

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

ADRIANO JOSÉ DE CARVALHO

**E A MULHER SE FEZ PINTURA:
HISTÓRIA DE VIDA, GÊNERO E POLÍTICA
NA OBRA DE TEREZA COSTA RÊGO**

Recife, 2014

ADRIANO JOSÉ DE CARVALHO

**E A MULHER SE FEZ PINTURA:
HISTÓRIA DE VIDA, GÊNERO E POLÍTICA
NA OBRA DE TEREZA COSTA RÊGO**

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais das Universidades Federal de Pernambuco e Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.
Linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Newton Júnior

Recife, 2014

ADRIANO JOSÉ DE CARVALHO

**E A MULHER SE FEZ PINTURA:
HISTÓRIA DE VIDA, GÊNERO E POLÍTICA
NA OBRA DE TEREZA COSTA RÊGO**

Aprovado em 14 de março de 2014

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Newton Júnior – Orientador (UFPE)

Profª Drª Natália Conceição Silva Barros – Membro Titular Externo (UFPE)

Profª Drª Maria das Vitórias Negreiros do Amaral – Membro Titular Interno (UFPE)

À
Ineulza Monteiro,
meu eterno porto seguro.

Meu agradecimento
a Ineulza Monteiro, que me ensina todos os dias a arte de ser feliz;
a Flávio Carvalho, meu irmão, cúmplice, confidente e Amigo;
a Tereza Costa Rêgo, pela disponibilidade, confiança e carinho;
a Carlos Newton, meu estimado orientador;
e a Madalena Zaccara, professora que tanto admiro.



"Falar de mim é difícil, pois sou um ser meio híbrido.
Mais bicho do que gente.
Mas, antes de qualquer coisa e acima de tudo,
sou uma artista plástica."
Tereza Costa Rêgo (RÊGO, 2009, p. 61).

RESUMO

Este trabalho visa contribuir com a historiografia da arte contemporânea por meio do estudo e registro da pintura de Tereza Costa Rêgo e de sua importância para a produção artística em Pernambuco. É também uma discussão sobre a relação existente entre arte e gênero, elucidando o processo de legitimação da mulher como artista profissional e a construção da imagem feminina pelas mãos da pintora pesquisada. Movendo-nos pela trajetória biográfica de Tereza Costa Rêgo nos deparamos com uma artista talentosa e uma profissional determinada. Assumiu as rédeas de sua própria história, lutando contra a realidade opressora que viveu no seio de sua família, desbravando caminhos de respeito, liberdade e autonomia. Sobre esta história de vida, focamos o processo de legitimação profissional artística de Tereza Costa Rêgo, iniciado em 1945, quando ela ingressou na Escola de Belas Artes de Pernambuco, até os dias atuais. Com base no conceito de instâncias legitimadoras, refletimos sobre a influência dos salões de arte, das premiações, da vivência em grupos artísticos, como a Oficina Guaianases de Gravura e a Brigada Portinari, além das diversas exposições individuais e coletivas, na construção de sua identidade artística. Após elucidarmos algumas características do processo de criação da referida pintora, como a constituição de sua paleta cromática, seu figurativismo lírico nostálgico, seu caráter experimental e a sua preferência em trabalhar sobre suportes de grandes dimensões, nos debruçamos sobre o seu acervo pictórico, buscando refletir sobre três aspectos principais: a presença de elementos autobiográficos na produção de algumas obras; a construção imagética do feminino na sua poética e a reflexão política de Tereza Costa Rêgo sobre alguns fatos de nossa história nacional.

Palavras-chave: Tereza Costa Rêgo; pintura brasileira; história da arte; arte – estudo e ensino

ABSTRACT

This study aims to contribute to the historiography of contemporary art through the study and the registry of Tereza Costa Rego's painting and its importance to the artistic production in Pernambuco. It's a discussion about relationship art and gender also, by elucidating the women legitimating process as professional artist and the construction of the female image through the hands of the surveyed painter. Moving around the Tereza Costa Rego's biographical trajectory we come across a talented artist and a determined professional. She took over the reins of her own history, by fighting against oppressive reality in which she lived within her family, by breaking new pathways to the respect, freedom and autonomy. About this history of life, we focused on the artistic legitimating process of Tereza Costa Rego, which it was initiated in 1945, when she joined in the Escola de Belas Artes de Pernambuco, until the present day. Based on the concept of legitimating instances, we reflect on the influence of art exhibition, awards, the experience in art groups, like Oficina Guaianases de Gravura and Brigada Portinari, beyond several solo and group exhibitions, by constructing her artistic identity. After we have elucidate some characteristics about the process of creation from this painter, like constitution of her color palette, her nostalgic lyrical figurativism, her experimental character and her preference for working on large supports, we concentrate on her pictorial collection, by reflecting on three main aspects: the presence of autobiographical elements in the production of some works, the construction of the feminine imagery in her poetic and the political reflection of Tereza Costa Rego about some facts of our national history.

keywords: Tereza Costa Rêgo; brazilian painting; history of art; art – study and education

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EBAP	Escola de Belas Artes de Pernambuco
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
GPI	Grupo de Planejamento Integrado
JC On-line	Jornal do Commercio On-line
MAC-PE	Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco
MAMAM	Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães
MCP	Movimento de Cultura Popular
MEPE	Museu do Estado de Pernambuco
OGG	Oficina Guaianases de Gravura
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PCdoB	Partido Comunista do Brasil
PMDB	Partido do Movimento Democrático do Brasil
PSP	Partido Social Progressista
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
SAMR	Sociedade de Arte Moderna do Recife
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco

SUMÁRIO

ATRAÍDOS PELO FOGO.....	12
1. A MULHER E A PINTURA.....	20
1.1. Gênero: uma construção social.....	21
1.2. O feminino e sua relação entre o público e o privado.....	22
O “saber” como carta de alforria	24
1.3. A mulher na história da pintura	26
A imagem feminina: representação do bem e do mal.....	27
A amadora: junto a eles, nunca como eles!.....	30
A artista: legitimação profissional artística.....	31
2. TEREZA COSTA RÊGO: UMA VIDA RECONSTRUÍDA EM TINTAS.....	37
2.1. Gênero biográfico: a vida reconstruída em letras.....	38
Biografias e autobiografias: conhecimento de si, do outro e do mundo.....	40
Indivíduo real ou personagem biográfico?.....	44
2.2. A trajetória biográfica de uma pintora chamada Tereza.....	46
Liberdade ainda que tardia: a infância da menina Terezinha.....	47
Os primeiros passos na pintura	50
O início de uma vida adulta	54
A Camarada Joana: militância política em nome do amor.....	59
A clandestinidade em nome do amor	63
Uma experiência acadêmica	67
3. O PROCESSO DE LEGITIMAÇÃO PROFISSIONAL DE TEREZA COSTA RÊGO.....	69
3.1. O processo de legitimação profissional artística.....	70
3.2. O processo de legitimação profissional de Tereza Costa Rêgo.....	72
3.3. Legitimação profissional artística: o início do processo	75
Escola de Belas Artes de Pernambuco: a legitimação pelo ensino.....	76
Os Salões de Arte e suas premiações: a legitimação profissional pelo olhar do outro	77
Os grupos artísticos: a legitimação pelos pares	81

A experiência de uma mulher em meio às pedras litográficas.....	84
O Museu do Estado de Pernambuco: de legitimada a agente legitimadora..	93
Pintar para viver ou viver para pintar? as exposições e o mercado de arte...	98
 4. PROCESSOS DE CRIAÇÃO E POÉTICA DAS OBRAS DE TEREZA COSTA	
RÊGO.....	105
4.1. O processo de criação de Tereza Costa Rêgo.....	106
Um universo imaginário construído sobre o preto e o vermelho	107
Uma artista de grandes dimensões	109
Uma pintora entre o moderno e o contemporâneo.	113
O caráter experimental no processo de criação de Tereza Costa Rêgo.....	119
Escrita e imagem: a busca de uma união perfeita	122
4.2. A construção imagética do feminino na pintura de Tereza Costa Rêgo	127
Figurativo lírico: característica inicial da pintura de Tereza Costa Rêgo	128
Uma pintura na primeira pessoa do singular	131
Da infância solitária à vivência da maternidade.	134
A construção imagética do tempo.....	138
Uma pintura com cheiro de corpo.....	140
A política: um substantivo feminino.....	150
Luas de tinta, luas de sangue: a representação pictórica das	
lutas do povo brasileiro.....	153
A imagem do feminino na série “Sete luas de sangue”	161
 À GUIA DE CONCLUSÃO	168
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	171
 APÊNDICES	179

ATRAÍDOS PELO FOGO

Em 2009, trabalhávamos numa instituição religiosa que tinha como objetivo principal o processo de beatificação do religioso franciscano, Frei Damião de Bozzano. Dentre os vários eventos que realizamos para a divulgação do nome do missionário, organizamos uma pequena exposição com obras de artistas contemporâneos, tendo como eixo temático a figura do referido frade. Contamos com pinturas inéditas de Reynaldo Fonseca, Antonio Mendes, Romero de Andrade Lima, Pragana, José Cláudio, Roberto Ploeg, George Barbosa e outros artistas que aceitaram nosso convite. Dentre esses nomes masculinos figurou também o de uma mulher, pintora, até então desconhecida para nós, chamada Tereza Costa Rêgo.

Dias antes da exposição, começamos a receber as obras de cada artista, mas nenhuma nos marcou tanto quanto a produzida por essa nossa desconhecida. Enquanto os outros pintores apresentavam o “santo” dentro dos moldes que já somos acostumados a olhar; de frente ou de perfil, segurando uma cruz ou uma bíblia, a artista fê-lo diferente. Fê-lo de costas, sobre um púlpito campal, empunhando em sua mão esquerda uma simples vela dotada de grande chama. No segundo plano da composição, percebemos uma multidão de fiéis a escutá-lo, alguns olhando para o santo e outros olhando para nós, numa relação de confronto entre a nossa admiração pela pintura e a admiração de quem escutava o pregador. Essa construção pictórica e simbólica nos tocou profundamente, fazendo-nos passar horas observando, refletindo, buscando o motivo para aquela atração. A pintura nos forçava ver um outro lado do religioso, o lado humano, o homem que havia por trás do “santo”.

Não demoramos a perceber que o ponto central da pintura não estava no “santo”, mas na modesta vela. Uma chama flamejante, vivaz, dinâmica, cortando com seu rastro a parte superior da pintura. Nesse momento, para nós já não importava o “santo”, mas sim a vela. Não mais a vela, mas sim o fogo. Queríamos entendê-lo, ingressando no seu mistério, rendendo-nos ao fogo que nos atraía. Fogo que desce dos céus, que habita os infernos, fogo do espírito santo, do demônio, dos dons divinais, do sexo, da vida, de Heráclito, dos primitivos, do nosso cotidiano. Fogo que destrói e mata, que cria e recria. Fogo do puro movimento.

A partir de então, essa pintora se tornou diferente para nós. Queremos conhece-la! Conhecer a mulher que demonstrou não gostar da ideia de pintar um “santo feio” quando foi convidada por nós para participar da exposição. Como ela mesma nos disse: “Não gostei. Ele é muito feio!”. Acreditamos que foi por causa de sua feiura, que a artista preferiu retratar o “santo” de costas, dando margem ao seu bom humor. Talvez a “feiura do santo” tenha sido um dos

motivos para ela aceitar a encomenda: reconstruir com sua arte aquilo que não lhe agradava, recompondo-o com a beleza de sua pintura.

Como a instituição não tinha um lugar apropriado para manter essas obras expostas ao público permanentemente, após o evento, tivemos que guardá-las numa reserva técnica. Entretanto, após vários argumentos, convencemos os superiores a não encaixotar a pintura de Tereza, pois o “fogo” daquele quadro continuava nos atraindo. Coincidentemente ou não, o quadro foi fixado na sala onde trabalhávamos, bem perto de nós, permitindo que aquele fogo nos iluminasse todos os dias. O referido quadro ficou exposto até a nossa transferência para outra filial, sendo guardado junto às demais obras até a data de hoje.

Não demoramos muito a conhecer as mãos que produziram aquele “fogo”. Quando as encontramos, vimos uma mulher trajada com um vestido comprido e estampado, um cabelo preso bonito, demonstrando um semblante feliz e liberta das formalidades sociais. Era essa mulher artista que nós queríamos conhecer. É essa pintora mulher que conhecemos um pouco mais a cada dia que passa. É sobre a trajetória biográfica dessa artista e seu processo de legitimação profissional que este trabalho acadêmico se debruça, elucidando seu processo de criação artística e sua poética carregada de memórias pessoais, de imagens femininas e de uma reflexão sócio-política da história nacional.

Além disso, se voltarmos nosso olhar crítico sobre a realidade historiográfica das artes visuais perceberemos que, mesmo com a crescente atenção dispensada pelos principais centros acadêmicos de pesquisa e ensino da referida área, ainda existem lacunas no processo de construção da história da arte. A arte não pode prescindir de mais estudos que investiguem, coletem e interpretem a gama de artistas que ainda não foram trabalhados e seus processos de criação que a cada dia se tornam cada vez mais diversificados. Nesse processo de construção de conhecimento, faz-se importante também analisarmos os possíveis diálogos entre a arte produzida na contemporaneidade e as várias dimensões da vida do homem, seja ela social, psicológica, política, cultural, econômica ou qualquer outra. A realidade das artes no Nordeste brasileiro não foge a esta afirmação.

Mesmo sendo Pernambuco um Estado que traz consigo a marca de gerar inúmeros artistas e várias expressões culturais de relevância para o país ou até para o mundo, a sua historiografia da arte não representa exceção no contexto acima citado. As iniciativas em prol do desenvolvimento de uma escrita da arte pernambucana não estão sendo suficientes para dar conta da gama de informações que precisam ser investigadas, coletadas, elaboradas, armazenadas e disponibilizadas a todos. Há muito, portanto, a ser feito.

Sendo assim, este trabalho centra-se na artista plástica Tereza Costa Rêgo, tomando como problemática principal refletir sobre a sua importância no desenvolvimento da pintura contemporânea no Estado de Pernambuco, trazendo à tona uma discussão acerca de três aspectos, sendo estes: a presença de elementos pictóricos autobiográficos na produção artística de Tereza Costa Rêgo; a construção imagética do feminino pelas mãos desta pintora; e a reflexão política da artista sobre alguns fatos marcantes da história do Brasil na sua série “Sete luas de sangue”.

Na construção de nossa reflexão, além de documentos obtidos em fontes primárias, livros, revistas e jornais, trabalhamos também com os discursos orais, obtidos nas cinco entrevistas que realizamos com Tereza Costa Rêgo, além das entrevistas com seu neto e atual *marchand*, Daniel Rozowykwiat, e com Lucia da Fonte, amiga de longos anos da artista e coordenadora geral da exposição “Imaginário do bordel – o parto do porto”. Durante toda nossa pesquisa, nos empenhamos também na busca de documentos que elucidassem, de alguma forma, a presença da referida pintora no cenário artístico pernambucano. Nesse ponto, foi de suma importância à nossa pesquisa a reserva técnica da Oficina Guaianases de Gravura, hoje pertencente à Universidade Federal de Pernambuco, sob a guarda do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística, que mantém o acervo acondicionado na Biblioteca Joaquim Cardozo, no Centro de Artes e Comunicação. Nesse processo de coleta da documentação histórica, foi importantíssima a ajuda da própria artista, que disponibilizou, do seu acervo particular, várias pastas com recortes de jornais e outros importantes documentos, além de álbuns de fotografias com imagens de sua história e de suas obras. Tivemos acesso, então, a vários documentos históricos produzidos sobre, para ou pela pintora, abarcando registros pessoais como correspondências enviadas e recebidas, fotografias, certidões, prêmios e homenagens relevantes para a nossa pesquisa. Ademais, estendemos o nosso campo de investigação até os museus do Estado de Pernambuco - MEPE, o de Arte Moderna Aloisio Magalhães – MAMAM e o de Arte Contemporânea em Olinda (MAC-PE), além do Instituto de Arte Contemporânea da UFPE (IAC), nos quais buscamos coletar informações relevantes sobre a trajetória artística da pintora, principalmente no que se refere às obras assinadas por Tereza Costa Rêgo existentes no acervo dessas instituições.

No tocante às fontes orais, temos consciência de sua importância, para o conhecimento mais aprofundado da história de vida de nossa artista, unindo a este conteúdo vários documentos que coletamos durante nossa pesquisa. No entanto, sabemos que tais relatos estão cheios de interferências pessoais, de ruídos emotivos e afetivos, incorrendo trocas ou perdas ocasionadas pela relação do tempo com a memória humana, apresentando, por vezes, os fatos de maneira

diferente. Como nos diz Henry Rousso, na história oral o indivíduo entrevistado sempre falará do fato passado estando inserido no seu presente, utilizando-se dos sentimentos, palavras e imagens do seu presente, mesmo que busque ser o mais verídico possível sobre o que aconteceu no passado (FERREIRA e AMADO, 2005, p 98).

Até mesmo os documentos históricos materiais (fotos, textos, vídeos) não estão isentos de mudanças ocasionadas pelas intenções, interpretações e possíveis manipulações dos agentes construtores dos mesmos, construindo daí uma imagem do sujeito ou do fato pesquisado. Comungamos com as ideias defendidas por France, ao afirmar a diferenciação entre a “coisa em si”, no que tange a sua enticidade, e a “imagem da coisa”, sendo esta um produto da experiência e interpretação humana. Como ela mesma nos diz: “Ora, aquilo que aparece na imagem não é exatamente igual àquilo que é apreendido pela observação direta.” Ou ainda: “(...) um objeto de duas faces: o homem e a imagem do homem” (FRANCE, 2000, p. 18). Consequentemente, há diferença também entre o modo com que nos relacionamos com as coisas no seu contexto real e as imagens dessas mesmas coisas, acarretando valorações, sentimentos, objetivos e respostas diferentes por parte dos indivíduos. Adentramos também o mundo virtual da internet, “garimpando” textos, imagens, vídeos, entrevistas, depoimentos, notas e informes que fazem menção à artista pesquisada em páginas *on-line* relacionadas às artes visuais e sistemas de compartilhamento de arquivos.

