidão (escravo, prisioneiro) ou até mesmo uma animal doméstico (coleira). Tereza Costa Rêgo recorre a dois colares distintos nesta tela. A imagem mítica deste elemento pode representar a qualidade do destino da “Noiva”, ou até mesmo, a ordem e a harmonia da alma da personagem. O colar simbolicamente é um elo entre quem ganhou e quem ofertou ou impôs, dessa forma, às vezes se reveste de uma significação erótica.

Num sentido cósmico e psíquico, o colar simboliza a redução do múltiplo ao uno, uma tendência a pôr em seu devido lugar e ordem uma diversidade qualquer mais ou menos caótica. Em sentido oposto, desfazer um colar equivale a uma desintegração da ordem estabelecida ou dos elementos reunidos (CHEVALIER, 2012, p.263).

A pérola, antigamente era emblema da força geradora ou símbolo de uma realidade transcendental, pedra da transformação. As ostras, os mariscos, o caracol, a pérola são solidários tanto das cosmologias aquáticas como do simbolismo sexual.

Realmente, todos participam dos poderes sagrados concentrados nas Águas, na Lua, na Mulher; além disso, eles são emblemas de forças por diversas razões: a semelhança entre as conchas dos mariscos e os órgãos genitais da mulher, as relações unindo as ostras, as águas e a lua, enfim, o simbolismo ginecológico e embriológico da pérola, formada na ostra (ELIADE, 1991, pg.123).

A pérola é o resultado de uma reação natural do molusco contra invasores externos, como certos parasitas que procuram reproduzir-se em seu interior. É considerada um símbolo do feminino. As pérolas maceradas eram usadas como elixir da longa vida ou da imortalidade, também expressa um sentimento de deleite, de adoração e desejo.

A pérola também está ligada ao conceito de joia valiosa, relaciona-se ao que é precioso, importante e raro. Simboliza os conhecimentos secretos, mas também está associada a tudo o que é fútil e às aparências externas. É um símbolo lunar, ligado à água e à mulher,

Nascida das águas da Lua, encontrada em uma concha, a pérola representa o princípio Yin: ela é o símbolo essencial da feminilidade criativa. O simbolismo sexual da concha lhe comunica todas as forças que implica; enfim, a semelhança entre a pérola e o feto lhe confere propriedades genésicas e obstétricas; desse triplo simbolismo – Lua, Águas, Mulher – derivam todas as propriedades mágicas da pérola: medicinais, ginecológicas, funerárias (ELIT) (CHEVALIER, 2012, p. 711).

Em oposição e complementaridade, o colar de pedras colocado na tela, traz a significação da pedra bruta, símbolo maçônico da idade primitiva e do homem sem instrução; é também emblema da alma do homem profano. A pedra bruta deve ser polida com o cinzel (vontade) e o martelo (esforço). A pedra é uma matéria-prima considerada feminina, representativa das coisas sólidas e terrenas.

A pedra na simbologia alquímica como representação da Pedra Filosofal, é um símbolo do centro e da totalidade da psique. A Pedra Filosofal é uma representação da conjunção sexual entre o sol e a lua, o rei e a rainha. Ela era considerada o mediador entre os opostos e representa a realização do Eu, a consciência da completude. A pedra por vezes costuma ser denominada de Árvore da Vida, apresentando uma forte relação com o simbolismo da Árvore do Mundo ou da Árvore Cósmica.

Chevalier (2012) expõe que a pedra e o homem apresentam um movimento duplo de subida e descida. O homem nasce de Deus e retorna a Deus, assim como a pedra bruta. O colar de pedras pintado por Tereza Costa Rêgo é talhado, as pedras tem formas distintas e harmônicas.

A pedra talhada não é, com efeito, senão obra humana; ela dessacraliza a obra de Deus, ela simboliza a ação humana que se substitui a energia criadora. A pedra bruta era também símbolo de liberdade; a talhada, de servidão e de trevas (CHEVALIER, 2012, p.696).

A artista mais uma vez coloca o paradoxal e o ambíguo. O colar de pérolas e o colar de pedras estão harmonicamente no mesmo espaço, conferindo a “Noiva” a dualidade e a dicotomia da cultura cristã. O sagrado e o profano, material e o espiritual integram a essência da obra de forma religiosa, ou seja, reconecta através dos símbolos e mitos a essência humana às instâncias naturais e divinas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tela “A Noiva” é pintada por uma tríade, uma mulher que teve muitas vidas: uma mulher Terezinha, uma mulher Joana, e uma mulher Tereza. A partir destas experiências, ela tem um reencontro consigo mesma. Aos poucos foi reconquistando espaços perdidos e firmando-se como artista plástica de destaque em Pernambuco. A sua participação na política e a experiência com a litografia foram os grandes fatores que contribuíram para o desenvolvimento da sua obra, que trazem os conceitos: muralistas, modernistas, fauvistas e barrocos.

As cenas são uma ode ao feminino e tematizam a comunhão dos indivíduos com o erótico, o sagrado e o amor. A liberdade dos corpos nus, o movimento sinuoso das linhas e as cores quentes expressam a força da obra. A pintura da artista não é autobiográfica ou confessional, mas está longe de excluir o peso de sua vivência. O seu perfil artístico nos transmite informações da vida e revelam um contexto sócio-político-cultural que ratifica a arte como linguagem universal.

A memória da pintora é uma evocação do passado, ela de certa forma guarda o tempo que passou e o materializa em suas telas, salvando o seu passado de qualquer perda ou esquecimento. A memória traz componentes objetivos e subjetivos e o fato da artista conhecer os bordéis de forma indireta, não invalida o contexto mítico-poético do espaço e da prostituta. Tereza Costa Rêgo faz a sua composição imagética através do pensamento simbólico.

As mulheres e os elementos, que surgem das imensas telas de Tereza Costa Rêgo, não se deixam estereotipar enquanto simples objetos mundanos, vazios de significados, elas nascem da fonte sagrada e criadora da artista, que experiencia suas emoções na vida e na arte. Sua obra nos conecta harmonicamente com muita profundidade aos domínios míticos de Eva e Lilith. Os vermelhos saúdam o amor, a verdade, a carne, a alma e a liberdade.

A fase “Bordéis Pernambucanos” de Tereza Costa Rêgo é erótica porque nos reconecta com a vida, com o desejo, e parece também re-conectar a artista a sua alma, as suas memórias e ao seu imaginário. O prazer diante da obra de arte nos conecta com o que nos agrada ou desagradar, é essa conexão que nos re-une com as nossas origens, e então a conexão erótica é estabelecida. Ela faz a comunicação entre Eros e o indivíduo.

A relevância da investigação está na articulação simbólica do erótico e do sagrado, que abre o campo para a análise mitocrítica em textos visuais. A obra é um dicionário do feminino-poético em que o universo das mulheres é visitado, expondo suas dores, sonhos, lutas e prazeres. Sua experiência de vida e suas memórias fazem uma ligação poética com sua obra.

Vimos que o imaginário é faculdade de simbolização donde provêm os medos, os anseios, os sonhos, as paixões e as percepções sócio-político-cultural e religiosa. Examinamos a obra “A Noiva” como um “segredo-sagrado” que nasce da relevância dos conteúdos trazidos do imaginário. O imaginário envolve muitos aspectos relacionados à consciência, uma vez que, para a consciência, só tem existência, só tem significado, aquilo que tiver um valor. A artista faz uma trama imagética carregada de interioridades e exterioridades singulares e particulares. O conhecimento sensível registrado em sua obra é organizado pela sua percepção particular do mundo. É através do imaginário que o homem cria e recria, constrói significados e ressignifica simbolismos, para explicar o que não consegue por via lógica e/ou racional.

O trabalho de Tereza Costa Rêgo nos mostra os vínculos e intercâmbios com a sua cultura, a artista produz “representações” de um imaginário singular através de símbolos cheios de significados, que contém a essência de suas pulsões culturais subjetivas. À manifestação artística particular da artista transcende por intermédio de uma autonomia consciente, ela se serve das vivências, segredos, memórias e percepções como instrumentos que propiciam a voz a sua cosmovisão. A obra revela uma relação imagem-imaginário, estreita, complexa e profunda. As imagens de Tereza Costa Rêgo, não representam o mundo, mas conceitos relativos ao mundo.

Em toda a sua obra, a pintora reconta mitos através de uma abordagem poética. Os mitos ganham novos contornos e a energia simbólica dos tempos passados é renovada para contemporaneidade. As imagens, os cenários e as personagens de sua obra desembocam sempre numa tensão polêmica. Diante dos contrastes, o mapa imaginário da artista se empenha em harmonizar os opostos, característica marcante do regime noturno místico. As cenas pintadas por Tereza Costa Rêgo trazem a sensação das tardes quentes e serenas e das noites frescas e voluptuosas.

Os símbolos da intimidade identificados na tela “A Noiva”, tem a capacidade de transformar a dor da alma, em gozo, em prazer sagrado e erótico. O que foi pornografado e dessacralizado pela sociedade, é visto em suas telas sacralizado e erotizado. Eva e Lilith, símbolos míticos recorrentes na obra da artista, se fundem e se materializam no “paraíso”. As imagens produzidas pela pintora estão definidas no regime noturno místico das imagens porque elas se conectam e se transfiguram através dos contrastes e opostos harmônicos. Os regimes das imagens e suas configurações imagético-simbólicas apresentam um papel de mediação importante, manifestando-se no psiquismo humano e interferindo tanto na percepção imediata como nas representações. Dessa forma, podemos dizer que o imaginário é o principal instaurador das diferentes formas de pensar, sentir e agir. A prostituta se transforma em noiva, mãe, companheira, confidente, ou seja, transforma-se em símbolo materno. O poder do imaginário organiza e mobiliza mitos e símbolos para atualizar o tempo.

Tereza Costa Rêgo tece sua individualização artística através de teias secretas, cifras enigmáticas da memória e do imaginário. Véu, tapetes, flores, Evas e Liliths míticas, tudo está presente, a artista dignifica e ressignifica a mulher. A pintora expressa o sagrado através da consciência ampla e integral da realidade, sem necessidade de recorrer à fé cristã institucionalizada para legitimar a sua existência. A realidade pintada pela artista é sagrada porque reconecta o espaço, o tempo, e o indivíduo a sua essência, através dos símbolos e mitos que se vinculam a sua narrativa visual.