Ao final de nossa pesquisa, elaboramos um banco de dados imagético, formado por todas as imagens de pinturas e litografias assinadas por Tereza Costa Rêgo que conseguimos encontrar nos álbuns pessoais, catálogos de exposição, livros, revistas, jornais, além do *site* oficial de nossa artista. Infelizmente, não conseguimos os dados completos de todas as obras, havendo muitas delas sem informação quanto a título, técnica, dimensões ou localização atual. Mesmo sem essas informações, não excluimos do banco imagético nenhuma delas, por acreditarmos que as imagens podem manifestar, por si mesmas, alguma informação importante sobre o processo de criação artística ou sobre a poética de nossa pintora. Para não alongarmos demais o corpo textual da dissertação, optamos em apresentar o referido banco de imagem nos apêndices, servindo de ponto de referência para a localização das imagens analisadas nos capítulos. Ou seja, ao tratar sobre alguma obra no texto, colocamos logo em seguida, entre parênteses, o seu número de ordem, que servirá para localizá-la no banco de dados imagético, como também na planilha com suas informações técnicas, quando houver.

O primeiro capítulo de nossa dissertação apresenta, de modo panorâmico, a realidade do feminino na história da pintura. Seja a mulher como imagem construída a partir de diversos interesses de cada época, seja como sujeito ativo na busca de sua legitimação profissional artística.

Partindo do conceito de gênero como uma construção social, defendido por Berenice Sica Lamas (LAMAS, 1997, p. 27), refletimos sobre o papel da mulher na organização clássica da sociedade, dividindo o espaço de cada gênero entre a dimensão pública e privada, delegando à mulher a tríplice função social de ser filha-esposa-mãe. Apoiado nas palavras de Ana Paula Simioni, o referido capítulo apresenta que, por meio da educação, várias mulheres foram conquistando espaço também na dimensão pública, aventurando-se em diversos campos profissionais, inclusive na pintura. Se no início foram estigmatizadas socialmente como eternas “amadoras” (SIMIONI, 2008, p. 55), as mulheres pintoras conquistaram sua legitimação profissional por meio de muita força, persistência e coragem.

No segundo capítulo, apresentamos a trajetória biográfica de Tereza Costa Rêgo, desde sua infância até o seu retorno ao Brasil, em 1979. Apoiados em Pierre Bourdieu, fazemos uma distinção entre “vida”, entendida como a vivência real do sujeito num determinado tempo e espaço, e “escrita da vida”, como a ação estruturada num processo racional de registro dessa vivência. Como Bourdieu diz: “(...) o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório” (FERREIRA e AMADO, 2005, p.185). No entanto, ao tentarmos compreender a vida, ou dela nos apossar de modo racional, acabamos englobando-a em moldes lógicos que nos ajudam a entendê-la, a pensá-la, a organizá-la numa estrutura textual. A nossa razão impõe regras sistematizantes para os fatos vividos, por vezes desembocando numa estrutura de causa-efeito, seguindo uma linha cronológica, num processo de princípio-meio-fim. O próprio Bourdieu nos afirma: “(...) tratar a vida como história, isto é, como relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significados e direção talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica”; ou ainda, “(...) o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica” (FERREIRA e AMADO, 2005, p.184-185).

Desse modo, nos apoiamos também sob a orientação do historiador François Dosse, no que tange à construção biográfica de Tereza Costa Rêgo. Dispondo dos dados biográficos da referida pintora, problematizamos qual a relação desta artista com o universo coletivo em que a mesma esteve inserida, desde a sua infância até a sua maioridade, elucidando, *a posteriori*, o contexto artístico contemporâneo em Pernambuco, procurando assumir uma postura reflexiva e hermenêutica sobre a dimensão individual e coletiva da personagem biografada. Como Dosse afirma: “a pergunta sobre o que é o sujeito e os processos de subjetivação alimenta essa renovação da escrita biográfica, que no nosso ver já entrou na era hermenêutica.” (DOSSE, 2009, p.229).

Desse modo, após refletirmos sobre o gênero (auto)biográfico, focando a relação entre vida e escrita, como também a relação entre indivíduo existencial e personagem (auto)biográfico, pontuamos alguns fatos da infância, adolescência e início da vida adulta de Tereza Costa Rêgo que repercutem profundamente na sua produção artística.

Na concepção da micro-história defendida por Dosse¹, vislumbramos a liberdade e a autonomia que o sujeito histórico goza sobre a sua existência, mesmo estando inserido num cenário social com as delimitações espaço-temporal. Essa concepção deixa de lado a antiga metodologia historiográfica feita por generalizações e estatísticas, por uma que parta dos universos particulares dos sujeitos. Por isso, a biografia é mais um discurso que se articula sobre o indivíduo, sua região, seu tempo e seu grupo.

O terceiro capítulo continua a reflexão sobre a trajetória biográfica de Tereza Costa Rêgo, desde o início da década de 1980 até os dias atuais, período no qual a pintora intensificou o seu processo de legitimação profissional artístico, fazendo de sua arte o objetivo central de sua existência. Partindo da reflexão de Clarissa Diniz, em sua obra *Crachá – Aspectos da legitimação artística*, na qual, a referida autora se utilizou do conceito de instâncias legitimadoras de Pierre Bourdieu para analisar o sistema de arte nas cidades de Olinda e Recife, entre os anos de 1970 a 2000, refletimos sobre a influência da Escola de Belas Artes de Pernambuco, dos salões de arte e seus prêmios, das várias exposições individuais e coletivas, no processo de legitimação profissional artística de nossa pintora. Nesse capítulo, não poderíamos deixar de refletir sobre a valiosa experiência de Tereza Costa Rêgo na Oficina Guaianases de Gravura. Ambiente propício para o amadurecimento de nossa pintora, seja no conhecimento e domínio de novas técnicas e estilos, seja no convívio com seus pares. Além de ser legitimada como artista profissional, Tereza tornou-se também uma agente legitimadora, ao assumir a diretoria do Museu do Estado de Pernambuco por quase 10 anos.

Para fundamentar nossa pesquisa sobre a situação da mulher no campo profissional das artes plásticas, refletimos sobre as ideias de Michelle Perrot, que se dedica com afincado à escrita da história das mulheres. Nesta pesquisadora encontramos argumentos para defender a atuação de Tereza Costa Rêgo na conquista do espaço profissional para a mulher, no meio artístico contemporâneo. Com Perrot, evidenciamos a ideia da mulher como principal agente de mudança de seu próprio contexto social:

A história das mulheres mudou. Em seus objetos, em seus pontos de vista. Partiu de uma história do corpo e dos papéis desempenhados na vida privada para chegar a uma história das mulheres no espaço público da cidade, do trabalho, da política, da guerra,

¹ “a micro história restituiu, pois, o direito de cidade à singularidade após uma longa fase de eclipse no curso da qual o historiador devia sobretudo recorrer a meios estatísticos, a regularidades de uma história quantitativa e serial” (DOSSE, 2009, p.257)

da criação. Partiu de uma história das mulheres vítimas para chegar a uma história das mulheres ativas, nas múltiplas interações que provocam a mudança. (PERROT, 2007, p.15).

Quando Perrot insiste na importância da construção de uma história das mulheres, não está afirmando que as mesmas estavam até então fora da história, mas sim, aponta para a necessidade de quebrar com o silêncio imposto pelas estruturas sociais machistas. Entenda-se história não somente como o conjunto de fatos, mas como construção de um relato, um discurso sobre a existência humana em todas as suas dimensões. A história são fatos, mas também seus relatos.

Mesmo trabalhando diretamente com historiadores na construção da trajetória biográfica de Tereza Costa Rêgo e da realidade contemporânea da mulher no campo das artes plásticas, temos total consciência de que nossa pesquisa tem como núcleo central a própria arte. Do mesmo modo, quando estamos analisando o acervo artístico tereziano, elucidamos a participação da arte na atual discussão de gênero que se encontra latente na nossa sociedade. Partindo da arte, nossa pesquisa assume uma postura interdisciplinar, se alimentando de outras áreas do saber, como nos diz Zamboni:

O historiador da arte, por exemplo, conta com métodos solidificados para a realização de seu trabalho, pois, embora o objeto de seu estudo seja a manifestação da arte ao longo do tempo, as metodologias de que se vale, normalmente, são aproximações de outras utilizadas em história ou outras ciências humanas afins. (ZAMBONI, 2006, p.6).

Concordamos quando Dosse afirma que “o biógrafo sabe que jamais concluirá a sua obra” (DOSSE, 2009, p.14), pois o estudo biográfico se apoia em relatos e documentos históricos que podem abrir, a cada novo olhar, um novo caminho de reflexão, suscitando novos questionamentos, novos discursos, novas inquietações. No nosso caso, a impossibilidade de considerar concluído o trabalho de construção da trajetória biográfica da nossa pintora é muito maior, pois, felizmente, os pincéis do atelier 242 na Rua do Amparo continuam vivos e atuantes.

No último capítulo, nos debruçamos especificamente sobre a produção artística de Tereza Costa Rêgo. Introduzimos esse conteúdo elucidando algumas características principais do seu processo de criação, analisando desde a constituição de sua paleta cromática (dando prioridade a uma extensa variedade de tons de vermelhos) à sua preferência em trabalhar em suportes de grandes dimensões, herança de sua participação na Brigada Portinari. Por traçar uma trajetória artística desde meados de 1940 até os dias de hoje, sentimos a necessidade de refletir sobre o seu posicionamento na arte moderna e contemporânea, apontando possibilidades de interpretação quanto à localização conceitual de sua obra. Seja como uma pintora moderna ou contemporânea, Tereza assume uma postura experimental na produção de suas obras, buscando novas técnicas, materiais e suportes, visando produzir efeitos e texturas diferentes nas pinturas e litografias.

Debruçamo-nos sobre a produção artística de Tereza Costa Rêgo com o olhar crítico, pesquisando-a, analisando-a, interpretando-a, mas tendo a consciência de que não conseguimos codificar de forma absoluta todos os sentidos e experiências que cada obra transmite ou propicia ao observador, pois como Cattani escreveu: “na passagem da presentificação à verbalização ocorrerão perdas e/ou descaminhos” (BRITES e TESSLER, 2002, p.37). Desse modo, entendemos que nem mesmo o próprio artista criador da obra é capaz de dissecar totalmente as possibilidades de leituras e experiências estéticas da sua criação.

Seria muita ambição, de nossa parte, querermos abarcar todos os aspectos relevantes da poética de Tereza Costa Rêgo em nossa pesquisa. Por isso mesmo, centramo-nos na construção imagética do feminino na obra da referida artista. Defendemos ainda que várias obras de Tereza não deixam de ser também uma produção autobiográfica, uma vez que materializa, por meio da arte, suas memórias. Dores e alegrias vividas em tempos idos. Muitos dos seus temas nos parecem resquício mnemônico da “menina-Terezinha”, que refaz na tela suas bonecas solitárias. É a mãe que, com saudades de suas filhas, ilustra meninas em diversos espaços de sua composição. É a “camarada” sofrida e sozinha que faz de sua obra um epitáfio do último momento com seu companheiro amado. Memória pessoal de uma mulher, memória coletiva do feminino, transfigurado em pintura.

Após refletirmos sobre o tema da sensualidade nas obras de Tereza Costa Rêgo, concluímos o quarto capítulo analisando a série “Sete luas de sangue”, produzida durante cinco anos e exposta ao público no ano 2000. São sete painéis que apresentam, de modo simbólico, a reflexão crítica da artista quanto ao desenvolvimento de alguns fatos importantes da história nacional e suas implicações na política contemporânea. Esta série é um marco das lutas do povo brasileiro por liberdade, dignidade e cidadania, aos olhos de Tereza Costa Rêgo.

Após esses dois anos de pesquisa, só nos resta dizer ao nosso provável leitor, tomando emprestadas as palavras do poeta Carlos Drummond de Andrade (como fez a própria Tereza, ao final da apresentação do catálogo “Imaginário do Bordel – O parto do porto”): “A casa foi vendida com todas as lembranças / Todos os móveis, todos os pesadelos / Todos os pecados cometidos ou em via de cometer / A casa foi vendida com seu bater de portas / Com seu vento encanado, sua vista do mundo, / Seus imponderáveis”. (ANDRADE, 1993, p. 503).

A porta está aberta. Pode entrar. A casa é sua.

CAPÍTULO 1
A MULHER E A PINTURA

1.1. – Gênero: uma construção social

Olhando à nossa volta, percebemos que a sociedade contemporânea ocidental está dando grandes passos no processo de paridade entre os gêneros, seja na vivência dos deveres, seja no asseguramento dos direitos de qualquer cidadão, independente do sexo a que pertença. São motivos de alegria as inúmeras vitórias conquistadas pelas mulheres em todas as dimensões da vida social, conseguidas sempre por meio de muita luta, perseverança e obstinação. Entretanto, essa realidade é algo recente se comparado ao longo período histórico em que o sexo feminino viveu aprisionado e silenciado sob a dominação masculina. Foram séculos de uma “história dos homens”, na qual a mulher foi profundamente excluída, ou, quando apresentada, estava a serviço dos interesses de alguma figura masculina. Na história da pintura constatamos que a realidade não foi diferente, sendo marcada pela presença feminina como imagem construída para a satisfação dos desejos dos artistas, na sua predominância, homens.

Somos convidados permanentemente a discutir sobre a constituição dos gêneros, suas características, suas diferenças, suas semelhanças, seus espaços pertinentes à dimensão pública e privada, buscando diminuir as realidades de opressão impostas ao feminino. No Brasil, esse debate se faz presente, principalmente, a partir do final do século XIX, quando encontramos algumas mulheres e homens insatisfeitos com o sistema educacional sexista que vigorava no país. Com a chegada do novo século e a expansão do modernismo, essas vozes ganharam força, mais adeptos se juntaram nesse projeto, outros espaços sociais foram se abrindo para a presença da mulher, grupos feministas foram se formando em várias partes do mundo e a luta por uma realidade social mais igualitária entre homens e mulheres se fortaleceu.

De modo sucinto, podemos dizer que a mudança no campo da historiografia aconteceu a partir do surgimento da “Nova história”² e seu método de desconstruir os relatos oficiais, abrindo espaço ativo para aqueles que foram esquecidos ou silenciados pelos interesses sociais dominantes. Essa inovação metodológica desencadeou os primeiros sinais da construção de uma história das mulheres, apresentando-as não como figuras coadjuvantes na vida dos vencedores, dos senhores, dos homens, mas sim como agentes ativos na construção de suas vidas e do cotidiano das sociedades. Esses “novos historiadores” se depararam com um escasso acervo de documentos oficiais que elucidasse, de algum modo, a presença do feminino no cotidiano social, inclusive na dimensão artística, precisando recorrer a outras fontes historiográficas. O machismo, que predominou por muito tempo sobre os processos de registros documentais, anulava a figura

² A “Nova história”, surgiu em meados da década de 1970, sendo considerada a terceira geração da Escola dos Annales, desenvolvida por historiadores como Jacques Le Goff e Pierre Nora. Essa corrente historiográfica caracteriza-se, dentre outras coisas, pela valorização da “micro-história”, ou seja, a história do cotidiano, dos pequenos grupos. Uma produção historiográfica levando em consideração a história dos vencidos e dos outros grupos marginalizados ou excluídos nas narrativas tradicionais.

da mulher nos escritos jurídicos, nas atas, nos documentos cartoriais e nas fotografias oficiais, por serem consideradas figuras secundárias na narrativa histórica. Como afirma a pesquisadora Ana Paula Simioni: “não estar ali presente significa uma provável exclusão” (SIMIONI, 2008, p. 25).

Quando indagados subitamente sobre “gênero”, na maioria das vezes pensamos na dicotomia “homem e mulher”. Uma resposta simples, com duas únicas palavras e uma partícula de ligação, levando-nos à impressão de paridade entre os dois termos. Uma resposta imediata, cunhada talvez inconscientemente por argumentos biológicos, tendo como sinônimos usuais os termos “macho” e “fêmea”, geralmente usados para distinguir seres da mesma espécie quando nos referimos ao reino animal. Todavia, a questão de gênero se faz muito mais complexa do que se parece. Partindo das ideias de Berenice Sica Lamas, conceituamos gênero como uma construção social, na qual o elemento principal não será a estrutura biológica, mas sim um sistema de distinção acordado na coletividade, em que são determinados inclusive os espaços sociais de cada gênero, sua função, seus direitos e deveres perante o grupo. A construção social dos gêneros serviu para embasar na coletividade o sistema de relação entre os indivíduos, tanto na dimensão humano-afetiva como nas dimensões econômica, política e religiosa (LAMAS, 1997, p. 27).

1.2. – O feminino e sua relação entre o público e o privado

Durante muito tempo, o gênero foi uma das principais variantes utilizadas no processo de organização dos papéis sociais entre os indivíduos nos grupos de origem patriarcal, separando homens e mulheres entre as dimensões pública e privada, respectivamente. Desse modo, atribuíam-se os papéis de liderança e autoridade sempre aos indivíduos do sexo masculino, justificando-se que os mesmos gozavam de características exclusivas e necessárias para essas funções, como coragem, astúcia e força. Enquanto isso, a mulher era destinada para uma vida reclusa na dimensão privada, mantendo sua vida social sempre atrelada à figura de um homem, fosse ele pai, marido ou filho. Essa dependência feminina era justificada pela ideia do “sexo frágil”, desprovida das características “masculinas” acima elencadas, sendo a mulher vista como uma figura dócil, indefesa e carente. Questionou-se, várias vezes, até mesmo a capacidade intelectual da mulher, se comparada ao sexo masculino, servindo de argumento contra o seu ingresso nos sistemas de ensino e formação profissional.

Todavia, estaríamos enganados se pensássemos, a partir dessas afirmações, que a mulher não era valorizada socialmente. Homens e mulheres tinham consciência do valor e da importância feminina para a estruturação social, considerada indispensável para que os objetivos da coletividade fossem alcançados. No entanto, a importância da mulher restringia-se em assumir

integralmente três obrigações sociais tidas como exclusivamente femininas: ser uma filha obediente, uma esposa subserviente e uma mãe de muitos filhos homens. Infelizmente, aquelas que ousaram ferir esta determinação social absoluta, ultrapassando os limites da vida privada na busca de novos espaços para a mulher na dimensão pública, sofreram a perseguição de uma sociedade machista que não estava aberta para a mudança. Muitas dessas mulheres, obstinadas pelo desejo de mudança, descobriram que, pela aquisição do conhecimento, teriam acesso à chave que abriria as “algemas sociais” que as aprisionavam.