A tela “A Noiva” se inscreve para revelar as intenções e desejos reprimidos pela cultura cristã. O sagrado na cultura ocidental cristã foi esvaziado do seu sentido religioso de conexão com a essência humana. A obra se comunica com símbolos míticos, e essa revelação do sensível é a manifestação do sagrado.

Tereza Costa Rêgo aninha os objetos mítico-simbólicos na cena como se fossem um “organismo vivo”, de matizes, odores, texturas, sons. A artista utiliza-se de suas experiências, para expressar através de sua obra, as imagens vindas da memória e do imaginário. A comunicação é um processo cultural. Vimos nesta investigação o quanto a cultura interfere e participa da obra, pois determina o comportamento humano e justifica suas realizações. A artista age de acordo com seus padrões culturais.

A mitocrítica não limitou o estudo do mito a sua essência mais profunda, pois compreendemos a sua relação com as dinâmicas da produção humana nos contextos artístico e cultural. Abordando a tensão símbolo, mito e imaginário na contemporaneidade, vimos uma situação caótica, pois a banalização da imagem faz com que a sociedade perca de vista a verdadeira essência da experiência simbólica. O modelo mítico construído pela artista desperta símbolos, provocações psicológicas e eróticas que encorajam as prostitutas retratadas a experienciar e explorar com profundidade as particularidades do mundo.

Pelos detalhes pictóricos da tela “A Noiva”, percebemos que os “Bordéis” de Tereza Costa Rêgo carregam sempre dois conceitos, o sagrado e o erótico. A artista faz o equilíbrio entre eles de forma digna e misteriosa e, talvez por esse motivo, sua obra seja tão carregada de sentimentos, formas e cores. O princípio feminino na obra da artista orienta as várias construções simbólicas. Ela exalta a beleza interior e exterior e reconhece em si as forças que compõem o mundo natural.

A artista expressa em sua obra o princípio natural do corpo, ela faz uma crítica a hipocrisia erótica e sensual mantida violentamente por uma sociedade preconceituosa. Nos trajetos do seu imaginário, ela demonstra um afeto pelo corpo e o expressa sem culpas, sem medos. Os conflitos da obra instigam uma exploração mítico-simbólica que evocam os domínios do imaginário.

O caráter do desenho na obra não é apenas ser um transmissor de informações, a narrativa visual traz um contexto socioeconômico e cultural, além de expressar ideias dentro de um sentimento poético sagrado. O processo artístico vem como artifício de transformação pessoal embasados em vivências particulares de extrema dor e extremo prazer. Olhamos o objeto artístico de Tereza Costa Rêgo além da técnica, olhamos com os sentidos. Como uma obra polissêmica, ressaltamos a valorização da arte como veículo comunicador de mudanças da realidade social e cultural.

A partir de suas vivências particulares, notamos a importância das experiências da pintora, e estas vão estimular com veemência sua produção e narrativa visual. De certa forma, a artista nos conta um segredo e ela parece flutuar nas entranhas deste segredo com prazer, pois abre novos mundos e novos saberes. O segredo é utilizado como arma de sedução, e aqui ele torna-se elemento partícipe do erotismo sagrado, porque faz o *religare* da arte e da vida, da emoção

e da razão. A artista pinta a partir do seu imaginário e nos apresenta um repertório amplo, revelando os escaninhos das camadas culturais do Recife Antigo. O imaginário é esse conjunto de imagens e de relações, é um capital humano, que organiza a produção criativa da artista.

A abordagem que empreendemos também perpassa pelo conceito do erotismo que está diretamente ligada aos sentidos, ao intenso prazer do gozo e da liberdade. Precisamos estar atentos aos equívocos difundidos conscientemente sobre a liberdade, sobretudo a liberdade sexual, que está ligada a faculdade de decisão particular e individual segundo a vontade própria. O oposto disso é a libertinagem, que está ligada a imoralidade em relação ao comportamento venal e desregrado.

A obra de Tereza Costa Rêgo é uma expressão da liberdade erótica sagrada, pois respeita a individualidade humana. Na personagem da tela “A Noiva” não existe o elemento da vergonha ou do pudor do desejo erótico, ela expressa a “sua verdade” dos querereres do corpo e da alma. O ato sexual é um das bases da edificação social e aqui não se trata de normatizar ou ordená-la, estamos falando da aceitação da dimensão sagrada dessa ação.

As personagens de Tereza Costa Rêgo re-velam uma relação erótica, amorosa e sagrada que é eletiva e seletiva, sendo acompanhada por afetos positivos e negativos. Mulher e animal demonstram companheirismo e cumplicidade improváveis. A prostituta participa da sociedade “lícita” através de relações interpessoais baseadas na concórdia e, isto implica certo grau de intimidade. Na obra não existe um abismo que separa o misticismo religioso do erotismo. Não estamos querendo espiritualizar o sexo, estamos apenas ratificando seu aspecto de ligação com o sagrado. A experiência erótica está subordinada ao acontecimento, da qual liberta a experiência interior com o divino. Compreendemos que esta experiência interior traz em si uma intensidade religiosa que pode movimentar com profundidade a essência humana. Não podemos perder de vista que a experiência erótica-sagrada também nos leva a solidão, pois no princípio estamos apenas conosco mesmo.