Nas sociedades patriarcais, como a nossa, durante muito tempo, o nascimento de um filho do sexo masculino era muito mais desejado do que a chegada da filha no seio familiar. O nascimento de um filho homem significava a possibilidade de um aumento na força de trabalho, do surgimento de mais uma liderança social e do alargamento de oportunidades para toda a família, enquanto que o nascimento de uma menina significaria para seus pais somente a “ádua” missão de prepará-la exclusivamente para um “bom” matrimônio. Os pais se preocupavam em educar seus filhos para que assumissem seus papéis sociais quando crescidos. Os meninos deveriam aprender uma profissão para que futuramente pudessem assumir seu espaço na esfera pública, posicionando-se como cidadão e profissional. Enquanto que as meninas seriam formadas única e exclusivamente para o casamento, aprendendo desde cedo a ver na figura masculina sempre alguém superior a elas mesmas.

A palavra “matrimônio” norteou por muito tempo a vida da maioria das mulheres, como seu único motivo de realização social. Mas, para outras mulheres, significou o aprisionamento e aniquilamento de suas próprias vontades em nome da palavra absoluta do marido.

Para ambos os sexos, o casamento era visto socialmente como o ingresso na maturidade, ganhando respeito e credibilidade pela formação de mais um núcleo familiar, tão importante para o desenvolvimento da coletividade. Entretanto, homem e mulher vivenciaram-no de modos bem distintos. Para ele, a esposa era uma propriedade que lhe propiciaria zelo, cuidados, prazer e filhos; tendo sobre sua cônjuge poder absoluto, o homem a tratava como bem lhe conviesse. Consequentemente, muitas mulheres foram espancadas, humilhadas e até mesmo violentadas por seus próprios maridos, fatos ainda recorrentes nos dias atuais. Já para a mulher, o enlace matrimonial significava subserviência e serviço incondicional aos filhos e ao marido.

No campo humano-afetivo, o prazer sexual era proibido para a mulher. A opinião pública considerava tal ato um sinal de perversão e desrespeito àquela que assumira os atributos da maternidade, existindo a prática sexual na vida de casada visando tão somente à procriação. Ainda hoje, o prazer sexual feminino é visto de modo nublado por muitas pessoas, que carregam em suas concepções resquícios de uma ideologia caduca, puritana e machista.

Se um “bom” casamento era visto como prêmio na vida da mulher, a maternidade era a sua grande contribuição para o desenvolvimento social. Caberia a ela a geração biológica de novos homens para a coletividade, responsabilizando-se também pela criação dos mesmos, formando-os dentro dos moldes vigentes na sua época. Ironicamente, a mulher-mãe tinha a responsabilidade social de fazer de seus filhos-homens indivíduos que assumissem o papel dominante sobre o sexo feminino, reproduzindo o mesmo esquema opressor que lhe aprisionara, nesta vida de submissão, à figura do homem.

A situação se agravava para as mulheres que apresentassem, por qualquer motivo, a incapacidade de ser mãe. Eram repudiadas por não conseguir cumprir justamente aquilo para qual foram criadas. A esterilidade biológica, na maioria das vezes, acarretava sérias consequências para as mulheres, por serem vistas como desnecessárias para toda a sociedade, um peso, um atrapalho e um prejuízo para seus pais ou maridos. Geralmente, humilhadas pelas outras mulheres, restava-lhes o silêncio doloroso como resposta a toda essa pressão. A partir do século XIX, em meio a essa realidade de opressão social, várias mulheres foram percebendo que o acesso à educação formal poderia abrir-lhes algumas portas importantes para o seu posicionamento na dimensão pública da sociedade, como profissionais em diversas áreas, inclusive no campo artístico.

O “saber” como carta de alforria

Observando os estabelecimentos de ensino na atualidade, iremos nos deparar com salas de aula, bibliotecas, laboratórios e ateliês ocupados por homens e mulheres comprometidos com sua formação humana, ética, acadêmica e profissional. Desde os primeiros anos da educação infantil, o mesmo espaço pedagógico é compartilhado por meninos e meninas que vivenciam o processo de aprendizagem juntos, aprendendo a ver no outro, independente do gênero a que pertença, um ser com todos os direitos e deveres iguais aos seus.

Todavia, olhando para o passado educacional do Brasil, constatamos que nem sempre foi assim. À mulher coube uma difícil e árdua batalha pelo direito à educação escolar. Direito desde sempre oferecido primeiramente aos homens. Se hoje a mulher ocupa seu legítimo espaço no universo educacional como aluna, professora, pesquisadora, administradora e cientista, foi justamente por meio da persistência e ousadia de muitas mulheres e alguns poucos homens do passado que arregaçaram suas mangas e batalharam pelo direito de acesso ao saber igual para todos.

Percebemos que o sistema educacional de ensino se estruturou inicialmente sobre bases sociais excludentes, que destinaram os assentos escolares somente àqueles mais afortunados, livres e pertencentes ao gênero masculino, restando aos excluídos desse sistema político e

educacional somente as consequências dessa negação. Ou seja, caberia às mulheres, aos escravos e aos pobres viverem sob a dependência dos homens livres e abastados, que detinham o conhecimento necessário para posicionar-se publicamente, defendendo seus interesses pessoais e ratificando novamente a quem caberia o direito à educação formal.

Investigando a política educacional brasileira no início do século XIX, Beatriz Guimarães elucida que até 1827, a legislação nacional direcionava o ensino formal de modo exclusivo para os cidadãos do sexo masculino. Até então, todas as discussões políticas sobre a expansão do ensino escolar em âmbito nacional tinham como único público-alvo os meninos e rapazes pertencentes às famílias ricas. Vale salientar que, antes mesmo da discussão política enveredar sobre a participação dos dois gêneros no universo escolar, aludiram-se maneiras para que os indivíduos do sexo masculino desprovidos de recursos financeiros também tivessem acesso ao ensino formal por meio da atuação do Estado como financiador da educação pública. Somente aos poucos, de modo muito comedido, é que se percebe o aparecimento de discussões sobre a abertura do ensino formal brasileiro para a participação das mulheres (GUIMARÃES, 2002, p.123).

Por muito tempo, nem se cogitou a possibilidade da inserção feminina na escola. Essa preocupação perpassava os pensamentos e as vozes de uma minoria de legisladores que pouco eram escutados. Todavia, pela insistência dos mesmos e pelas transformações sociais que aos poucos vinham ocorrendo na sociedade brasileira, ideias em prol da abertura do ensino escolar às mulheres começaram a ser ouvidas.

As políticas educacionais sempre pensaram o ensino formal a partir dos princípios e objetivos que cada indivíduo deveria assumir no seu contexto social. Como já dissemos anteriormente, caberia ao homem o espaço público, sendo educado para o sustento de sua família e a manutenção dos seus direitos e deveres como cidadão brasileiro. À mulher era reservada a vida privada, assumindo o papel de responsável principal pela vida do lar, pelo zelo do marido e cuidados da prole.

Após longas discussões, concederam inicialmente às mulheres uma parcela inferior do ensino formal oferecido aos homens, impondo algumas mudanças no currículo escolar, partindo do que seria “necessário” a um ou ao outro gênero. Os legisladores brasileiros do passado mantinham os seus olhos fitos nas diferenças entre a vida pública e a vida privada, entre a missão social do homem e a missão doméstica da mulher. Como Beatriz bem ilustra:

O que é preliminar para os meninos é o todo consentido para as meninas. (...) Talvez não seja preciso ou conveniente dispor de educação mais sofisticada, obviamente desnecessária, para quem desempenha os deveres do lar e vê fruir, na voz do outro, seus direitos à distância. (...) para as meninas os conhecimentos formais devem ser dados até os dez anos, posteriormente, apenas preceitos morais e práticos visando educar as futuras mães. (GUIMARÃES, 2002, p. 173).

O ensino oferecido às meninas visava somente prepará-las para serem “boas” mães, esposas e administradoras do lar. Sabendo-se que a última palavra a ser proferida sobre alguma questão mais séria da família seria dada pelo “homem da casa”, mesmo que este fosse um irmão ou filho mais velho, quando o pai estivesse ausente. Comprovando que até mesmo no espaço privado a autonomia da mulher foi sempre tolhida pela soberania masculina.

Até o início do século XX, o processo educacional brasileiro foi se abrindo, ou melhor, foi sendo forçado a abrir-se para o acolhimento das mulheres. Processo ocorrido aos poucos, em pequenas conquistas, de fatos particulares que foram servindo de exemplo para outras pessoas e instituições de ensino. Chegando, assim, até a política de ensino nacional em que estamos inseridos, na qual é assegurado o direito constitucional à mulher e ao homem de gozar, em grau de paridade, do mesmo espaço pedagógico, do mesmo programa curricular, do mesmo ensino público e de qualidade.

1.3. – A mulher na história da pintura

Um dos principais motivos para o desenvolvimento da nossa pesquisa é a relativa carência em nível nacional de estudos históricos que elucidem a participação efetiva da mulher na história da pintura. Por conta do silêncio histórico imposto ao sexo feminino, a maior parte das obras relativas ao assunto elenca predominantemente artistas do gênero masculino como agentes ativos dessa história. Muitos historiadores da arte legitimaram o silêncio feminino, excluindo de seus trabalhos referência significativa às mulheres que tentaram desbravar um espaço profissional dominado há séculos por mãos masculinas. Sobre essa questão, Ana Mae Barbosa discorre:

No Brasil as mulheres artistas do século XIX e início do século XX foram apagadas da história da arte. Tiveram sucesso no seu tempo, ganharam medalhas e até prêmios de viagem, mas foram totalmente esquecidas. [...] Ignorância sobre a arte das mulheres, [...] não significa apenas esquecimento de seus nomes, destruição de suas obras pelo descaso, mas principalmente “invisibilidade de significação”. (BARBOSA, 2011, p.36)

Ao mesmo tempo, é interessante notar que um dos primeiros escritos sobre a história da arte, assinado pelo também artista Giorgio Vasari, intitulado *Vida dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos, de Cimabue até nossos dias* e publicado pela primeira vez em 1550, traz dentre os artistas estudados a figura feminina de Properzia de Rossi, atribuindo à esta os mesmos adjetivos atribuídos aos demais escultores. Vasari escreveu:

Mas sem dúvida em nenhuma época isso ficou tão claro quanto na nossa, em que **as mulheres conquistaram grande fama**, não só no estudo das **letras**, [...] não só nas línguas vulgar, latina e grega, como também em todas as **outras faculdades**. E, como se quisessem impedir que nos vangloriássemos da superioridade, não se envergonharam de empregar as macias e cândidas mãos em **coisas mecânicas**, na rudeza do mármore e na aspereza do ferro, para atenderem à aspiração de extrair fama de tais atividades, como em nossos dias fez **Properzia de Rossi**, nascida em Bolonha, jovem **virtuosa não só nas coisas de casa**, como as outras, mas em numerosas ciências que causariam

inveja não só às mulheres, mas a todos os homens. (VASARI, 2011, p. 592 – grifos nossos).

Em seu livro, Vasari ainda cita nomes de outras mulheres que se destacaram no campo das letras e das artes, como Vittoria del Vastro, Veronica Gambarra, Sofonisba Anguissola e Caterina Anguissola. Afirma o autor:

É interessante que as mulheres, nas artes e nas práticas todas em que quiseram imiscuir-se com algum empenho, em qualquer época, sempre se mostraram excelentes e mais que famosas, como se pode demonstrar facilmente com uma infinidade de exemplos a quem talvez não acreditasse nisso. (VASARI, 2011, p.591).

Neste trecho, deparamo-nos com dois pontos importantes: o primeiro é que Vasari apresenta publicamente o valor da mulher como personagem atuante no campo das artes; o segundo ponto, e não menos importante, é o reconhecimento das dificuldades de aceitação pública que as mesmas enfrentaram.

A imagem feminina: representação do bem e do mal

A mulher pode ter demorado muito tempo a conquistar seu espaço como agente ativa no campo das artes, conseguindo a duras penas a sua legitimação profissional artística. Todavia, sua imagem sempre foi bastante explorada pelos inúmeros artistas, nas mais diversas circunstâncias e localidades, com espaço garantido em quase todas as escolas, estilos e movimentos artísticos.

A imagem feminina foi considerada a principal fonte de inspiração para muitos artistas, que transferiam para suas criações os mais diversos sentimentos, discursos, recalques, tabus e ideologias. Como veremos no transcorrer de nossa pesquisa, a imagem da mulher assumiu as características mais louváveis e admiráveis para a sociedade, revestindo-se de nobreza e santidade, representadas como deusas, ninfas, virgens e musas angelicais. Como Cristina Costa nos apresenta: “há sempre algo da idealização romântica na figura da mulher, como um arquétipo do que se imagina, almeja, circunscreve, localiza, confina, maravilha ou santifica; muitas vezes, conforme a imaginação masculina.” (COSTA, 2002, p. 12).

Mas, pela influência da ideologia judaico-cristã, instaurada pela Igreja Católica e endossada, *a posteriori*, pelo puritanismo protestante, a iconografia feminina recebeu também toda uma carga de fraquezas e falhas sociais, servindo de alegoria para a perversão, a tentação, a luxúria, o pecado, a ilusão e a falsidade. Embasados, principalmente, no relato mítico criacionista da *Bíblia*, a mulher é tomada como causa primeira da perdição humana, delatada como aquela que desobedeceu primeiramente à lei divina, convencendo o seu companheiro a cometer a mesma infração. Lembramos essa interpretação bíblica, tantas vezes defendida na vivência social, para termos uma ideia de como o gênero feminino era mal visto nas comunidades cristãs. A construção desses relatos míticos, dessas interpretações bíblicas e dessa iconografia feminina foi

realizada predominantemente por homens, que motivados por toda uma estrutura machista dominante na sociedade, idealizaram e propagaram como as mulheres deveriam se sentir, ser e agir na vivência social, não importando para eles como a mulher real, senhora de sua autonomia, desejaria sentir-se, ser e agir.

As convenções sociais determinaram, ou ao menos influenciaram, em cada época, a constituição imagética de homens e de mulheres. Como já dissemos anteriormente, nas sociedades com predominância de ideologias patriarcais, a figura do homem é composta por características de força, domínio, conquista, sabedoria e governança. Enquanto que a imagem da mulher assumiu quase sempre os atributos de subserviência, serviço, inocência, beleza, sexo, fraqueza, perversão e tentação. No caso da história da arte brasileira, vemos que desde o barroco a imagem feminina recebeu tais representações.

O barroco nacional esteve fortemente ligado às instituições religiosas católicas, que se utilizavam da produção artística em seus templos para o processo de catequização dos fiéis, na sua maioria, analfabetos. Nas pinturas barrocas inspiradas nos textos do *Antigo Testamento*, a mulher foi constantemente retratada como manifestação do erro, do pecado, da tentação, do engano, da curiosidade, sendo acarretado às mesmas, pelo furor do deus severo, o castigo da expulsão, da dor e da morte. Tais imagens tinham como objetivo instigar nas mulheres cristãs o sentimento de culpa e, por isso mesmo, a conformação com sua posição inferior ao homem na sociedade. Pertinente elucidar que a iconografia barroca evitou trabalhar as imagens bíblicas de Rute, Raquel, Mirian, Agar, Ester e tantas outras representações femininas bíblicas de justiça, sabedoria, heroísmo, combate e liderança. Comprovando o que diz Berenice Lamas sobre a representação pictórica do gênero feminino como uma construção social, sofrendo as influências morais da época em questão (LAMAS, 1997, p. 27).

Entretanto, nas obras barrocas inspiradas nos textos neotestamentários e influenciadas pela difusão do culto mariano entre os católicos, a imagem feminina ocupou o plano principal da composição, entronizada no centro dos altares, nos tetos das naves centrais, ou ainda destacando-se na azulejaria das paredes laterais. Maria, a mãe de Jesus, torna-se o protótipo da mulher perfeita. A sua imagem é idealizada sobre as diversas circunstâncias do cotidiano, seja na vivência do lar, da religião, da sexualidade ou na criação da prole. Como Cristina Costa nos lembra:

Assim, a produção pictórica em questão nos apresenta um culto dedicado a uma divindade feminina boa e poderosa, cujos principais dons estão ligados à sua condição de mãe – capacidade de parir e dar à luz um deus, de amamentá-lo e guiá-lo enquanto é criança e de ampará-lo quando adulto. (COSTA, 2002, p. 70).

A imagem da virgem que se torna esposa ainda jovem, assumindo uma postura silenciosa e paciente diante das adversidades da vida, é o protótipo da mulher perfeita para todas as fiéis,

como também para os homens que buscavam tais características em suas pretendentes ao matrimônio. Novamente Costa nos ajuda a refletir quando diz que “a arte funciona como um espelho em seu sentido mais comum, uma janela aberta pela qual a realidade penetra como é.” (COSTA, 2002, p. 73).

No século XIX, a pintura brasileira assumiu um caráter predominantemente neoclássico, agregando à pintura religiosa uma postura mais secular que se instaurava no momento. A estrutura física das figuras femininas não mudou muito daquelas madonas barrocas que ornavam templos e oratórios, pois a novidade neoclássica para o feminino estaria na situação em que a imagem da mulher fora agora colocada: evidenciando o seu cotidiano doméstico e familiar; ou no exercício de modelo vivo, recebendo toda a carga de idealização quanto à estruturação corpórea.

Cristina Costa percebeu, na produção dos retratos deste período, uma difusão da imagem da mulher numa postura puritana, trajando roupas fechadas, ostentando um semblante sério e introspectivo, apresentando, na maioria das vezes, as mulheres já numa etapa pós-juventude, onde os sinais do tempo já estão presentes nos seus rostos. Tais retratos, usados para perpetuar a presença das mulheres da sociedade emergente, comunicara a todos o papel da matriarca que, espelhada nas virtudes ensinadas nas representações femininas das virgens santas, agora assume um lugar de destaque, revestida de seriedade, altivez e sobriedade ao mesmo tempo. Como Costa alude: “os homens alcançaram seus intuitos, seus desejos haviam sido atendidos: a deusa-mãe descera dos tetos das naves e se fizera mãe e matriarca.” (COSTA, 2002, p. 114).

O século XX é marcado por uma onda de inovações no campo da arte, ocasionando uma explosão de estilos, escolas, movimentos e vários “ismos”. O grande marco desse período foi a intensificação da legitimação de mulheres como artistas profissionais, nas figuras de Tarsila do Amaral e Anita Malfati, juntamente com algumas outras mulheres artistas, tanto pintoras quanto escultoras, que arregaçaram suas mangas na busca de sua legitimação profissional em meio a um universo artístico nacional. Dentre estas, citamos também Beatriz Pompeu, Djanira da Mota e Silva, Yolanda Mohalyi, Georgina de Albuquerque, Haydée Santiago, Nicolina Vaz e Abigail de Andrade (SIMIONI, 2008, p. 303).