Falar sobre o erotismo é um grande desafio, pois se dá pouca importância e respeito ao tema, o riso velado e as desconfianças mostram a fragilidade impregnada nesta área do conhecimento. Ao articularmos o assunto vinculado ao sagrado, mais espanto e dúvidas suscitamos. Assim, pois, o erotismo encarado seriamente representa tragicamente uma

inversão em sua abordagem. O preconceito não seria possível porque o assunto é parte da natureza humana. O pudor em relação ao tema revela no mínimo a ignorância sobre a atuação da criação divina, é como querer esconder o “sol com a peneira”. Falta sensibilidade. Não discutir o assunto é não falar da gênese humana.

A artista devasta as entranhas da alma, dos corpos e dos espaços em seu cenário, nos possibilitando a ação do desnudamento reflexivo. A nudez proposta na tela “A Noiva” é uma oposição a estado fechado do ser e isto sanciona o erotismo sagrado que diz respeito à fusão dos seres além da realidade imediata. O mundo sagrado e particular da obra de Tereza Costa Rêgo designa simultaneamente duas coisas opostas e complementares; o sagrado e o profano, a razão e a fé.

A festa erótica e sagrada na obra é o ápice da atividade religiosa. Tereza Costa Rêgo não rompe com o movimento natural dos contrastes, ela os integra harmonicamente. As mulheres prostituídas não aparentam o sacrifício, parecem estar fazendo uma oferenda do seu trabalho aos deuses, ao sagrado. A procura erótica está também associada ao objeto externo, porém esta demanda, responde a uma busca interior do desejo.

O erotismo humano expõe a vida interior, e isso Tereza Costa Rêgo faz com destreza através da tela “A Noiva”. Ela desnuda a essência humana através do desejo arrebatador pela vida. Seus personagens são conscientes das questões que lhe são inerentes, e isso nos revela que a atividade sexual do homem não é necessariamente erótica, se assim o fosse, seria apenas um animal irracional. O erotismo sagrado precisa sempre do sentimento humano para se estabelecer.

A jovem “Noiva” da tela analisada, transcende a mera qualidade de objeto sexual, pois sua ação repercute dentro do campo do sagrado, do divino, da ligação entre ela e o mundo particular apresentado no cenário da obra. O tempo e o espaço fundem-se e a “Noiva” para, para se vir na cena. A personagem está deitada a contemplar seus gatos, seu quarto, seu véu, seu pedaço de paraíso. A “Noiva” confabula seus sonhos com os familiares dos porta-retratos e com a santa no criado-mudo ao lado da cama. Os felinos aninhados em seu ventre e a cidade de Recife ao fundo, vista pela janela, emolduram e ambigualmente transcendem ao cenário do prostíbulo. Os mitos, símbolos impregnados na obra são anunciadores de uma realidade extra, que vai além do que apenas parece ser. A pintora revela em sua obra o estado de espírito da

“Noiva” que é miticamente Eva e Lilith. O desdobramento mítico da obra nos transporta para diante do paradoxo da natureza humana.

A mulher “habitual” ao se apresentar como objeto de desejo sexual, utiliza-se, assim como a prostituta, de recursos materiais e sensoriais para alcançar o objetivo final, o sexo prazeroso. Queremos demonstrar com estas reflexões que existe, apesar de toda a dominação judaico-cristã, que existe uma vontade velada da mulher “habitual” atingir o êxtase. Ela não perde a sua natureza erótica, tudo está adormecido no recôndito do seu ser, ao final ela quer sim ter a o êxito e a exuberância sexual de uma prostituta. Não existe em cada mulher uma prostituta em potencial, pois a prostituição é um efeito da escolha feminina. Tereza Costa Rêgo anuncia através de suas personagens, que independente do “caráter” da mulher, elas se igualam quando se desnudam para se revelar como objeto da apreciação sexual. Não queremos aqui fazer apologia à prostituição, pois é um evento subsidiado pela miséria. Estamos falando aqui da importância do erotismo sagrado que foi brutalmente condenado e extirpado da discussão humana, entretanto nunca poderão arrancá-lo da natureza do homem.

O corpo da “Noiva” pintado por Tereza Costa Rêgo, além da sua materialidade irrefutável, traz também o caráter poético. A violência da sexualidade humana continua a ser desconcertante, pois nunca a observamos sem inquietação. A meditação sobre este assunto precisa voltar a estar ligada a consciência, a objetividade e a subjetividade das particularidades, que provavelmente, nos levará a enxergar a consistência sagrada do erotismo. A sexualidade e o erotismo são funções naturais do homem, porém, como já vimos na maioria das vezes, as práticas religiosas definidas socialmente cerceiam e opõem-se negando a poesia da atividade sexual e erótica. A sexualidade em nossa sociedade é desqualificada.

Através da obra de Tereza Costa Rêgo também podemos trazer a tona, a discussão dos corpos, do sexo, que atualmente estão reduzidos a uma prostituição profana e a ditadura da beleza enlatada. Banalizou-se a natureza humana, precisamos estar no padrão legalizado e artificial. A nudez pintada na tela “A Noiva” não desqualifica ou enquadra a personagem, pelo contrário, coloca a personagem em um lugar infinito, particular e sem rótulos.