Interessante percebermos que todos esses nomes estão localizados no eixo hegemônico do Sudeste brasileiro. Ora, mas se nos debruçarmos sobre o Nordeste, de modo especial em Pernambuco, também veremos grandes mulheres artistas, que igualmente lutaram para ter voz e vez. Um exemplo disto é a pintora Fédora do Rego Monteiro, irmã mais velha dos pintores Vicente e Joaquim do Rego Monteiro, que por meio de seu talento e sua capacidade profissional, obteve o reconhecimento artístico dentro e fora do país, somando ao seu currículo, repleto de exposições e prêmios conquistados, também o título de professora-fundadora da Escola de Belas

Artes de Pernambuco. Sem falar, logicamente, na artista central de nosso trabalho, Tereza Costa Rêgo, reconhecida contemporaneamente pela representação do universo feminino em pintura, que analisaremos mais profundamente no decorrer do quarto capítulo de nossa pesquisa.

A amadora: junto a eles, nunca como eles!

Motivadas pelo desejo de tornarem-se cada vez mais autônomas de suas vidas por meio da conquista de novos espaços na sociedade, muitas mulheres lutaram também para serem aceitas nos centros de formação profissional no campo das artes plásticas. Se a conquista feminina do direito de participar do sistema formal de ensino brasileiro foi difícil, esse novo projeto de luta não seria uma exceção. Várias instituições, como a Escola Nacional de Belas Artes, fecharam suas portas para o ingresso de candidatas, por pertencerem ao gênero feminino. Algumas destas instituições justificavam a impossibilidade do ingresso de mulheres no seu quadro discente por razões fisiológicas, argumentando que não possuíam força, destreza e habilidade próprias para as atividades artísticas.

Aquelas que trilharam o caminho da pintura, participando inclusive de salões de arte, eram denominadas, pejorativamente, de “amadoras”, independente da formação artística que possuísem ou do grau de qualidade de seus trabalhos. Consideramos a utilização deste termo, nesta realidade particular, como a imposição de um estigma profissional às mulheres, imputado por seus pares do sexo masculino. Nas primeiras exposições mistas, havendo obras assinadas tanto por homens como por mulheres, a distinção de gênero era marcada pela classificação que cada um recebia. Os homens dotados de formação artística eram tratados como “artistas”, enquanto que aqueles sem a referida formação profissional e todas as mulheres pintoras, com formação artística ou não, eram denominados “amadores”. Como Ana Paula Simioni escreve:

Ou seja, a categoria de amador servia diversamente para homens e mulheres. Para os primeiros, era um momento de carreira que seria superado com estudo, com profissionalização. Para as mulheres, era um rótulo que as discriminava de modo permanente, independentemente de serem profissionalizadas, jovens ou maduras. (SIMIONI, 2008, p. 55).

Interessante percebermos que a denominação “amadora”, usada para as mulheres, justificava-se principalmente pela carência da formação artística profissional, pois não eram aceitas pelos principais centros formativos do país. Ao mesmo tempo, esse estigma feminino dificultava ainda mais o processo de abertura para seu ingresso nos referidos centros de formação, instaurando-se um dilema. Ou seja, a mulher era amadora porque não tinha a formação necessária e não se formava também por ser considerada amadora.

Tomando como exemplo um fragmento do livro *Um Século de Pintura: Apontamentos para a História da pintura no Brasil, de 1816 a 1916*, assinado por Laudelino Freire e publicado em 1916,

Simioni ilustra essa realidade discriminatória. O referido escritor considera como “amadores”, algumas artistas de grande experiência profissional, como a pintora pernambucana Fédora do Rego Monteiro e a paulistana Georgina de Albuquerque. O mesmo escreve:

O grupo dos novos, finalmente, seguido do de amadores, vem assim formado: Guttman Bicho, Paulo do Valle, Paulo Leão, Miguel Cappolch, Argemiro Cunha, Antonio Jose Marques Junior, Henrique Cavalheiro, Watts Rodrigues, Otto Bungner, André Vento, Adelaide Gonçalves, Beatriz Camargo, Fédora Monteiro, Georgina de Albuquerque, Iracema Orosco Freire, Julieta Bicalho, Maria Pardos, Rachel Boher, Regina Veiga, Sylvia Meyer, Luiz Cordeiro, Leopoldo Gottuzzo [...] e outros. (SIMIONI, 2008, p. 54).

Simioni defende que, com o passar do tempo, a presença feminina foi sendo aceita pelos outros artistas, mas sua atuação era limitada aos gêneros considerados menores, como a pintura de natureza morta e a confecção de retratos. Tais gêneros eram vistos pelos profissionais da área como produções leves e simples, não exigindo grande habilidade ou formação artística. Enquanto que os gêneros mais complexos, como as pinturas de história ou de batalha, caberiam somente às “habilitadas” mãos masculinas, dotadas de força suficiente para o manuseio dos grandes suportes que estes temas exigiam. Todavia, algumas pintoras também se rebelaram contra esse determinismo, dedicando-se, então, à produção de pinturas históricas. Um exemplo disto na história da arte brasileira é a obra intitulada “Sessão do Conselho de Estado”, assinada pela artista Georgina de Albuquerque, em 1922. (SIMIONI, 2008, p. 273).

A artista: legitimação profissional artística

A legitimação profissional do artista, seja ele homem ou mulher, é um processo dinâmico, movido por instâncias legitimadoras que funcionam como credenciais para os indivíduos no campo da arte. Dentre estas instâncias, destacamos a formação profissional como a primeira e talvez a mais importante, pois legitima de modo oficial a capacidade do indivíduo para a execução de determinada atividade. No campo das artes não poderia ser diferente. No Brasil, no início do século XX, existiam poucos centros acadêmicos destinados à formação artística, destacando-se a Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, no Rio de Janeiro³. Que segundo Simioni, registra-se o ingresso de alunas somente a partir de 1892. Como ela nos diz:

No Brasil, os cursos superiores foram sendo paulatinamente abertos às mulheres, desde o último quartel do século XIX. [...] Foi somente com a república e a aprovação do código de disposições sobre o ensino superior, em 1892, que as matrículas femininas passaram a estar universalmente previstas. [...] No que tange ao ensino artístico, [...] Escola Nacional de Belas Artes era a principal responsável pela formação dos

³ A Missão Artística Francesa, trazida para o Brasil por D. João VI, em 1816, fundou primeiramente a Escola Real das Ciências Artes e Ofício. Dez anos depois, passou-se a chamar Academia Imperial de Belas Artes, até que em 1889, com o advento da república, o referido centro formativo mudou para Escola Nacional de Belas Artes. Finalmente, em 1971, foi denominada como Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, nome que mantém até hoje. Disponível em < <http://www.eba.ufrj.br/index.php/a-eba/institucional>>. Acesso em 12 fev.2014.

candidatos às atividades artísticas. [...] entende-se que tenha acompanhado as disposições dos cursos superiores que anteviam matrículas de discípulas a partir de 1892. De fato, antes disso, as mulheres não se encontravam nem em seus estatutos, aprovados pelo governo provisório em 1890, nem nos registros de matrículas consultados. (SIMIONI, 2008, p. 93-94).

Com a recusa por parte dos centros de formação profissional, as únicas portas que se abriram para a mulher na vivência das artes foram as dos ateliês particulares, nos quais poderia absorver alguns poucos ensinamentos e técnicas, sem qualquer repercussão profissional. Tal fato reforçava a sua condição de simples amadora por não gozar dos conhecimentos necessários.

Na Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP), primeiro centro de formação artística do Estado, a realidade foi bastante diferente para as mulheres desde a fundação, em 1932. Sem sombra de dúvida, a referida escola foi um marco na história da arte pernambucana. Nela, os alunos viviam mergulhados numa experiência artística constante. Como nos ilustra Marques: “a Escola foi, antes de tudo, um espaço onde se viveu a arte, respirou-se arte, falou-se de arte e se pesquisou sobre arte.” (MARQUES, 1988, p. 6).

Ora, sabemos que nesse período, o Rio de Janeiro, capital federal do país, servia como modelo para as demais grandes cidades, em todos os sentidos, inclusive na vivência artística. Por isso, Recife não só copiou as tendências, as “novidades” e os movimentos vanguardistas, mas também o modelo de instituição educacional da Escola Nacional de Belas Artes, implantando-o na recém-criada EBAP. Salientamos que vários professores-fundadores da escola pernambucana passaram pela ENBA como alunos, trazendo em sua formação toda uma carga da arte acadêmica.

No período entre as décadas de 1920 e 1930, pontuamos ainda o processo contínuo de abertura da participação da mulher no sistema de ensino público. Já é possível vermos as salas de aula do ensino fundamental ocupadas por ambos os sexos, como também a atuação profissional da mulher dentro das escolas como professoras, diretoras e secretárias. A muito custo, a mulher continuou lutando por sua presença ativa em meio à história moderna, mesmo que à revelia da opinião masculina. Como prova desse impasse, temos ainda a criação de centros formativos dedicados exclusivamente para homens e outros para mulheres, reiterando uma ideologia arcaica de divisão de papéis sociais determinada unicamente pelo gênero. Estamos falando da criação das Escolas Profissionais Masculina e Feminina a partir de 1928, havendo em cada uma cursos específicos para cada sexo, como trata Beatriz Silva em sua dissertação de mestrado:

A Escola Profissional Masculina, que hoje é a Escola Técnica Professor Agamenon Magalhães, ministrava cursos de trabalhos em metal, em madeira, artes gráficas, artes aplicadas e desenho. A Escola Profissional Feminina, inaugurada em 29, ministrava artes domésticas em geral. (SILVA, 1995, p.54).

Isso nos mostra que, em meio à opinião pública da época, ainda vigorava a ideia de que a missão social da mulher estaria intrinsecamente ligada à vida privada, cabendo-lhe a

administração do lar e os cuidados com a família. Percebamos como a concepção da educação para a mulher na década de 1920 ainda guarda vestígios daquela que vigorava no país, em meados do século XIX, quando se iniciou o processo de abertura do ensino formal para as meninas:

A necessidade da educação da mulher é para suprir a necessidade do outro. Ela se educa para o outro, para educar os filhos, para educar o futuro cidadão. [...] a responsabilidade pela felicidade pública a ela pertence, mas ela não pode pertencer ao mundo público. (GUIMARÃES, 2002, p. 200).

No início do século XX, tudo é ainda muito novo para todos. Inclusive a abertura da vida pública para a mulher, que deseja agora trabalhar em espaços, considerados, por séculos, como exclusivamente masculinos. Os papéis estão sendo repensados e os gêneros estão se misturando nos espaços sociais.

Por estar inserida em seu contexto histórico, a EBAP encarou o ensino das artes de uma maneira diferente, abrindo suas portas, desde a sua primeira turma, no curso de pintura e escultura, à participação ativa da mulher. Como prova disso, encontraremos no convite de inauguração da escola o nome de três alunas, dentre os oito componentes do corpo discente do ano de 1932, sendo elas Chloris Dornellas Camara, Zuleide Aureliano e Letícia Silva (CAMARA, 1984). Ou ainda, analisando a fotografia da primeira turma de alunos da EBAP, apresentada por Norma Oliveira na sua pesquisa, vemos a presença das alunas Chloris Marcella Dornellas Camara, Lília Lidebour, Aurora de Lima, Maria Luíza Fontainha de Abreu, Margarida Volker, Elisa d'Oliveira. (MARQUES, 1988, p. 26).

Desde o seu início, a EBAP não fez distinção entre os gêneros na construção dos conteúdos ministrados em sala de aula. Ou seja, não havia diferenciação entre o que homens e mulheres poderiam ou não receber, incluindo as aulas de anatomia e modelo vivo, que por tratarem de modo direto com o corpo, no passado, eram vetadas à participação das mulheres. Prova disso está na fotografia apresentada pela aluna fundadora Chloris Dornellas Câmara de uma de suas aulas de anatomia, presenciando uma dissecação sob a responsabilidade do médico Dr. João Alfredo da Costa Lima (CAMARA, 1984, p. 15).

A Escola de Belas Artes de Pernambuco seguia uma pedagogia tradicional, na qual a formação artística aconteceria inicialmente pela observação e reprodução de obras produzidas por outros artistas profissionais, aplicando todas as leis ditadas pelo estilo acadêmico. Para isso era necessário que a escola contasse com uma pinacoteca de obras clássicas, que servissem de referência visual para seus alunos. Atendendo aos pedidos de seus fundadores, vários pintores doaram suas próprias obras para compor o acervo da pinacoteca. Interessante percebermos que dentre estas obras encontramos várias assinaturas de pintoras profissionais, como Sarah Villela de Figueiredo, Haydée Santhiago, Georgina de Albuquerque, Hilda Campofiorito, Maria Luiza Stafa,

Louise Visconti, Maria Francelina e Yvone Visconti, sendo obras em óleos, aquarelas, desenhos e guaches. O que há décadas atrás poderia ser visto como absurdo, na EBAP desse período era fato real: obras de arte assinadas por mulheres servindo de modelo acadêmico para futuros pintores e pintoras.

Com o passar do tempo essa participação feminina na caminhada da EBAP foi aumentando cada vez mais, conquistando espaços ligados à administração da instituição ou a produção do conhecimento acadêmico e artístico. A *Revista da Escola de Belas Artes* comprova que nos anos de 1957 a mulher já atuava como profissional autônoma, estando presente em todos os setores da referida escola, seja como bibliotecária, secretária, instrutora de ensino, professora contratada, participante do conselho técnico administrativo ou como professora catedrática. Constatamos a participação feminina nos concursos realizados para provimento de vagas de professores de desenho artístico, no qual Aurora Lima participou e para a vaga de professor catedrático da cadeira de história e filosofia da educação, ocupada pela professora Maria do Carmo Tavares de Miranda. Como nos mostra dois fragmentos da *Revista da Escola de Belas Artes*:

Iniciaram-se as provas de concurso para provimento da cadeira de Desenho Artístico, tendo concorrido os professores Reynaldo de Aquino Fonseca e Aurora de Lima que obtiveram o 1º e o 2º lugares, respectivamente. (*Revista da Escola de Belas Artes*, volume 2, ano 1961, p. 74).

Reunião solene da Congregação dos professores, presidida pelo Magnífico Reitor, Prof. João Alfredo Gonçalves da Costa Lima, para dar posse à Profª Maria do Carmo Tavares de Miranda, nomeada, em 16 de maio, professora catedrática de História e Filosofia da Educação, decorrente do concurso a que se submetera em setembro do ano passado, e no qual obteve classificação e indicação em primeiro lugar. (*Revista da Escola de Belas Artes*, volume 2, ano 1961, p. 70).

Ressaltamos ainda que dos cinco professores contratados pela escola, no ano de 1960, duas eram mulheres: a professora Ana Regina Melo Moreira da Silva e a professora Dulce Campos.

Outra importante instância de legitimação profissional artística para a mulher é a participação ativa nos diversos eventos da área, como concursos, prêmios, salões e exposições. O que podemos encontrar também na história da EBAP. Além da atuação profissional feminina no campo pedagógico e administrativo, a mulher ocupou o seu espaço em vários salões e exposições como representantes oficiais da EBAP, chegando algumas a serem premiadas por suas produções artísticas. Como as alunas Sylvia Serra Barreto, Eunice Braz e Marlene P. Gouveia, que participaram do VIII Salão de Artes Plásticas da União Estadual dos Estudantes de Minas Gerais, em 1959, como representantes da EBAP, e que foram premiadas com menção honrosa, medalha de ouro e medalha de prata, respectivamente. (*Revista da Escola de Belas Artes*, volume 1, ano 1960, p. 32).

A EBAP também realizou seus próprios salões anuais de arte, expondo os trabalhos finais de seus alunos, evento aberto para todos, sem qualquer distinção de gênero, evidenciando as melhores produções por meio de prêmios em dinheiro. Como evidência desse fato, destacamos as alunas premiadas no ano de 1960: Arlinda de Andrade Lima, na categoria desenho de modelo vivo; Marilda de Miranda Henrique, em pintura de modelo vivo; Marlene Pedrosa, na categoria paisagem; e Maria da Conceição Alexandrino, premiada por sua composição em pintura.

Investigando a história da EBAP, percebemos inclusive a presença de mulheres representando os interesses administrativos da instituição frente às esferas políticas da época. Como documenta o breve artigo publicado pelo jornal recifense *Folha da Manhã*, no dia 20 de julho de 1945, citando o nome da aluna Aurora de Lima como membro da comissão representativa da EBAP chefiada pelo professor Bibiano Silva, numa de suas viagens ao Sudeste, visando o reconhecimento federal da instituição de ensino. Se pensarmos que o direito feminino ao voto foi oficializado no Brasil somente em 1932, ano da abertura da EBAP, podemos considerar importante também a representatividade de Aurora de Lima junto às discussões políticas em prol da federalização da referida escola de arte. Uma presença feminina discreta, talvez quase invisível, mas presente.

A presença ativa das mulheres na história da EBAP sinaliza a conquista de novos espaços pelo feminino. A mulher não é mais aquela que se contenta somente com a administração do lar, pois almeja também participar da vida pública como agente participativo dos mecanismos de poder da sociedade, com espaço assegurado no universo educacional. O sexo feminino tomou consciência de sua plena capacidade de agir, lutando, às vezes inconscientemente, contra a ideologia patriarcal dominante, que por séculos manteve a mulher acorrentada ao rótulo de desprovida de capacidades intelectuais necessárias para a vivência de profissões entendidas como atividades estritamente masculinas.

Detivemo-nos longamente sobre a participação da mulher na Escola de Belas Artes de Pernambuco, por ter sido justamente o primeiro espaço público a acolher Tereza Costa Rêgo na busca de sua legitimação profissional. Acreditamos que poderemos fazer inúmeras pontes entre estas informações e a sua formação artística, no terceiro capítulo.

Outra instância de legitimação profissional é a aceitação do indivíduo pelos seus pares e o seu ingresso em grupos, movimentos e associações artísticas. Acreditamos que este foi para muitas mulheres o ponto mais difícil de ser conquistado, por juntar o próprio machismo existente nos artistas-homens com o receio natural de ter que dividir o seu espaço profissional com outro, ou melhor dizendo, outra profissional. Não nos esqueçamos de que o mercado de arte sempre foi bastante fechado, sem tantas ofertas, de modo que, muitas vezes, a clientela é disputada

acirradamente. Como Ana Mae apresenta: “Basicamente, desde que não haja dinheiro envolvido, as mulheres podem fazer parte do cenário; havendo envolvimento financeiro, porém, a igualdade logo é desestabilizada.” (BARBOSA, 2011, p. 38).

Na história da pintura, vemos que, inicialmente, o processo de aceitação da artista-mulher por seus pares estava atrelado às relações familiares da referida pintora com algum parente que também fosse artista, todavia, do sexo masculino. Como foi o caso da pintora barroca italiana Artemísia Gentileschi, filha do artista Orazio Gentileschi (ZACCARA, 2010, p. 129). Noutros exemplos, percebemos que o prestígio do nome artístico da mulher estaria ligado diretamente ao reconhecimento profissional de seu marido, como foram os casos, no Brasil, de Georgina e Lucílio de Albuquerque, Haydée e Manoel Santiago e Hilda e Quirino Campofiorito. Até mesmo o conhecimento público dessas pintoras firmou-se com o sobrenome de seus cônjuges. Entretanto, não queremos dizer que tais mulheres foram reconhecidas profissionalmente tão somente pela influência dos seus maridos, mas que essa ligação matrimonial propiciou uma maior aceitação de sua presença no campo das artes. Não podemos obscurecer o talento artístico de Georgina de Albuquerque, vencendo tabus na produção de seus quadros de batalha e tornando-se a primeira mulher a dirigir a Escola Nacional de Belas Artes.

Vemos, portanto, que a raiz do problema não estava no domínio do conhecimento, das técnicas, da criatividade ou dos processos de criação, mas sim, na função social imposta ao feminino pela sociedade patriarcal. Nada poderia sobressair na vida da mulher além do ser mãe e esposa. Justificando desse modo as inúmeras dificuldades para sua legitimação como artista profissional.

CAPÍTULO 2
TEREZA COSTA RÊGO: UMA VIDA RECONSTRUÍDA EM TINTAS

2.1. – Gênero Biográfico: a vida reconstruída em letras.

O termo “biografia” evoca inicialmente a ideia de narrativa de uma vida inteira, encadeada logicamente, englobando todos os passos do indivíduo elencados pela razão literária, como que se fosse possível descrever com palavras todas as experiências importantes da vida de um indivíduo. Olhando para o passado, veremos que o gênero é utilizado, segundo Dosse, desde a antiguidade clássica, visando principalmente o ensinamento das gerações futuras por meio do conhecimento da maneira de viver de certos indivíduos, sendo suas vidas encaradas como exemplos para as dimensões sociais, militares e religiosas. (DOSSE, 2009, p.124). Encontramos, na Grécia antiga, narrativas completas ou parciais da vida de vários pensadores, estruturadas com o intuito de reordenar e exemplificar as ideias difundidas pelos mesmos. Um exemplo bastante conhecido é a narrativa da morte de Sócrates, escrita por seu discípulo Platão na obra *Fedon*, apresentando a morte do seu mestre dentro de uma roupagem teatral, clarificando as ideias que foram defendidas pelo filósofo até as últimas consequências: a sua condenação e morte (PLATÃO, 1999, p. 138). Desse modo, vemos que algumas narrativas biográficas visavam muito mais o ensinamento da maneira de viver de certos indivíduos para as gerações futuras do seu grupo social, político ou religioso, do que mesmo a simples perpetuação de fatos da vida do sujeito por meio da escrita.

Outro exemplo dessa função pedagógica da biografia para a difusão de um *modus vivendi* encontramos nos escritos bíblicos veterotestamentários, quando temos a vida de patriarcas, juízes, reis e profetas escritas em narrativas para o ensinamento do povo israelita. Já nos escritos neotestamentários, a vida do Cristo é estruturada por quatro autores distintos, servindo de fonte basilar para toda doutrina cristã até a contemporaneidade. No domínio do campo religioso, elencamos também as hagiografias, bastante disseminadas principalmente no período medieval, como material catequético das comunidades cristãs. Interessante a observação que Dosse faz em relação às hagiografias e a relativização do caráter factível da vida:

A biografia se apresenta, desde a antiguidade, como um gênero à parte, distinto da história. Dá-se o mesmo com a escrita das vidas de santos, a hagiografia. Esse gênero literário privilegia as encarnações humanas do sagrado e ambiciona torná-las exemplares para o resto da humanidade. Como gênero literário, seu regime de verdade permanece distinto daquilo que se espera do historiador. Distante do pacto de verdade que a escrita histórica pressupõe, a vida de santo ensina ao leitor algo bem diverso do fato atestado. (DOSSE, 2009, p. 137).

Nessa citação, o autor nos apresenta o argumento principal utilizado por alguns historiadores para negar a paridade entre o gênero biográfico e a escrita historiográfica: o distanciamento da “verdade histórica” em nome de uma doutrina, de uma catequese, de uma instrução social, política ou militar. Essa concepção historiográfica defendeu também a

necessidade da construção de uma verdade histórica absoluta, limpa, imparcial, neutra de qualquer influência espaço-temporal. Segundo Dosse, essa desvalorização dos escritos biográficos pela maioria dos historiadores vigorou até o final do século XX, quando o mesmo diz: “Nos anos de 1990, os historiadores eruditos, autores de biografias, já não precisam se justificar junto a seus pares por ter escolhido esse gênero, que não constitui mais objeto de depreciação. Ao contrário, tendem a aumentar-lhe o valor.” (DOSSE, 2009, p. 104).

O biógrafo deve ter consciência de certas limitações próprias do seu ofício. “Ilusões” que necessitam ser compreendidas e reestruturadas dentro das possibilidades do escrever uma história de vida. A primeira delas é justamente o desejo ilusório, citado no parágrafo anterior de construir de modo “puro” uma “verdade histórica”. É claro que o biógrafo pode visar primeiramente apresentar o factível, o verídico documental existente da vida do biografado, estruturando uma história pessoal comprovada ou assinalada por uma série de pistas produzidas em sua trajetória de vida. Torna-se metaforicamente um garimpeiro de sinais da existência do seu objeto de pesquisa, utilizando-se para isso de fontes primárias como fotos, textos, depoimentos, obras, ou qualquer outra coisa que seja útil para a elucidação dessa vida. No entanto, mesmo o biógrafo mais experiente nesse ofício se depara com inúmeras brechas documentais da vida de seu personagem, sendo necessário desprender-se desse desejo ilusório de uma escrita completamente documental. O trabalho biográfico efetiva-se numa eterna relação entre a busca da apresentação do factível, do verídico, do documental, com a capacidade inerente ao biógrafo de preencher essas possíveis lacunas com sua própria análise, com aproximações e deduções lógicas, tendo como apoio os documentos abarcados, realizando uma costura literária entre as extremidades desses lapsos temporais.

A priori, devemos considerar como uma pura ilusão a ideia de abarcar a totalidade de uma vida por meio de um jogo racional estruturado pela observação e escrita por outro indivíduo. A existência não se enquadra completamente dentro dos moldes cognitivos humanos. Ela se pauta também em elementos inconscientes e/ou desconhecidos por nossa racionalidade. De modo alegórico, é como desejar transformar o “caos existencial” em um “cosmo inteligível”, ordenando-o por meio das palavras. Entretanto, acreditamos ser possível chegar a aproximações inteligíveis da existência do indivíduo biografado, numa visão panorâmica do que foi a sua vida.

Podemos comparar o gênero biográfico como uma arte de retratar o indivíduo, pela influência da imaginação do biógrafo no preenchimento dessas lacunas, partindo sempre de uma profunda reflexão historiográfica sobre os documentos recolhidos, utilizando-se de inúmeras ferramentas literárias para a construção do texto e pelas diversas variantes que influenciam o processo de construção da narrativa. Ou seja, do mesmo modo que o artista fotográfico, baseado

nos seus objetivos previamente determinados, se utiliza de instrumentos próprios da fotografia e determina o ângulo, a direção da objetiva, a captura da luz, o recorte espacial e o fechamento do foco para conseguir a imagem fotográfica desejada, o biógrafo também faz uso de instrumentos, estratégias e recortes pessoais para a obtenção de seu produto final: a vida reconstruída em letras.

Como Pareyson nos fala: “Além disso, é preciso ter em mente que uma biografia não é o relatório em crônica de todos os atos, mas a reconstrução de uma vida através da escolha e da interpretação daqueles fatos e daqueles atos que melhor contribuem para revelar e caracterizar a personalidade em questão” (PAREYSON, 1989, p.78). Ou seja, é importante a consciência de que a (auto)biografia é o resultado de um processo de escolha e interpretação efetuada pelo próprio (auto)biógrafo, carregando em si toda uma gama de intenções, paradigmas, valores e objetivos intrínsecos ao escritor da obra.

Mas, Dosse nos alerta: “O biógrafo tem, portanto, de manter-se no justo meio-termo, evitando um ou outro escolho que levariam longe demais quer o uso da imaginação, quer o cuidado da erudição factual” (DOSSE, 2009, p. 63). A todo momento o biógrafo precisa dosar muito bem os enxertos de suas interpretações pessoais e a busca exaustiva de comprovação documental da trajetória biográfica que constrói. Buscar a medida certa entre o ficcional, que não invalida a veracidade da escrita, e o factual, que deve ser levado sempre em consideração. É importante o biógrafo lembrar que o leitor de uma biografia espera, na maior parte das vezes, encontrar a verdade sobre o biografado no referido texto, optando por ele e não diretamente por uma história puramente romanesca. Firma-se então um acordo tácito entre o biógrafo e o leitor, estando o contato com a verdade no interesse de ambos. Temos consciência de que, para o gênero biográfico não assumir uma postura dogmática, necessariamente deve assumir uma postura de aproximação da verdade factual, havendo espaço para a imaginação, a crítica e a dedução do seu autor, para iluminar as fendas do esquecimento e das dúvidas existentes entre os documentos históricos.

Biografias e autobiografias: conhecimento de si, do outro e do mundo.

Existem vários questionamentos sobre a real necessidade das narrativas biográficas, questionando-se desde o grau de sua veracidade, a legitimação de suas informações, as intenções ocultas dos seus autores, seus reais objetivos, até mesmo as inúmeras mensagens subliminares existentes nas suas entrelinhas. Esses questionamentos podem nos dar uma falsa impressão de aniquilamento da funcionalidade do gênero biográfico na construção da história. Definimos como “falsa impressão”, pois tais questionamentos não invalidam a possibilidade de utilizarmos

as biografias como importantes fontes de informação e conhecimento, não só acerca dos indivíduos biografados, mas também da realidade social vivenciada pelos mesmos.

O valor de uma biografia não pode ser descartado simplesmente porque alguns dados presentes na narrativa biográfica não são comprováveis, ou foram transformados pelo narrador. A evidência dessa falha documental, deve levar o leitor a questionar-se sobre as possíveis razões dessa construção, deparando-se provavelmente com novas descobertas sobre o biografado, o biógrafo e as realidades sociais de ambos. Por vezes, de modo consciente ou não, o autor da narrativa pode se envolver tanto com a vida do biografado, que acaba gerando uma escrita biográfica com influência de elementos de sua própria existência. A intervenção do autor é justificada no gênero biográfico pela necessidade visível de elucidar as lacunas existentes na trajetória biográfica em construção, mas com atenção redobrada para não cair no erro de traçar nessa narrativa uma pseudo-autobiografia. Esse entrecruzamento de vidas (biógrafo/biografado) pode repercutir inclusive na vida do próprio biógrafo, que, envolto em profundidade no conhecimento da vida do outro, identifica-se com seu objeto de pesquisa a tal ponto de sofrer grandes influências no seu cotidiano. Sobre isso, Dosse escreve:

O envolvimento do biógrafo com seu sujeito de estudo chega a um ponto tal que não pode se efetivar sem ir transformando o biógrafo ao ritmo de sua composição biográfica. Ao mesmo tempo, essa alteração deve permanecer sob controle para servir à compreensão daquele que continua sendo estranho e cuja misteriosa singularidade deve ser captada sem que se caia nas armadilhas da confusão entre um e o outro. (DOSSE, 2009, p. 60).

Não é nosso intuito apresentar essa influência relacional entre a vida do biógrafo e biografado como necessariamente negativo. Questionamo-nos se é realmente possível o pesquisador manter um contato tão forte, profundo e duradouro com o objeto de pesquisa, como o biógrafo mantém sobre a vida de seu biografado, e não sofrer absolutamente nenhuma influência na sua própria vida. Num processo de reciprocidade, conhecendo o outro, podemos também entrar num processo de autoconhecimento. Tocando o outro também somos tocados. Buscando entender o outro é possível também entendermos algo em nós.

A busca do conhecimento de si e do outro é um dos motivos que justifica a importância dos escritos biográficos e autobiográficos até nossos dias. São informações valoradas pelo (auto)biógrafo como importantes para si, para o outro e para o coletivo. São narrativas históricas sobre a existência humana perpetuada pela escrita, numa tentativa de preservar essa memória pessoal e coletiva. Uma ação prática para que essas informações não se percam na escuridão do esquecimento. Tratando sobre essa ideia da utilização da narrativa como meio de preservação da memória, vejamos o que Le Goff nos diz, citando a ideia de Pierre Janet: “[...] o ato mnemônico fundamental é o comportamento narrativo, que se caracteriza antes de qualquer coisa pela sua

função social, pois se trata de comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo” (LE GOFF, 2003, p. 421).

Defendemos que o escrito biográfico não deve ser uma construção exclusivamente intimista, de um individualismo exacerbado na figura do biografado. Mas sim, uma narrativa em que seu personagem central esteja inserido no seu contexto espaço-temporal. Ou seja, a partir do conhecimento do indivíduo pode ser possível conhecer também o coletivo que o cerca, numa relação de reciprocidade de um para com o outro. É claro que, nessa relação, a figura central será o sujeito, pois o biógrafo tentará apresentar elementos próprios do seu biografado que o diferencia dos demais, fazendo-o merecer a escrita de sua biografia. Todo esse foco no indivíduo necessita endossar a sua autonomia como sujeito ativo de sua trajetória, e não como um ser que vive alheio à realidade.

Entendemos como escritos autobiográficos não somente textos oficialmente construídos nesse gênero; cartas, diários, cadernos de anotações, de meditações e de exercícios espirituais podem também servir de elementos narrativos da vida dos seus autores. Como Michele Perrot nos apresenta, os diários íntimos escritos pelas mulheres, num período histórico em que ainda era imputado ao sexo feminino um aniquilamento de suas vozes, servem como indícios daquilo que elas viviam, sentiam, sofriam, lamentavam e aspiravam (PERROT, 2007, p. 21). Estes escritos autobiográficos manifestam dados importantes para o entendimento não somente dessas mulheres, mas também da sociedade em que as mesmas viveram. *A priori*, se a produção desses escritos não tinha como destino a leitura de terceiros, ela servia principalmente como elemento catártico pessoal, assumindo um caráter de completo sigilo. Por vezes, na opressão em que a mulher vivia, a pena e o tinteiro eram sua boca manifestando suas ideias, e o papel assumia a condição de escuta fiel e confiável de todos os momentos. Em nossa pesquisa estendemos o conceito de obras autobiográficas para além do gênero literário, abarcando também as produções artísticas da pintora Tereza Costa Rêgo. Acreditamos que, de modo pictórico, utilizando-se de símbolos, cores e composições, a referida artista apresenta, de modo consciente ou não, dados autobiográficos.

Ao gênero feminino foi imposto um silêncio histórico alimentado por uma ideologia machista que defendia a superioridade do homem sobre a mulher, inclusive na participação das dimensões social, política e cultural. Por acreditar que não havia necessidade de manter viva na memória coletiva a identidade feminina, desencadeou-se um processo de amnésia coletiva sobre a presença da mulher na história. Partindo da afirmação de Le Goff, de que: “[...] a amnésia é não só uma perturbação no indivíduo, que envolve perturbações mais ou menos graves da presença da personalidade, mas também a falta ou a perda, voluntária ou não, da memória coletiva nos

povos e nas nações, podendo determinar perturbações graves da identidade coletiva” (LE GOFF, 2003, p. 421), percebemos que essa amnésia coletiva da figura feminina ajudou a preservar a realidade de discrepância entre os gêneros, além de dificultar o processo de construção das identidades pessoais e coletivas femininas.

Le Goff ainda nos instiga a ideia de uma manipulação da memória oficial nas sociedades de predominância da ideologia machista, em prol do silenciamento histórico feminino nas narrativas oficiais. Ele nos ajuda a entender que os agentes e instituições dominantes nos grupos sociais exercem uma influência profunda no processo de manipulação da memória coletiva, visando sempre os seus interesses particulares. Como ele afirma:

[...]tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p. 422).

A ausência de narrativas sobre o feminino na memória coletiva dificulta também o processo de formulação da identidade pessoal da mulher nessas sociedades de predomínio ideológico machista. Justifica-se, assim, a luta de inúmeros grupos feministas pela conquista antropológica de fazer parte dessa memória coletiva, aumentando sua força para a conquista de outros direitos mais práticos na dimensão pública, pois “a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder” (LE GOFF, 2003, p. 470). Refletir sobre os desvios que podem ocorrer na relação entre memória e esquecimento nos ajuda a desenvolver uma postura historiográfica em prol da diminuição da amnésia coletiva instaurada sobre a história das mulheres, como também na quebra da manipulação da memória coletiva pelas abordagens historiográficas estruturadas exclusivamente na figura masculina.

A memória é a força motriz do processo historiográfico. Um mecanismo de coleta, conservação e acúmulo de informações que são processadas no decorrer do tempo pelo indivíduo e sua coletividade. De modo dinâmico, os dados existentes na memória podem ser reelaborados, assumindo novos significados pela mudança dos contextos espaço-temporais que se encontram. Todavia, a memória humana também tem suas limitações, podendo falhar no processo de acúmulo e armazenamento das informações, decorrendo nos lapsos, esquecimentos e distorções dos dados. Além disso, quanto mais o tempo passa, mais informações vão surgindo à nossa volta, mais mudanças vão ocorrendo, exigindo de nós a capacidade de reelaboração dos dados já processados. É quando percebemos que não conseguimos realizar esse processo mnemônico de modo satisfatório somente com o uso de nossa memória biológica, criando outros sistemas artificiais e externos a nós mesmos, que auxiliem no processo de armazenamento, preservação e propagação das informações valoradas como importantes. Justificando-se, pois, a

categorização das biografias e autobiografias como extensões da nossa memória, ocupando espaço privilegiado dentre as narrativas literárias mnemônicas sobre a existência humana.

O biógrafo também pode realizar na sua escrita um processo anacrônico. Jacques Aumont fala sobre atitude semelhante no artista que transfere inconscientemente para a sua criação imagética elementos, características, valores e interpretações próprias da sua realidade histórica espaço-temporal, mesmo se tratando de uma referência pictórica de outra época e lugar:

Toda construção diegética é determinada em grande parte por sua aceitabilidade social, logo por convenções, por códigos e pelos simbolismos em vigor numa sociedade. Isso é particularmente evidente, por exemplo, nas representações da Antiguidade, que informam mais sobre a época em que foram realizadas do que sobre a própria Antiguidade. (AUMONT, 1993, p. 248).