A tela investigada expõe a atividade sexual erótica de um ser consciente, que não deixa escapar em sua essência, a consciência. Conscientemente a personagem revela a antinomia do

sagrado e do profano e este é o valor singular e particular desta obra, pois nos faz conjecturar sobre os desvios e subterfúgios tomados para desviar a questão religiosa do erotismo. O erotismo aqui é o elo da personagem com a vida, desta forma a artista acaba personificando a personagem.

A cultura judaico-cristã é uma das responsáveis pela implementação do culto ao pecado e a culpa. A ideia maniqueísta atua de forma devastadora, impossibilitando o transcender do corpo de da alma. O maniqueísmo desenvolve na sociedade uma forma lógica e eficiente de: julgamento, punição e castigo divino. A cultura judaico-cristã torna-se violenta e expulsa o sentido divino do erotismo. A nudez (objeto erótico) é regulada de acordo com a conveniência social cristã, que só é lícita e livre do pecado, no consultório médico ou na lua-de-mel por exemplo. A violação sancionada é livre de pensamentos, julgamentos ou ações repreensivas. Já a nudez irregular é pornográfica, porque se torna violenta e imposta, e sai do campo do sagrado.

A “Noiva” pintada por Tereza Costa Rêgo apresenta a vontade de se casar, mesmo sabendo da improbabilidade do acontecimento, por sua condição de prostituta. Aqui temos o mito do casamento que está impregnado pela segurança e continuidade sacramentada da família. O véu apoiado em um cabideiro reflete a incerteza, a insegurança, pois está pendurado, ou seja, está inseguro. Talvez tenhamos nesta tela uma crítica às motivações do casamento, que em grande maioria está associado ao interesse e a ao cumprimento do status cristão – casada.

A artista nos abre os olhos honrosamente através da razão e da emoção, do erótico e do sagrado, para questionarmos o que nos move diante da vida. A artista faz a *metanoia* do sentimento, mostrando a grandeza do erotismo sagrado que nos cria, nos move e nos transforma. Tereza Costa Rêgo pega emprestada as suas experiências para a inspiração artística. Ela empreende a verdadeira e imaculada religiosidade da arte e da vida, e diante de sua sabedoria nos diz: “todo artista deixa um pouco de si em sua obra”.

Temporariamente encerramos a pesquisa com um sentimento de dever cumprido e alma lavada, entretanto, a cabeça ainda inundada de questionamentos, inerente àqueles que intuem que a dimensão erótica e sagrada, mítica e simbólica não pode ser enclausurada em algumas páginas, tudo é muito vasto, assim como o imensurável espaço cósmico.

Segundo Mondrian, cada coisa, seja ela uma casa, uma árvore ou uma paisagem, possui uma essência que está por trás de sua aparência. E as coisas em sua essência, estão em harmonia no Universo. O papel do artista seria, para ele, revelar essa essência oculta dessa harmonia universal. Tereza Costa Rêgo cumpre este papel importante como artista, nordestina, brasileira e mulher. A porta está aberta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Ed. WWF Martins Fontes, 6ªed. São Paulo, 2012.
- ALBERTIM, Bruno e Olívia Mindêlo. **Tereza Costa Rêgo 80 anos: O tempo é aliado**. Disponível em: <http://www.nordesteweb.com/not04_0609/ne_not_20090426a.htm>. Acesso em 27 jul. de 2010.
- ARAÚJO, Alberto Filipe. **Variações sobre o Imaginário – domínios, teorizações e práticas hermenêuticas**. Inst. Piaget. Lisboa, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **Os Pensadores – A poética do espaço**. Abril Cultural, SP, 1978.
- BARBOSA, Andrea. **Antropologia e imagem**. Andréa Barbosa e Edgar Teodoro da Cunha. Jorge Zahar Ed., RJ, 2006.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. — Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BONDER, Nilton. **O Sagrado**. Rocco, RJ, 2007.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da Mitologia**. 34ª Ed. Ediouro, RJ, 2006.
- CANTON, Katia. **Corpo, Identidade e Erotismo**. Martins Fontes, SP, 2009.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHETWYND, Tom. **Dicionário de Mitos Sagrados**. Planeta Editora, Lisboa, 1986.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 26ª Ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CÓRDULA, Raul. **Tereza Costa Rêgo**. Pernambuco. Ed. Publikimagem, 2009.
- COSTA, Roaleno. **Arte, cidade, erotismo e pornografia**. Revista Cultura Visual: Salvador, nº11, novembro, 2008.
- DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. Eed. Planeta do Brasil. SP, 2011.
- DURAND, Gilbert. **A fé do sapateiro**. Brasília: Editora da UnB, 1995.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa. Portugal: Edições 70, 2000.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. **Campos do Imaginário**. Inst. Piaget. Lisboa. 1996.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Martins Fontes, SP, 1991.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano – a essências das religiões**. 3ª Ed. Editora WMF Martins Fontes, SP, 2010.