Tomando o termo de Aumont, denominamos “construção diegética”, quando o biógrafo transfere, de modo inconsciente, elementos de sua própria realidade, para a trajetória de vida do seu biografado. Essa construção é a reafirmação do tempo histórico vivido pelo biógrafo e sua sociedade, manifestando seus valores morais, crenças, intenções, tabus, preconceitos, aspirações, sonhos e desejos. Neste caso, tais narrativas tornam o passado do biografado uma imagem-especular do presente do biógrafo. Podemos considerar essa construção diegética uma falha que o biógrafo deve necessariamente evitar ou ao menos, uma variante inconsciente que interfere na produção de sua narrativa biográfica.

Indivíduo real ou personagem biográfico?

Como já dissemos anteriormente, o ato de escrever uma vida, por mais breve e superficial que seja, compara-se metaforicamente ao processo de transformar o caos em cosmos. A vida na sua concretude não segue necessariamente a lógica de uma narrativa, muito menos pode ser aprisionada num único ponto de vista. Todavia, acreditamos que geralmente as narrativas biográficas necessitam de um *organum* que lhe deem sentido, elemento este inexistente na experiência do cotidiano vivido. A escrita de uma vida diferencia-se da própria vida. São duas coisas que se relacionam, mas que mantêm suas características e objetivos bem distintos entre si. A escrita biográfica é a narrativa de algo muito maior do que qualquer estrutura literária pode abarcar: a própria vida na sua plenitude. Se concebermos a distinção entre vida real e sua narrativa, consequentemente, aceitaremos a distinção entre sujeito real e seu personagem biográfico.

Não é nosso intuito enveredarmos numa reflexão psicológica sobre as estruturas da personalidade individual; ou numa reflexão filosófica, buscando a compreensão sobre aquilo que fundamenta a concepção de sujeito. Mas sim, elucidar que o personagem biográfico existente numa narrativa não consegue abarcar em plenitude todas as características do sujeito empírico do

qual se refere. Toda biografia é sempre uma aproximação textual do sujeito biografado, seja na descrição dos fatos de sua vida, seja na constituição de sua personalidade⁴.

Precisamos ultrapassar a ideia de que as narrativas biográficas existem somente para engrandecer seus personagens principais, motivados por sentimentos de admiração e amor, representando-os como indivíduos sem mácula e predestinados para a glória. Ao contrário, é possível que o biógrafo tenha sua obra pautada numa repulsa ou crítica negativa sobre a figura biografada. Como Dosse nos fala sobre a nova postura do escritor biográfico, que “rompe assim com o costume, por parte do biógrafo, de só escrever sobre as pessoas que ama, erigindo-lhe um túmulo próprio para a veneração” (DOSSE, 2009, p. 63). Com isso, queremos destacar que todo leitor deve ter a consciência de que a narrativa biográfica é um ponto de vista do escritor sobre a vida de um determinado sujeito. Pois o biógrafo é livre para construir a imagem que deseja do objeto pesquisado, logicamente bem dosado entre as partes ficcional e factual. Dosse nos apresenta:

A biografia não depende apenas da arte: quer-se também estribada no verídico, nas fontes escritas, nos testemunhos orais. Preocupa-se com dizer a verdade, sobre a personagem biografada. [...] O biógrafo pode então tirar o melhor dessa documentação íntima, pois se encontra o mais perto possível do autêntico, a ponto de alimentar às vezes a ilusão de poder restituir inteiramente uma vida. A maneira do cientista, o biógrafo tem de cruzar suas fontes de informação, confrontá-las para se aproximar da verdade. (DOSSE, 2009, p. 59).

Em nosso caso, construímos o personagem biográfico de Tereza Costa Rêgo alicerçados em três elementos básicos: as informações encontradas nos documentos históricos que reunimos; as informações apresentadas pela própria artista nas entrevistas; e a nossa interpretação sobre o material coletado durante a pesquisa.

Durante nosso trabalho de investigação, fomos percebendo a existência de uma atmosfera mítica sobre a referida pintora. Fatos, funções, formações, experiências que não necessariamente fizeram parte da trajetória de vida da artista, mas que foram aos poucos sendo atribuídos à mesma por seus pares, pela mídia, pela família, por seus amigos e conhecidos. Pequenos detalhes que, aos nossos olhos, foram sendo encaixados nos discursos espontâneos sobre a vida de Tereza, como um recurso de simplificação dos fatos ou, até mesmo, do não conhecimento do fato ocorrido. Como exemplo disto, podemos citar a forma como geralmente se fala sobre a sua saída do país no período da ditadura. Todas as narrativas que consultamos, e até mesmo a própria artista, dizem que Tereza foi exilada pela ditadura, quando, na verdade, pudemos perceber que a mesma seguiu clandestinamente seu companheiro, o dirigente comunista Diógenes Arruda

⁴ Nem as narrativas autobiográficas estão isentas dessa distinção entre sujeito real e personagem biográfico, pois há uma série de variantes que impedem também seus autores de realizar o processo de auto-projeção absoluto. Dentre os obstáculos, podemos citar os sentimentos, traumas, desejos e bloqueios pessoais, além das proibições, tabus e convenções sociais, que nos impedem de demonstrar plenamente quem somos nós.

Câmara, que fora realmente um ‘exilado oficial’ pelo regime militar brasileiro. Por vezes, os agentes construtores de narrativas biográficas, orais ou escritas, se utilizam de recursos linguísticos como metáforas, hipérboles, comparações para demonstrarem fatos da vida e sentimentos do biografado que não conseguiriam fazê-lo de modo diferente.

Destacamos a existência de dois tipos de relatos: os relatos oficiais que são as brevíssimas biografias e entrevistas escritas em catálogos de exposições, livros, trabalhos acadêmicos, revistas e jornais. Outro tipo de relato seriam os não oficiais, percebidos principalmente nas conversas informais com pessoas que tiveram suas vidas, de algum modo, ligadas à vida da referida pintora. Nesse segundo tipo percebemos a presença de elementos e fatos acontecidos na vida de Tereza, mas que não estão presentes nos relatos oficiais. Essa relação tríplice entre vida, relato oficial e relato não oficial justifica-se principalmente pelo desejo inerente a quase todos os indivíduos de preservar a própria intimidade, havendo então recortes e mudanças dependendo do público a que se destina à narrativa. São como escalas de informações que se abrem ou fecham dependendo do grau de intimidade entre os indivíduos.

Em nossa reflexão, conseguimos vislumbrar certas diferenças das histórias criadas sobre Tereza Costa Rêgo (relatos oficiais e não oficiais) e a sua vida real; da mulher que ela é para o personagem (auto)biográfico que habita tais narrativas, do indivíduo na sua existencialidade para o personagem criado pela própria artista, pela mídia, pelo partido comunista, pelos grupos artísticos, pelo mercado de arte. Tentamos construir uma trajetória biográfica de nossa pintora de acordo com todos os elementos, regras e princípios do gênero biográfico acima apresentados. Mas, temos certeza que esta narrativa é somente mais uma dentre as outras, sendo construída a partir do nosso ponto de vista, passível de erros e críticas.

2.2. – A trajetória biográfica de uma pintora chamada Tereza

Ao tratar da estrutura formal das narrativas biográficas, Dosse defende que tais escritos se valem geralmente de alguns cânones que auxiliam no processo de entendimento entre o escritor da obra e seu leitor. Duas regras são apontadas como principais: primeiro, a utilização de uma linha cronológica para construção da narrativa biográfica, fazendo com que o leitor mantenha sua atenção sobre o futuro do personagem biográfico. A segunda regra é a necessidade de destacar a figura biografada dentre os demais sujeitos existentes na narrativa, sem, no entanto, desenraizar o indivíduo de seu contexto espaço-temporal (DOSSE, 2009, p. 56). Endossados no referido autor, decidimos estruturar a narrativa biográfica de Tereza Costa Rêgo, numa linha temporal, dividida em três blocos. A própria artista costuma dividir a sua vida em três etapas, diferenciadas pelo nome que recebeu em cada uma delas: a primeira etapa refere-se a vida da “Terezinha”, indicando

a sua infância, adolescência e início de sua vida adulta. A segunda etapa é marcada pela camarada “Joana”, período da grande reviravolta de sua existência. E finalmente, a terceira etapa marca o apogeu de seu processo de legitimação profissional, quando assume definitivamente o nome artístico de Tereza Costa Rêgo, etapa iniciada após o seu retorno ao Brasil, em 1979. Neste segundo capítulo, apresentamos as duas primeiras etapas, vislumbrando o cotidiano opressor em que a artista vivera e a transformação dessa mulher, quando a mesma decide lutar pela sua felicidade e independência. Deixamos a terceira etapa dessa trajetória biográfica, de modo exclusivo, para o terceiro capítulo, pela importância de seu conteúdo para o estudo da história das mulheres artistas no Brasil.

Liberdade ainda que tardia: a infância da menina Terezinha

“Então eu era aquela bonequinha de botar no piano,
tinha que ser bonita, cheirosa e bem vestida.
Um dia eu pinotei do piano, aí não prestou;
eu quis andar e ser gente, aí não prestou.”
Tereza Costa Rêgo
(AMARAL, 2010, p. 118)

Tereza Costa Rêgo é uma artista que impressiona não somente pela sua pintura, mas também pela sua vida. Nascida no dia 28 de abril de 1929, na cidade de Recife, oriunda de uma família abastada, como ela mesma fala: “[...] sou filha da aristocracia rural decadente. [...] aristocracia rural do açúcar, meu avô era senhor de engenho”⁵. O Seu pai chamava-se José Costa Rêgo Junior, sendo um homem bem sucedido financeiramente, atuante no ramo do comércio. Sua mãe chamava-se Ester Barros Costa Rêgo e assumiu plenamente os papéis clássicos atribuídos à figura feminina como esposa e mãe, gozando de uma vida confortável, favorecida pela situação financeira em que viviam. Como Tereza diz: “[...] minha mãe era uma aristocrata. Tinha não sei quantas empregadas. Minha mãe nunca fritou um ovo, porque sujava a mão”⁶.

A infância da menina Terezinha transcorreu numa mescla entre os mimos e regalias da única menina de uma prole de cinco filhos, com o isolamento exacerbado dado à mesma por toda a sua família. Sempre teve pelo pai um amor extremo, vendo nele a representação de carinho, bondade e proteção. Já com sua mãe, teve algumas dificuldades de relacionamento, pela rigidez e austeridade com que esta lhe tratava. Sobre isto, a artista lembra que, quando criança, por vezes sua mãe lhe perguntava qual o vestido que desejaria vestir. Quando Terezinha respondia, sua genitora dava-lhe outro, exortando-lhe que deveria se acostumar com aquilo que

⁵ Entrevista inédita da artista em 17 jun. 2013.

⁶ Entrevista inédita da artista em 17 jun. 2013.

não queria.⁷ Aos nossos olhos, acreditamos que esta atitude materna visava tão somente à preparação da filha para as intempéries que poderia viver futuramente, como filha, esposa e mãe.⁸

Na convivência com seus irmãos também era vista como centro das atenções, como a princesa da casa, recebendo os maiores cuidados e também muitas proibições. Como a própria Tereza diz:

Eu era muito o centro da atenção, porque eu era a filha única. Só tinha eu de mulher na família. E eu tinha uma relação mais forte com meu irmão mais velho, porque ele era muito inteligente, foi deputado estadual, e eu fui iniciada na política por ele. Quando ele foi deputado federal ele foi cassado também. Ele era do PTB, trabalhava com Jango, Brizola. [...] ele era líder do PTB na câmara.⁹

Mesmo a artista apresentando sua predileção pelo irmão mais velho, como aquele que lhe ajudou a dar os primeiros passos de sua consciência política, vemos que ela alimenta também um grande afeto pelo irmão Elias, por ser o irmão mais próximo de sua faixa etária. Como ela mesma demonstrou: “Dos meus irmãos, sempre tive maior feição pelo Elias. Meus outros irmãos eram mais velhos, então eu era mais chegada ao Elias. Gostava muito dele”.¹⁰ Enquanto o primeiro irmão assumira a vida política, o último foi levado por seus pais, ainda menino, para o seminário menor diocesano em Olinda, com o intuito de torná-lo padre, sendo este um dos maiores traumas na infância de Tereza: a separação que sofrera drasticamente de seu irmão mais próximo. Como ela mesma diz:

Lembro como se fosse hoje, [...] viemos trazer o Elias para o seminário de Olinda. Foi horrível. Ao chegarmos, o superior recebeu o meu irmão, levou-o para dentro, depois o trouxe já vestido de batina preta. Como era estranho ver o meu irmão, aquele menino vestido daquele jeito. Lembro dele no momento que íamos embora, agarrado no corrimão da escada no piso superior, chorando e olhando para nós com muita tristeza.¹¹

Como Terezinha era privada de construir amizades com outras crianças, proveniente de seu isolamento imposto por sua família, seu irmão mais novo era quem supria, na medida do possível, essa carência social. Ser separada dele, era como separar-se do seu único reflexo de criança.¹² A artista nos apresentou que o motivo para o ingresso de seu irmão à vida sacerdotal pautou-se por uma crise financeira em que a família se encontrava¹³. Todavia, nos questionamos se o motivo não poderia perpassar também a esfera do status social dentro dos moldes

⁷ Entrevista inédita da artista em 14 set. 2012.

⁸ Tereza foi criada também sob os cuidados de sua tia Laura, que morava com sua família, e por uma babá chamada Marinete. Como prova do amor que tinha por sua tia, a segunda filha da pintora recebeu o mesmo nome.

⁹ Entrevista inédita da artista em 17 jun. 2013.

¹⁰ Entrevista inédita da artista em 14 set. 2012.

¹¹ Entrevista inédita da artista em 14 set. 2012.

¹² Mesmo Elias tendo ingressado no seminário arquidiocesano quando criança, ele decidiu, na sua juventude, tornar-se religioso no mosteiro de São Bento, em Olinda, onde foi consagrado como D. Mariano Costa Rêgo. Terminou seus dias como padre diocesano no Estado da Bahia.

¹³ Entrevista inédita da artista em 14 set. 2012.

tradicionais, tendo um filho (mais velho) na esfera política e outro (mais novo) na esfera religiosa, prática ainda rotineira às famílias nesse período.

A menina Terezinha teve uma infância solitária, reclusa na casa de seus pais, sendo privada da companhia de outras crianças. A própria pintora nos diz: “Eu era tão presa que a vizinha de frente não sabia que naquela casa havia uma menina. Porque eu era uma prisioneira”¹⁴. Como a sua família gozava de uma boa situação financeira, ela tinha muitas bonecas, mas não gostava de brincar com as mesmas, por faltar-lhe a companhia de outras meninas. Nesse período, viveu a maior parte do tempo cercada de homens, entre seu pai e irmãos e os amigos que os mesmos traziam para casa. Como veremos no quarto capítulo, a própria artista reconhece que essa experiência de ter muitas bonecas e ninguém com quem brincar influenciou inicialmente a poética de sua pintura, quando reproduzia com certa frequência a imagem dessas bonecas em seus quadros.

Lembrando-se de sua infância, Tereza afirma que se sentia mais madura do que as pessoas esperavam para uma menina de sua idade. Essa consciência amadurecida da menina Terezinha, juntamente com sua curiosidade pueril, motivou-a a escutar as conversas que seus irmãos tinham com os seus amigos sobre a vivência do universo erótico nos bordéis da cidade. Esse material mnemônico influenciou intensamente a produção pictórica da série *Imaginário do Bordel – o parto do porto*, apresentada ao público em 2003. Como a própria artista declara no catálogo de sua exposição:

Lembro que a primeira vez que entrei num bordel foi na minha própria casa. Eu gostava de deitar no colo dos 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.¹⁵

Para Terezinha, os melhores momentos de sua infância e adolescência foram vividos no Colégio São José, dirigido pelas irmãs da Congregação de Santa Dorotéia, onde cursou desde o ensino primário até o magistério. Mesmo com o rigor próprio dos colégios religiosos, a menina Terezinha sentia-se mais livre no ambiente escolar do que quando estava no isolamento de sua casa.

Acreditamos que no contexto familiar da nossa pintora, o ser professora era uma das únicas profissões bem vistas para o sexo feminino, por ligar-se indiretamente à missão materna de educar e instruir os cidadãos do futuro. A pintora nos fala: “[...] como era do costume, tinha

¹⁴ Entrevista inédita da artista em 17 jun. 2013.

¹⁵ RÊGO, Tereza Costa. *Bordel imaginário – o parto do porto*. In: CATÁLOGO da exposição individual “Imaginário do Bordel – O parto do Porto”, Recife, 2003, p. 4.

que fazer o magistério, pois eu era uma moça bem educada (risos)”.¹⁶ Por não se ver completamente identificada com a vida docente, Tereza conseguiu autorização de sua família para fazer o científico, simultaneamente com o curso do magistério, no Colégio Vera Cruz, administrado pela Congregação das Irmãs Missionárias da Imaculada Conceição da Mãe de Deus.

Os primeiros passos na pintura

Segundo as breves narrativas biográficas existentes sobre Tereza Costa Rêgo, o início de sua experiência em meio às tintas acontece aos quinze anos de idade, quando ingressou na Escola de Belas Artes de Pernambuco. Todavia, por meio das entrevistas com a artista, percebemos que esse encontro ocorreu um pouco mais cedo, ainda na sua infância. Sobre o início da prática da pintura na sua vida, Tereza narrou: “Desde criança que eu pinto. Estudei no colégio São José, e estudava pintura nas ‘Damas’¹⁷, com uma freira chamada Madame Leucadier, onde eu comecei a fazer raminho de flor. [...] Eu tenho muito carinho por essa velhinha, chamada Madame Leucadier”.¹⁸ Pelo distanciamento temporal existente entre o fato recordado e a artista, não foi possível identificarmos o ano exato em que isso aconteceu, como também não conseguimos maiores informações sobre a professora Leucadier no referido Colégio. Contudo, o essencial é percebermos que Tereza Costa Rêgo não foi uma menina que apresentava um talento excepcional para a pintura. Mas foi se descobrindo cada vez mais nesse universo pictórico, através da vivência, da formação, do aperfeiçoamento de suas habilidades.