ENGELHARD, Suely. “**O renascer de Lilith**”. Revista da Sociedade de Psicologia Analítica, n.15, São Paulo, 1997, p.28-41.

FERREIRA, Edson Dias. **Desenho e Antropologia: Influências da Cultura na Produção Autoral**. 2005. Graphica 2005.

FERREIRA, Kamilo. **Gatos, significados, mitos e verdades**. Disponível em: <<http://despereteconsciente.blogspot.com.br/2013/02/gatos-significados-mitos-e-verdades.html>>. Acesso em 10 mar. de 2013.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Arte erótica da Idade da Pedra é encontrada em caverna**. Disponível em:<<http://www1.folha.uol.com.br/ciencia/946268-arte-erotica-da-idade-da-pedra-e-encontrada-em-caverna.shtml>>. Acesso em 13/11/2011.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HILL, Charlotte. **Erótica: uma antologia ilustrada da arte e do sexo**. Ediouro, RJ, 2003.

HUNT, Lynn (organizador). **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade de 1500-1800**. São Paulo. Ed. Hedra, p. 09 – 114, 1999.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 22ª Ed. – Ed. Nova Fronteira, RJ, 2002.

KUJAWASKI, Gilberto de Mello. **O Sagrado Existe**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura um conceito antropológico**. 15 ed. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2002.

LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial**. Ed. Vozes, Petrópolis, RJ, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed., 1995.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Apresentação _ Teorias e leituras do imaginário**. Letras de hoje, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 5-6, out./dez. 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/ojs/index.php/fale>>. Acesso em: 16 jun. 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. [tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. – 2ªed. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

MIRAFLORES, Joaquim Afonso. **Desenhos Eróticos**. Lisboa: Ed. Lisma, 2006.

MONTENEGRO, Antônio. **História, Memória e Metodologia**. São Paulo: Contexto, 2010

MORIN, Edgar. **O Enigma do Homem: para uma nova Antropologia**. Rio de Janeiro. Zahar, 1979.

O Nu além das academias. Coleção Arte no Brasil, uma história da Pinacoteca de São Paulo, 2011-2012.

Paul Gauguin / [coordenação e organização Folha de S.Paulo; tradução Martín Ernesto Russo]. – Barueri, SP: Editorial Sol 90, 2007 – (Coleção Grandes Mestres da Pintura; 10).

OTTO, Rudolf. **O Sagrado**. Lisboa- Portugal: Edições 70, LDA, 2005.

PIRES, Valéria Fabrizi. **Lilith e Eva: imagens arquetípicas da mulher na atualidade**. Summus, São Paulo, 2008.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Imaginário, cultura e comunicação. Labirinto** - Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário – UNIR. Ano IV nº 6 - Janeiro - Dezembro 2004. Disponível em: <http://www.cei.unir.br/artigos.html>. Acesso em 15 ago. 2011.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do Imaginário de Gilbert Durand**. Atlântica Editora, RJ, 2005.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Ritmos do Imaginário**. Ed. Universitária UFPE. Recife, 2005.

PLATÃO. **O Banquete**. Ediouro 18ª. RJ.

POLLAK, Michel. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992: 200-212.

RÊGO, Tereza Costa. **Estudos**. Catálogo Exposição - Recife, 2005.

RÊGO, Tereza Costa. **O imaginário do bordel – O parto do Porto**. Catálogo Exposição - Recife, 2003.

RÊGO, Tereza Costa. **Recife Olinda Olinda Recife**. Catálogo Exposição - Recife, 1992.

RÊGO, Tereza Costa. **Sete Luas de Sangue**. Catálogo Exposição - Recife, 2000.

RÊGO, Tereza Costa. **Tereza Todos os Tempos**. Catálogo Exposição - Recife, 2009.

RÊGO, Tereza Costa. **Tereza Costa Rêgo**. Disponível em: <<http://www.terezacostarego.com.br>>. Acesso em: 15 mar. 2010.

RUIZ, Castor Bartolomé M. M. **Os paradoxos do imaginário**. Rio Grande do Sul: Ed. Unisinos, 2003.

SALZSTEIN, Sônia (organizadora). **Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa**. COSACNAIFY.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida – por um conceito de cultura no Brasil**. 3ª Ed. DP&A, RJ, 2005.