Numa outra entrevista, Tereza fala novamente sobre o início de sua relação com a pintura, conectando a vivência na infância com o seu ingresso na Escola de Belas Artes:

Eu pinto desde criança. A Escola de Belas Artes foi muito boa pra mim porque eu não saía de casa. Eu ia pro colégio de freira e voltava com chofer. [...] Eu comecei a pintar assim. Toda criança tem seus lápis de cera, não é? Depois eu fui aluna de uma freira francesa, chamada Madame Leucadier, do Colégio das Damas. Então eu aprendi a pintar flores, aquela coisa de freira. Umas florzinhas. Eu tenho um pedacinho desse negócio.¹⁹ As primeiras coisas que eu pintei com aquarela. Um raminho, um passarinho assim. No colégio de freira. Depois meu irmão mais velho, me convenceu, minha mãe, meu pai, que eu devia ir pra Escola de Belas artes. Eu devia ter uns quatorze, quinze anos.²⁰

O referido trecho endossa a vivência da pintura sem nenhum fato excepcional, na qual a criança Terezinha fora ensinada a reproduzir com primor certas imagens “femininas” como flores e pássaros, próprias para uma menina de sua idade. Todavia, percebemos a influência de seu irmão Murilo para a efetivação de seu ingresso na Escola de Belas Artes de Pernambuco. Ao

¹⁶ Entrevista inédita da artista em 14 set. 2012.

¹⁷ A pintora se refere ao Colégio Damas, administrado pela Congregação das Damas da Instrução Cristã.

¹⁸ Entrevista inédita da artista em 17 jun. 2013.

¹⁹ Não tivemos acesso a essas primeiras pinturas, pois a artista não sabia onde as mesmas estavam guardadas.

²⁰ Entrevista inédita da artista em 3 jun. 2013.

utilizar a expressão “me convenceu, minha mãe, meu pai”, entendemos que sua tendência para a arte já era visível para as outras pessoas, levando seu irmão a convencê-la a participar de uma instituição de ensino que pudesse propiciar o seu amadurecimento artístico.

Em 1944, Tereza Costa Rêgo ingressou na EBAP, iniciando oficialmente a sua formação artística. Neste período, a referida instituição de ensino oferecia o curso regular e o curso livre de pintura. No primeiro, o aluno deveria participar obrigatoriamente de todas as disciplinas, não havendo, como já dissemos no capítulo anterior, qualquer distinção curricular entre homens e mulheres. Já no curso livre de pintura, o aluno poderia optar quais as disciplinas que desejaria cursar. Quando perguntamos à Tereza se participou do curso regular, a mesma nos respondeu: “Não. Não podia. Não podia assistir nu, porque ia pro inferno. Eu fiz o curso livre. Mário Nunes, Murilo La Greca, Reynaldo, Lula Cardoso Aires”.²¹ Mesmo a instituição educacional permitindo o ingresso de mulheres a todas as aulas, a proibição partira do seio familiar, que via a disciplina de modelo vivo como impróprio para uma jovem católica. No entanto, Tereza não compartilhava dessa concepção arcaica e infringia, às escondidas, a determinação de sua mãe, como podemos perceber nesse trecho da entrevista:

[...] Só não podia fazer as aulas de modelo vivo. Minha família não permitia. Mesmo assim, eu participava às escondidas dessas aulas que eram dadas pelo Murilo La Greca. Houve um dia que eu fiz um trabalho na aula de modelo vivo. Estava morrendo de medo para não errar nas medidas, na composição. No final, Murilo chegou e disse que o meu tinha sido o melhor desenho da sala. Aquilo pra mim foi muito bom.²²

Em outro momento, a artista relembra a proibição de sua família em relação à disciplina de modelo vivo, contrapondo os seus reais objetivos na participação da referida disciplina, descartando motivos fúteis ou eróticos, em nome do amadurecimento de sua capacidade artística na captura e reprodução do movimento e da anatomia humana. Nesse trecho, a artista ainda apresenta, com uma certa dose de comicidade, a influência dessa formação artística na sua produção atual. Ela nos diz:

Eu fugia (das outras aulas) e o professor Murilo La Greca gostava muito de mim, e deixava eu entrar. Agora, você veja que não adianta você reprimir as coisas, porque hoje eu só pinto mulher nua. [...] Eu fugia mesmo das outras para assistir ‘modelo vivo’ mesmo porque era o que eu queria aprender. E não era por causa de peito, bunda, etcetera. Era porque era mão, era movimento, era o rosto que eu tinha vontade de pintar. [...] E eu queria aprender ‘modelo vivo’ e era pecado e ia pro inferno. Então... fui pro inferno e ainda estou. E estou achando ótimo (risos).²³

Diversas vezes, nas entrevistas, perguntamos à artista quais os seus professores da Escola de Belas Artes de Pernambuco. De todas as respostas, podemos elencar somente três, sendo eles: Murilo La Greca, Lula Cardoso Aires e Vicente do Rego Monteiro. Dos três artistas-professores,

²¹ Idem.

²² Entrevista inédita da artista em 3 set. 2012.

²³ Entrevista inédita da artista em 3 jun. 2013.

Tereza alimenta uma gratidão especial ao pintor Lula Cardoso Aires, servindo para ela na Escola de Belas Artes como aquele que a libertara dos cânones próprios do academismo para a autonomia artística do modernismo. Ela mesma diz:

[...] Eu tive a sorte já de pegar aqueles artistas [...] que vieram pra cá com o senso da arte moderna, Vicente do Rego Monteiro e Lula Cardoso Aires, que foram muito importantes pra minha formação. Principalmente o Lula. [...] naquela hora, invés de eu fazer a cabeça, sete vezes o tamanho do corpo²⁴, ele deixava a gente fazer o que quisesse. Eu me soltei. A minha mão. Quem desamarrou a minha mão na Escola de Belas Artes foi Lula. Tenho um carinho muito grande por ele.²⁵

Tereza apresentou vagas lembranças de sua experiência como aluna do pintor moderno Vicente do Rego Monteiro. Nossa artista simplesmente o cita, não tecendo maiores detalhes de sua vivência com o referido pintor. E quando a questionamos de modo exclusivo sobre o professor Vicente, obtivemos como resposta somente a sua comparação com Lula Cardoso Aires: “Vicente era mais longe. Foi muito importante. Mas, eu me identificava mais com o Lula”.²⁶ Ainda sobre os docentes da Escola de Belas de Artes, a artista lembrou vagamente da pintora Fédora do Rego Monteiro, afirmando que não chegou a participar de suas aulas.

Analizando suas palavras, acreditamos que a Escola de Belas Artes foi para Tereza, antes de qualquer outra coisa, uma possibilidade a mais de livrar-se do aprisionamento que vivera dentro de sua casa, um sopro de liberdade no seu cotidiano. Nas entrevistas, a pintora quase não citou os momentos vividos dentro das salas de aula, apresentando lapsos de memória quanto às disciplinas cursadas e quais foram todos os seus professores na instituição. Entretanto, elucida repetidas vezes os momentos felizes de sociabilização que viveu em meio aos seus novos amigos artistas, como nos apresenta este fragmento: “Para mim, era maravilhoso está na escola de Belas Artes. Era um momento em que eu estava fora de casa [...]. Era muito bom o contato com outras pessoas”.²⁷ Ou ainda:

Meu primeiro nó que eu desmanchei foi na Escola de Belas Artes. Eu consegui colocar o pé na rua. Conheci Reynaldo, conheci o pessoal da Escola de Belas Artes. Já foi uma coisa maravilhosa pra mim.

[...] foi um período muito bom na minha vida. Como eu era uma pessoa que não tinha liberdade nenhuma, eu fui muito reprimida, a Escola de Belas Artes pra mim era o céu, porque eu vivia com essas pessoas, tinha um rio atrás, a gente gazeava as aulas, ficava sentada na beira do rio. Quer dizer, eu fui gente na Escola de Belas Artes. Quando eu chegava em casa, eu era trancada em casa e tiravam a chave. Então a Escola de Belas Artes foi uma janela aberta pra mim, a primeira janela do mundo.

[...] a Escola de Belas Artes pra mim era a hora que eu saía, que eu conversava com Reynaldo, que eu conversava com Aloisio Magalhães, entendeu? Que eu era livre.²⁸

²⁴ Ao falar “fazer a cabeça sete vezes o tamanho do corpo”, a artista se referia à regra acadêmica para a elaboração do corpo adulto, medindo sete vezes o tamanho da cabeça.

²⁵ Entrevista inédita da artista em 3 jun. 2013.

²⁶ Idem.

²⁷ Entrevista inédita da artista em 14 set. 2012.

²⁸ Entrevista inédita da artista em 3 jun. 2013.

Nestes fragmentos, vemos que a Escola de Belas Artes tornou-se para Tereza um espaço propício para a convivência pública, como foram também os Colégios São José e Vera Cruz. Ajudou a pintora, como ela mesma diz, a “colocar o pé na rua”, a “desfazer o nó” de sua caminhada por meio da vivência da liberdade. Enquanto compara a casa de sua família a uma prisão, na qual era trancafiada, essa instituição de formação artística é comparada ao céu, a um momento maravilhoso de sua juventude. Outro fato interessante nesses relatos é que Tereza não cita nenhum nome feminino, seja de professoras ou colegas de turma. Mas, somente de homens, como é o caso dos professores acima citados e do seu colega-artista Reynaldo Fonseca.

O artista plástico Reynaldo Fonseca ingressou na Escola de Belas Artes primeiro que Tereza, servindo como modelo para a novata, como um elemento motivador para a pintora buscar o seu aperfeiçoamento artístico na referida escola. Como ela mesma diz: “Reynaldo é um pouco mais velho do que eu, e ele desenhava muito bem. E eu ficava com inveja de ver ele fazer aquilo com uma rapidez incrível”²⁹. Sobre o artista Aloisio Magalhães, a pintora somente cita-o como seu amigo, não apresentando fatos específicos ou influências adquiridas.

Como dissemos no primeiro capítulo, a Escola de Belas Artes de Pernambuco foi fundada em Recife, tendo como referencial a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, espelhando-se no *corpus* acadêmico desta última. Mesmo a EBAP contando, entre os seus fundadores, com o escultor Bibiano Silva, artista que participou também do “Grupo dos Independentes”, coletivo responsável pela primeira exposição de arte moderna no Recife, em 1933, e tendo no seu corpo docente representantes do modernismo no Brasil, como Vicente do Rego Monteiro e Lula Cardoso Aires, a orientação artística oficial da escola ainda bebia profundamente no academismo, defendendo as prescrições formais da simetria, do equilíbrio, da composição clássica e dos estilos consagrados pela história da arte. Tereza reconhece que essa formação clássica foi importante para o seu aprimoramento artístico, mas também delega a esta mesma formação as dificuldades que ela tem de, como artista moderna, libertar-se das regras acadêmicas, visando à construção de uma pintura mais original, mais espontânea. Como ela nos diz:

[...] não deixa de ser um exercício de durante alguns anos, fazer desenho, você ter uma noção de perspectiva, composição. Não quero dizer que hoje eu vou fazer aquela composição áurea. [...] Eu não faço isso que a gente aprende na Escola de Belas Artes. Eu sou muito espontânea, mas eu tenho um bom senso de espaço. Mas isso é meu. Então pra mim, às vezes a Escola de Belas artes me puxa pra baixo, porque eu vou fazer uma mão, quero fazer um braço mais comprido. Não, o certo é aqui. A cabeça é sete vezes o tamanho da altura. Essas coisas que a gente aprende e a gente começa a se autofiscalizar.³⁰

²⁹ Entrevista inédita da artista em 3 jun. 2013.

³⁰ Idem.

O início de uma vida adulta

Com o desabrochar da juventude em Tereza, seguindo o ritmo normal das famílias tradicionais da época, chega o momento de direcionar a jovem artista para um enlace matrimonial, assegurando-lhe desse modo uma boa reputação perante a sociedade, concluindo com êxito a missão da família na criação de sua filha. Dentro dos moldes vigentes, Tereza não teve outro namorado além daquele que se tornou o seu marido. Por causa da sua criação fechada, não havia muitos pretendentes para ela, além dos poucos amigos de seus irmãos que frequentavam a residência da família. Nossa artista concebia o casamento também como uma forma mais rápida de sair daquela estrutura opressora que vivia na casa de seus pais, motivando-a a contrair os votos matrimoniais no dia 23 de outubro de 1950.

Tereza Costa Rêgo assumiu a figura da esposa tradicional que todos esperavam, não demorando muito a assumir também a função social da maternidade, tendo duas filhas: Maria Tereza, que nasce em 2 de setembro de 1951, e Laura, nascida em 12 de outubro de 1953. Nos primeiros anos de esposa e mãe, a pintora encarava a nova vida como se fosse “uma brincadeira de casinha”, atividade lúdica própria do universo infantil feminino, tentando fazer disso a sua alegria. Não era feliz com aquela vida, mas sim conformada, por acreditar que aquela via seria a única que a tiraria da casa de seus pais. Na gravidez das suas filhas,

[...] a alegria era justamente preparar as roupinhas, preparar a casinha para a maternidade. O casamento era muito triste. A alegria era brincar de casinha. [...] aí eu me iludia com essas coisas. Como eu me iludi com o enxoval de Maria Tereza quando ela nasceu. Que eu passei a gravidez preparando essas coisas. O quarto era uma graça. Eu sempre tive muita dedicação com a casa.³¹

Tereza contava somente 20 anos de idade quando se casou, tornando-se a jovem “Senhora Gondim”, que esbanjava uma beleza física admirável. Como ela mesma diz: “Eu era bonita. Várias vezes saí na revista como uma das dez mais elegantes da sociedade”³², referindo-se à publicação do colunista social do *Jornal do Commercio*, Altamiro Cunha, que idealizou, na década de 1950, a escolha das mulheres mais elegantes da sociedade recifense. Interessante perceber que Tereza sempre teve consciência de sua beleza física, fato visível na sua coleção de recortes de jornal que tivemos acesso numa de nossas visitas à sua residência. Além de nos demonstrar a sua admirável beleza, tais imagens evidenciaram também, pelo conteúdo de suas legendas, sua atuação em meio à arte. Como é o caso do recorte que documenta o curso que ministrou, em 1968, sobre pintores (fig. 1); a legenda do segundo recorte salienta a abertura de uma de suas exposições (fig. 2); e o terceiro recorte apresenta a pintora ladeada de seus quadros (fig. 3). Infelizmente, alguns recortes de jornais que compõem o arquivo pessoal da pintora não

³¹ Entrevista inédita da artista em 17 jun. 2013.

³² Entrevista inédita da artista em 3 jun. 2013.

apresentam o nome do periódico ou qualquer datação. No entanto, os elementos imagéticos e o conteúdo de suas legendas não deixam de servir como um documento visual de vários momentos de sua trajetória artística.



Senhora Teresa Gondim: sucesso para o seu curso sobre pintores.

JORNAL DO COMMERCIO Recife — 1-12-1968 — Página 4



A pintora Terezinha Gondim, tem exposição marcada para esta semana

Fig. 1 (à esquerda) – Jornal do Commercio, Recife, 1 jan. 1968. Arquivo pessoal da artista.

Fig. 2 (à direita) – Recorte de jornal guardada pela artista, sem a identificação do jornal, cidade e datação



Fig. 3 – Recorte de jornal guardada pela artista, sem a identificação do jornal, cidade e datação

Como na execução de uma narrativa, o ato de recortar o jornal está cheio de variáveis que determinam o que deve ser guardado na memória e aquilo que não importa no momento do recorte. Inclusive, um material como este pode ter sido recortado várias vezes durante esses anos que estão guardados pela artista. Novos olhares podem ter sugerido novos recortes, novas seleções imagéticas. Coisas vistas como desagradáveis ou desnecessárias podem ter sido excluídas

a posteriori, pelo mesmo agente que realizou o primeiro recorte. Lendo as referidas imagens que chegaram às nossas mãos, acreditamos que, para a artista, o mais importante é salientar a figura da mulher autônoma, da pintora profissional Tereza Costa Rêgo.

Ainda sobre a sua beleza, vale a pena notar que, mesmo após o longo tempo que separa essa fase de sua vida, na década de 1950, do seu retorno ao Brasil pós-exílio, em 1979, os jornais continuaram se referindo à sua admirável aparência. Como exemplo disso, vejamos o que nos fala o seguinte recorte, disponibilizado pela própria pintora:

Tereza Costa Rêgo, que retorna ao Recife depois de um longo exílio. Que não foi espontâneo porque havia o afeto, o envolvimento do amor, descobertas, procura, o encontro consigo mesma. Ao longo do caminho desilusões, sofrimento e felicidade porque essa não abandona ninguém, mesmo que seja em momentos raros. Os anos não modificaram sua face bonita, nem acabaram com o mistério dos seus olhos negros, nem apagaram o sorriso nem deixaram de iluminar sua presença. Terezinha ontem, hoje, sempre. Agora está em Olinda onde pinta e vive.³³

Filha obediente, mulher casada e mãe de duas filhas. Tereza era respeitada por manter sua vida em consonância com os moldes tradicionais vigentes. Seu *status* social era garantido pelas referências de sua família de origem, como também pelo seu comportamento perante as suas responsabilidades diante do seu próprio núcleo familiar. Em alguns recortes de jornais que encontramos com a artista, é possível perceber a submissão que a mulher vivia perante a figura do seu cônjuge, demonstrado até mesmo pelo modo como era chamada a partir de seu casamento. Respeitando o costume da época, a pintora é referenciada com o auxílio do sobrenome que recebera no enlace. Desse modo, é nomeada como “Senhora Tereza Gondim”³⁴; “Senhora Terezinha Costa Rêgo Gondim”³⁵ ou até mesmo representada pela expressão “casal José Gondim”, como podemos observar nesta nota publicada no jornal *Diário de Pernambuco*:

Neste final de tarde, na Editora Nacional (Rua da Imperatriz), **Terezinha Costa Rêgo Gondim** abre exposição de quadros de sua autoria. Inteligência jovem aliada a uma beleza sóbria, Terezinha vai mostrar o resultado de seu talento – já conhecido de todos quantos se interessam pelas coisas da arte do pincel. Após abertura da mostra, o **casal José Gondim** receberá amigos íntimos na residência da Boa Viagem.³⁶

O nome é algo muito importante para a pintora, pois determina o direcionamento de sua trajetória biográfica, seus projetos existenciais, suas escolhas. No decorrer de sua vida, abandona o seu nome de batismo e vai assumindo outros que caracterizaram o que estaria vivendo em cada momento: Foi a “Terezinha” de sua primeira vida, nomeando a opressão vivenciada na infância e adolescência; depois, chamou-se “Joana”, a camarada, marca de sua reviravolta e de sua libertação, de sua aventura em nome de uma paixão que mudou sua vida; e finalmente, assumiu-

³³ *Jornal do Commercio*, Recife, 22 jun. 1980.