ANEXOS

Roteiro da Entrevista com Tereza Costa Rêgo

1. Como foi a sua infância?
2. Como era a sua família?
3. Quantos irmãos?
4. Qual a lembrança mais marcante da sua infância?
5. Como era o Recife? Você tem lembranças daquela época?
6. O que você lembra ter desenhado ou pintado neste período?
7. Você já gostava de algum artista, alguém te influenciava?
8. Como era sua relação com as artes neste tempo?
9. Como se comportava a sociedade aristocrática pernambucana? E o proletariado?
10. Você queria ter alguma profissão específica?
11. Como você lembra-se da época em que ouvia as histórias dos seus irmãos?
12. Alguém mais te contava coisas?
13. Como foi a trajetória para entrar na Escola de Belas Artes?
14. Como foi a fase da Terezinha?
15. O que mais gostava e o que não gostava na Escola de Belas Artes?
16. Neste período qual a lembrança que você tem de Recife e Olinda?
17. O que aconteceu depois que você saiu da Escola de Belas Artes?
18. Como foi a época em que você teve o seu primeiro casamento? Você pintava algo?
19. Como foi e é ser mãe, mulher de vanguarda e artista neste período?
20. Como foi romper com a família para seguir Diógenes?
21. Como se deu essa afinidade com a política?
22. Porque escolheu estudar história?
23. Como você enxergava o Brasil nesta época?
24. Como foi a sua militância? Como você participava? Como isso acontece hoje?
25. Como foram os anos antes do exílio? Onde você estava? O que você fazia?
26. Qual a lembrança mais marcante desta época?
27. Como aconteceu o exílio?
28. Por onde vocês andaram durante o exílio? O que você fazia nestes tempos difíceis?
29. Como foi a fase da Joana? O que você pintava?
30. Quais artistas te influenciaram nesta fase?
31. Qual a lembrança mais marcante desta época?
32. Do que você tinha saudade?
33. Como é conhecer várias culturas? Isto influencia na sua obra?
34. Como foi estudar fora do país – na Sorbonne? O que você estudou?
35. Como foi falar sobre o proletariado brasileiro?
36. Qual foi a sua reação em saber que voltaria ao Brasil?
37. Você se preparou para este momento?
38. Como foi voltar ao Brasil?

39. Como você passou pela perda do Diógenes?
40. Porque você o pintou?
41. Como foi o reencontro com sua família?
42. Quantos filhos? Quantos Netos?
43. Como é a sua relação com eles?
44. O Daniel é o Mais próximo?
45. A voltar ao Brasil porque escolheu ir para Olinda e não Recife?
46. Como foi seu reencontro com Olinda?
47. Como foi este período? O que você produzia?
48. Com você escolheu essa casa-ateliê e como você a montou?
49. O que significa Olinda para você?
50. E a Rua do Amparo, o que você vê através da sua janela?
51. Porque você fala que Olinda te deu identidade?
52. Como ficou sua relação com Recife?
53. No que você trabalhou neste período?
54. Qual é a sua relação com a política hoje?
55. Como você pensa a liberdade e o socialismo nos dias atuais?
56. Como você enxerga o Brasil atual?
57. Qual a sua rotina diária?
58. Qual o hobby?
59. E quando não tem nada para fazer? O que você faz?
60. Gosta de música? O que ouve?
61. Quem são seus músicos prediletos?
62. E nas artes visuais? Quem te influencia?
63. E na literatura? Quem te encanta?
64. O que acha da TV Brasileira?
65. Gosta de cozinhar?
66. Qual a comida preferida?
67. E os cheiros ... o que você gosta?
68. E para beber?
69. Você tem medo de algo?
70. Qual o sonho que ainda não realizou?
71. Porque você seria um gato caso fosse um animal?
72. O que você gostaria de fazer que ainda não fez?
73. Você disse em uma entrevista que: A gente acorda, escova os dentes, troca a calcinha e vai trabalhar”? Sempre foi assim?
74. O que sentiu ao fazer 80 anos?
75. E sua produtividade e vitalidade? Qual é o segredo?
76. Como foi saber que iriam escrever um livro sobre você?
77. Tem religião? Qual?

78. O que é Deus para você?
79. O que é a vida?
80. O que a morte?
81. Porque muita das suas obras tem ligação com passagens da bíblia?
82. O que você pensa da grande influência judaico-cristã em nossa sociedade?
83. Na sua obra Viagem ao ano 2000 percebi contos e búzios ligados à religião de matriz africana, é isso mesmo?
84. Como é a sua relação com a africanidade?
85. Como foi a construção da obra Viagem ao ano 2000?
86. Como é o povo Pernambucano?
87. Quais artistas você citaria? Você tem convivência com eles?
88. O que acha do Castelo do Brennand?
89. O que pensa da arte contemporânea?
90. A luz de Olinda é diferente? O que ela influencia em sua obra?
91. Como são retratados os tipos humanos em sua obra? Quem são essas pessoas?
92. Porque o vermelho, o amarelo e preto são recorrentes na sua obra?
93. E os animais? O que eles significam para você?
94. Porque você fala que é mais bicho do que gente?
95. A maçã também é recorrente na sua obra por quê?
96. Porque retratar mulheres?
97. O que você pensa das mulheres nos dias atuais?
98. O que você deseja expressar ao trabalhar com o feminino?
99. Como você trabalha a memória e imaginário na sua obra?
100. E o uso da colagem de pertences nas obras, como isso se dá?
101. Porque as grandes proporções das obras?
102. O que significou a exposição Tereza Todos os tempos em homenagem aos seus 80 anos?
103. Como foi a fazer a obra o Apocalipse de Tereza? Porque a cobra? Como foi o processo?
104. Porque essa obra mexeu tanto com você? Parece-me que ela compila todas as suas fases vividas, é isso?
105. Porque você colocou a frase de Picasso, Pintar é Liberta-se no galpão onde fez a obra o Apocalipse de Tereza?
106. Há uma memória coletiva em sua obra?
107. Fale um pouco sobre a obra mulher vestida de sol?
108. Porque o conceito do erótico e do sagrado são tão recorrentes?
109. Você acha que erotismo e pornografia são coisas distintas?
110. Alguns classificam sua arte como erótica, você concorda?
111. De onde vem a inspiração para a pintura dos corpos?
112. Sobre a temática do Bordel vou ler algumas partes de uma entrevista a Paulo Vasconcelos em 2009, foi aqui me apaixonei de vez por você, pois foi muito forte para mim, gostaria que você comentasse o trecho:

Educada para ser a boneca que enfeita o piano na sala de visitas. Acontece que, um dia, eu saltei do piano e fui embora. Mas esta é outra história ... comecei a achar que todas as coisas importantes só podiam acontecer no puteiro. Eram de lá que me vinham às informações do mundo, sobre decisões políticas, movimentos culturais. Lembro, por exemplo, que no fim da 2ª Guerra, quando Paris foi libertada, a descrição do momento histórico que recebi estava ligada a uma comemoração no bordel, entre marinheiros e intelectuais boêmios.

113. Qual a motivação para pintar os bordéis?
114. Como é o seu Bordel imaginário, como ele aparece na sua obra?
115. Qual a primeira tela pintada com esta temática?
116. O que pensam e sentem as mulheres do seu bordel imaginário?
117. Como você traduz o lirismo do Bordel na sua obra?
118. Quais as suas lembranças mais fortes das conversas dos seus irmãos?
119. Porque você nunca quis ir a um Bordel?
120. Porque você pensava que tudo acontecia em um bordel?
121. O que mais te marca na memória das histórias sobre os bordéis?
122. Como você acha que são os bordéis atuais?
123. Você gostaria de ter sido uma daquelas mulheres?
124. Sua pintura é automática e alimentada pelas suas memórias e imaginário, você a considera romântica e evocativa?
125. Porque tantos enigmas na sua obra?
126. Como você pensou na exposição Imaginário do Bordel - Parto do Porto?
127. Você criou um clima erótico para a exposição? Por quê?
128. O sonho está na sua obra?
129. Você conhece o que Jung fala sobre os sonhos? Concorda com ele?
130. Em uma entrevista você diz que depois da repressão você vomitou tudo na sua obra, como é isso? Que sentimento é esse?
131. Você falou que cada pintura é como um parto sangrento a fórceps, o que você quis dizer?
132. Porque seus quadros sempre trazem uma forte narrativa do feminino?
133. Agora gostaria vou te mostrar algumas fotos do seu livro e gostaria que VOCÊ me dissesse o que vem a cabeça, quais os seus sentimentos? Pgs. 06, 08, 14, 16, 60, 66,67, 68, 69,70, 80 em diante.
134. Quem é Tereza Costa Rego, fale Tereza por Tereza?
135. Como você começou a pintar o primeiro nu?
136. O que você lembra de ter desenhado ou pintado neste período do primeiro nu?
137. Qual artista te vem à mente quando o assunto é nu?
138. Qual a lembrança mais marcante desta época?
139. O que você sente ao olhar para essa obra hoje?
140. Porque você o pintou?
141. O que pensa sobre arte erótica?

Sobre a tela “A Noiva”

142. Como você enxerga sua obra, a tela “A Noiva”?
143. Porque sempre tem gatos nas suas telas?
144. Porque muita das suas obras tem ligação com passagens da bíblia?
145. O que você pensa da grande influência judaico-cristã em nossa sociedade?
146. Como são retratados os tipos humanos em sua obra? Quem é essa personagem?
147. Porque o vermelho, o amarelo e preto são recorrentes na sua obra?
148. Porque você fala que é mais bicho do que gente?
149. A maçã também é recorrente na sua obra por quê?
150. Porque retratar mulheres?
151. O que você pensa das mulheres nos dias atuais?
152. O que você deseja expressar ao trabalhar com o feminino?
153. Como você trabalha a memória e imaginário das mulheres dos prostíbulos na sua obra?
154. Porque as grandes proporções das obras?
155. O que significou a exposição Tereza Todos os tempos em homenagem aos seus 80 anos?
156. Há uma memória coletiva em sua obra?
157. Fale um pouco sobre a obra mulher vestida desta tela?
158. Porque há tanto erotismo nas suas telas?
159. Você acha que erotismo e pornografia são coisas distintas?
160. Alguns classificam sua arte como erótica você concorda?
161. De onde vem à inspiração para a pintura dos corpos?
162. Sobre a temática do Bordel fale o que te vem na memória visual.
163. Qual a motivação para pintar os bordéis?
164. Como é o seu Bordel imaginário, como ele aparece na sua obra?
165. O que pensam e sentem as mulheres do seu bordel imaginário?
166. Como você traduz o lirismo do Bordel na sua obra?
167. Quais as suas lembranças mais fortes das conversas dos seus irmãos?
168. O que mais te marca na memória das histórias sobre os bordéis?
169. Como você acha que são os bordéis atuais?
170. Você gostaria de ter sido uma daquelas mulheres?
171. Comente sobre os símbolos e mitos que estão pintados nesta tela?
172. O que essa tela (A Noiva) representa para você?
173. O que você pensa sobre o erótico e o sagrado em sua obra?
174. Qual a essência desta tela?
175. Qual a importância da tela “A Noiva” na sua carreira e na sua vida?