³⁴ *Jornal do Commercio*, Recife, 1 dez. 1963.

³⁵ *Jornal do Commercio*, Recife, 28 fev. 1961.

³⁶ *Diário de Pernambuco*, Recife, 11 nov. 1961 (grifos nossos).

se como “Tereza Costa Rêgo”, nome oficial de sua carreira artística, marca de sua independência das referências masculinas que estiveram presentes na sua caminhada até então. Como ela nos diz: “Eu sou a filha do meu pai, a irmã dos meus irmãos, a mulher do juiz, a mulher de Diógenes, e de repente, eu fui eu. Sozinha”³⁷. A adoção de um novo nome é o sinal de uma nova fase na vida da artista, e ao trazer essa divisão tríplice para a sua biografia, evidencia-se um processo natural de autoconhecimento do indivíduo que se debruça sobre a sua própria caminhada.

Nesse período, a pintura parece ter sido uma experiência secundária e esporádica, dedicando-se a artista a produzir alguma obra somente para a sua participação em algum salão de arte ou para a realização de pequenas exposições individuais. Tal participação restringia-se a ter a obra exposta, não havendo um convívio mais próximo da pintora com os outros artistas. Coisa que ela só veio experimentar a partir de seu estabelecimento em Olinda, principalmente após o seu ingresso na Oficina Guaianases de Gravura. Como ela nos diz: “Eu pintava sazonalmente. Eu só pintava para os salões. Eu pintava, depois o motorista me levava para o salão e ficava me esperando até o final, para me trazer para casa. Isso era ruim porque me afastava dos outros artistas. Era chato ter o motorista me esperando. Me distanciava dos outros.”³⁸ Em outro momento, a artista afirmou ter recebido todo apoio necessário do seu cônjuge, afirmando inclusive a admiração que o mesmo manifestava pelo seu talento artístico. Evocando suas palavras, ela diz: “Não. Ele não era repressivo. Se eu disser é mentira. Deixava e aplaudia.”³⁹

A vida de casada não trouxe para Tereza a realização pessoal que ela esperava alcançar saindo da casa de seus pais. O *status* de “mulher bem casada”, a mordomia de sua casa com vários empregados e a vivência em diversos eventos sociais não foram suficientes para alimentar o gosto pela vida que Tereza levava dia após dia. Numa das entrevistas que realizamos na residência da artista, ao nos mostrar álbuns de fotografias referentes aos anos em que estivera casada, a pintora repetiu expressões como: “faltava-me o sorriso nos lábios” ou “perceba que eu não era feliz” ou ainda “como eu era triste”.

Foi nesse período de tristeza e solidão que Tereza conheceu o dirigente comunista Diógenes Arruda⁴⁰, presença frequente na residência da pintora. Aos poucos foram se

³⁷ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

³⁸ Entrevista inédita da artista em 14 set. 2012.

³⁹ Entrevista inédita da artista em 17 jun. 2013.

⁴⁰ Diógenes Arruda Câmara nasceu em dezembro de 1914, na zona rural do município de Afogados da Ingazeira, Pernambuco. Desde cedo, dedicou-se à carreira política, influenciado pelo seu pai Nozinho Câmara, ex-prefeito da referida cidade. Segundo Grangeiro, Arruda ingressou no Partido Comunista Brasileiro – PCB por meio dos movimentos estudantis assim que se estabeleceu na Bahia, em 1934. Transferido para São Paulo, dedicou-se ao fortalecimento do partido, sendo eleito suplente de deputado federal em 1945, e depois deputado federal do Estado de São Paulo, pelo Partido Social Progressista – PSP, atuando no Congresso Nacional até 1952. Por divergências ideológicas, Diógenes e outros dirigentes do partido são afastados de seus cargos, enquanto que outro grupo, liderado por João Amazonas, Pedro Pomar e Graboís são literalmente expulsos do partido, dividido por meio da

conhecendo, estreitando os laços afetivos, aumentando os sentimentos mútuos e o desejo de estarem juntos. Em 1964, Tereza assinou o seu desquite do primeiro casamento, podendo então seguir seu novo companheiro até a morte de Diógenes. A ideia da separação matrimonial não era bem vista pelas alas mais conservadoras da sociedade. Muito menos a autonomia de uma mulher em decidir se relacionar com um dirigente comunista, no período em que o regime militar dominava o cenário político no país. No entanto, a vivência daquele relacionamento trouxe a felicidade e a realização que faltava à vida de Tereza Costa Rêgo, servindo de combustível para a árdua caminhada que a pintora trilhou nos anos de clandestinidade fora do Brasil.

O início do relacionamento com Diógenes Arruda divide a narrativa biográfica de Tereza entre a sua vida tradicional, dentro dos moldes clássicos femininos de filha obediente, esposa subserviente e mãe respeitável, e a sua nova vida como “mulher desquitada”, que em nome de sua realização pessoal paga um preço social muito alto. Como a artista nos fala: “O que eu sentia por Diógenes não era amor, era doença. Era muita dependência, era muita renúncia.”⁴¹ Renúncia do seu *status* social, da guarda de suas filhas, do respeito e do convívio de sua família paterna, da sua casa, tudo isso por ser considerada um elemento falho na estrutura social vigente.

Segundo a artista, nada foi pior nesse momento quanto perder o direito da guarda de suas filhas, o que a separou daquelas que eram seu bem mais precioso, a razão de sua vida. Felizmente, essa perda durou somente alguns meses, pois logo conseguiu reaver a guarda das duas meninas. Nesse momento, Tereza já estava morando em São Paulo com Diógenes, onde as filhas foram acolhidas de braços abertos.

Maria Tereza e Laura sempre tiveram um relacionamento agradável e amoroso com Diógenes. Quando perguntamos à artista se houve problemas na aceitação de Diógenes por parte das meninas, a resposta surgiu por meio de palavras leves e cômicas, deixando transparecer a facilidade da convivência entre os seus maiores amores: suas filhas e Diógenes. Em meio a sorrisos nos disse: “Diógenes conquistou primeiro Maria Tereza e Laura. Quando as meninas estavam apaixonadas por ele, ele deu em cima de mim [risos].”⁴² Além do que, segundo a própria artista, suas filhas acompanhavam toda a trajetória de infelicidade que Tereza vivia antes de conhecer Diógenes.⁴³

criação do Partido Comunista do Brasil – PC do B, em meados de 1962 (CORTEZ, 2005, p. 59). Por causa de seu posicionamento político comunista, a partir de 1964, foi perseguido, preso e torturado pelo regime ditatorial que se instalou no Brasil. Foi libertado em 1969, iniciando o seu período de exílio pela Argentina, Chile, Portugal e França. Como decorrência da “Lei da Anistia”, retornou ao seu país em meados de setembro de 1979, falecendo logo em seguida, em 25 de novembro do mesmo ano.

⁴¹ Entrevista inédita da artista em 14 set. 2012.

⁴² Entrevista inédita da artista em 17 jun. 2013.

⁴³ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

A camarada Joana: militância política em nome do amor

“Eu sou mais Joana.
Eu acho que foi Joana que me fez, hoje.
A pessoa que sou, hoje, é mais Joana do que a primeira.”
Tereza Costa Rêgo⁴⁴

Na produção pictórica da artista plástica Tereza Costa Rêgo, encontramos referências à história, ao feminino e à política. Esses três temas se relacionam mutuamente nas obras da pintora, alguns inspirados ou influenciados por diversos fatos acontecidos em sua caminhada existencial e que de algum modo repercutiram no processo de criação de sua poética. Logicamente, não defendemos que há uma dependência extrema ou subordinação absoluta da produção artística à história de vida do indivíduo, mas que o artista pode se utilizar de sua própria história para a sua produção, elencando símbolos, sugerindo temas, tecendo valores ou até mesmo se auto-representando na obra. Partindo desse pressuposto, tentamos elucidar os passos dados pela artista, na figura militante da camarada Joana Arruda, buscando entender o espaço da dimensão política na sua vida e, conseqüentemente, a influência na sua obra.

Desde cedo, a política esteve presente na vida de Tereza. De modo passivo, justificado pela sua condição de gênero e idade, a artista acompanhava as discussões constantes na casa de seus pais sobre assuntos relacionados com a política brasileira. Atenta e perspicaz como sempre foi, buscava entender a seu modo o que estava acontecendo no mundo e qual a importância disso para as pessoas. Como já dissemos anteriormente, sua conscientização política foi motivada por seu irmão mais velho⁴⁵, fazendo com que seu envolvimento político fosse crescendo aos poucos, mas sem assumir publicamente adesão a qualquer partido. Sendo assim, a política assumia em sua vida uma posição secundária, realidade que mudará drasticamente a partir do seu relacionamento com o dirigente comunista Diógenes Câmara.

Em nome desse amor e de sua realização pessoal, Tereza abre mão da vida que construía até então, para adotar uma vida totalmente diferente. Renunciou ao conforto e à segurança que o *status* social de “senhora de respeito” lhe proporcionava, para abraçar todos os riscos e perigos que o relacionamento com um dirigente comunista poderia acarretar. Os passos de Tereza modelaram-se ao caminho trilhado por Diógenes. As escolhas, os valores, os interesses e as motivações da nossa pintora começaram a girar em torno do universo de seu novo companheiro.

⁴⁴ Entrevista inédita da artista em 3 jun. 2013.

⁴⁵ Murilo Barros Costa Rêgo seguiu a carreira política desde cedo, tornando-se deputado federal pelo PTB, nos anos de 1963/64. Teve seu mandato cassado por Ato Institucional pelo regime ditatorial militar, publicado no *Diário Oficial da União* em 10 de abril de 1964.

Raul Córdula ressalta, de modo poético, esse entrelaçamento de vidas, num texto publicado em 1985. Segundo ele, Tereza viveu

mergulhada numa grande aventura de amor à humanidade, no Brasil, no Chile, na Europa, na Ásia e no resto do planeta; rompida de sua identidade, ela seguiu Diógenes Arruda Câmara, um dos principais dirigentes da esquerda brasileira na sua luta pela libertação dos povos. [...] Por 15 anos a sua vida foi Diógenes e a vida de Diógenes, o partido.⁴⁶

Como o autor nos fala, a caminhada da pintora nesse momento é a caminhada de Diógenes. Muito do caráter político que é atribuído à vida de Tereza torna-se um reflexo do universo político do dirigente comunista. Num primeiro momento, poderíamos pensar que a artista agiu de modo submisso, copiando as mesmas escolhas existenciais e políticas de seu novo companheiro de vida. No entanto, acreditamos que essa postura assumida por Tereza demonstra a sua autonomia em determinar as trilhas que desejaria caminhar rumo à sua própria felicidade. Se a artista optou pelos mesmos ideais que Diógenes, o fez de livre e espontânea vontade. Logicamente, olhando para o passado, a artista percebe pontos positivos e negativos nessa absorção extrema da vida de seu companheiro, nessa pseudo-dependência que alimentara do outro para dar seus próprios passos. Como ela fala:

Diógenes não me deixou livre totalmente. Eu poderia ter feito a minha tese sobre o iluminismo ou alguma outra coisa no campo das artes, mas tive que fazer sobre a realidade do proletariado. Fiz porque o partido me pedia isto.⁴⁷

Nessa citação, visivelmente a artista reconhece as consequências negativas da radicalidade de suas escolhas. Essas consequências atingem inclusive a sua produção artística, pois como ela mesma declara noutro momento: “Eu pintava sazonalmente. Não pintava profissionalmente. Até porque tinha que assumir as necessidades do partido.”⁴⁸ Interessante perceber que, mesmo Tereza não se vendo como uma pintora profissional durante os 15 anos em que viveu com Diógenes, não parou de produzir, de criar, de expor e comercializar, devidamente disfarçada como Joana Arruda. Foram decisões tomadas conscientemente, escolhas medidas e assumidas. Tereza sabia que a vida de Diógenes, desde cedo, era o partido e suas convicções políticas. Sabia que optar por Diógenes era automaticamente optar também pela caminhada política. Sabia que exigir de Diógenes uma renúncia extrema da política seria desfigurar completamente o indivíduo por quem se apaixonara.

No mesmo período em que Tereza iniciava sua nova vida ao lado de Arruda, o regime democrático brasileiro era esmagado pela opressão do regime ditatorial militar. Partidos foram

⁴⁶ Panfleto impresso pela Câmara Municipal de Olinda em comemoração ao dia internacional da mulher, em 1985.

⁴⁷ Entrevista inédita da artista em 14 set. 2012.

⁴⁸ Idem.

fechados, políticos perseguidos, mandatos cassados, grupos sociais de ideologia marxista eram vigiados e punidos. Na lista dos dirigentes políticos que foram perseguidos pela ditadura, constava também o nome de Diógenes, forçando-o a iniciar um longo período de fuga, e posteriormente de exílio. Nesse contexto, Tereza poderia renunciar a seu relacionamento com Arruda, por medo que sua vida corresse algum risco. No entanto, em nome dos seus sentimentos e da sua felicidade, a artista decide assumir uma trajetória de fuga e clandestinidade para ficar perto de Diógenes. Como ela diz:

Eu me exilei por amor a ele. Eu tinha uma tendência de esquerda, sempre tive, pelos meus irmãos, pela minha própria formação de artista, eu tinha aquele desejo de liberdade, mas eu não era uma pessoa engajada num partido político. Só fui me engajar depois que conheci Diógenes, mas eu acho que apesar disso eu fui uma boa companheira dele, todo o tempo, até o dia em que ele morreu. Larguei tudo, perdi minhas filhas no primeiro momento. Foi muito difícil para mim. Ele ficou muito pobre. Porque eu era de família rica, mas eu fui deserdada. Mas eu estava com ele, ele era funcionário do Partido, então a gente vivia de um modo muito simples, mas tínhamos o essencial. (CORTEZ, 2005, p. 283).

Para uma melhor compreensão desse período na trajetória biográfica de Tereza faz-se necessário distinguirmos a situação da artista e a do seu companheiro frente à ditadura. Diógenes foi um político atuante no PCB, que não tivera seu mandato cassado quando do fechamento do partido comunista, porque tinha sido eleito pelo PSP. No entanto, como defendia o partido, o comunismo e as ideias stalinistas, logo foi perseguido pelos militares, tendo que se esconder temporariamente. Quando capturado, foi preso e torturado, tornando-se um exilado político durante o regime ditatorial militar. Já Tereza seguiu seu companheiro nesse processo de fuga, prisão e exílio, somente como sua companheira de vida, e não como um membro político que oferecesse risco ao regime. Geralmente, nas suas entrevistas e nas breves apresentações de sua vida, publicadas em catálogos ou reportagens, Tereza se apresenta ou é apresentada como uma artista exilada pelo regime militar ao lado do seu companheiro Diógenes Câmara.⁴⁹ A própria pintora se autodenomina uma exilada política da ditadura, não concebendo consideráveis diferenças entre clandestinidade e exílio, como podemos perceber na sua resposta ao ser indagada sobre o tema:

[entrevistador: No período da ditadura, você seguiu Diógenes como exilada ou como clandestina?] Na verdade eu sou exilada porque eu mudei de nome, eu morava no exterior e não podia voltar. Agora essa coisa de exilada oficial eu não sei. A verdade é que eu recebi uma indenização, então eu sou exilada, né? [...] meu nome era Joana. Joana Arruda. Quando eu vou pra Paris, ou pra São Paulo ou para o Rio, eu sou Joana. As pessoas me chamam de Joana. Eu respondo como Joana. Eu sou Joana. Quando eu vou pra cá, eu viro outra pessoa.⁵⁰

⁴⁹ Apresentamos como exemplo a reportagem: MOURA, Diana. Exposição Sete luas de Sangue no MAC. In: *JC Online*, Recife, 30 mar. 2011. Disponível em <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2011/03/30/sete-luas-de-sangue-no-mac-542.php>>. Acesso em 14 set. 2012.

⁵⁰ Entrevista inédita da artista em 17 jun. 2013.

Entretanto, noutra entrevista, a pintora apresenta bastante clareza quanto à realidade clandestina da camarada Joana, quando nos diz: “[entrevistador: Porque você precisou mudar de nome se você estava legal no outro país?] Tereza: Eu não estava legal. Eu era mulher de uma pessoa que estava legal. Eu era a mulher de Diógenes. Eu tinha passaporte de Joana. Eu viajava como Joana”.⁵¹ Ou ainda, noutro momento:

[entrevistador: Porque você precisava assinar como Joana, se você era uma artista exilada?] Tereza: “Porque eu não era Tereza, eu era Joana. Meu passaporte era Joana. Eu tinha dois passaportes. Tinha o passaporte oficial, se acontecesse alguma coisa, eu podia voltar para as meninas. Esse passaporte estava guardado. Mas, o que eu usava, viajava, a mulher de Diógenes, era Joana.”⁵²

Com isto, aos poucos fomos percebendo que a nossa artista tivera seguido Diógenes de modo clandestino, acobertada por documentos falsos, que lhe dava a identidade de Joana Arruda. Visando a segurança de Tereza e de suas filhas, Diógenes sempre evitou que ela fosse identificada pelos militares como sua companheira. Justifica-se, assim, a viagem de Tereza para o exterior com outra identificação, para manter a sua identidade real livre de qualquer suspeita. Como suas palavras bem expressam, a mulher que viajava para o exterior, ao lado de Diógenes Arruda, não era Tereza Costa Rêgo, mas, sim, Joana Arruda. Oficialmente, a pintora estava em outro lugar, que não ao lado de um dirigente comunista. Ela não foi uma exilada, mas sim a companheira de um exilado político, vivendo clandestinamente como outra pessoa.

Pelo cuidado que Diógenes sempre teve em livrar o nome de sua companheira das ações do partido, ao contrário do que escreveu a pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco, Semira Adler Vainsencher⁵³, defendemos que Tereza nunca foi perseguida diretamente pelo regime militar por causa de sua militância. Mas, sim, viveu todo o período de perseguição de seu companheiro, acompanhando-o todo momento em nome do seu amor e de sua felicidade.

Interessante notar que mesmo com todas as intempéries desse período, Tereza não deixou de produzir e de expor a sua produção. Ela não se incomodava com a ideia de atribuir a autoria de seus quadros a outro nome, pois o importante era a manifestação de sua arte, e não necessariamente o reconhecimento de seu nome. Outrossim, a vida de Tereza nesse período se adequara à caminhada política de Diógenes, ficando o ato de pintar como algo esporádico, pois as atividades em prol do partido, do comunismo e da luta contra o regime ditatorial falavam mais alto, ocupando boa parte de seu cotidiano. De modo intencional, o próprio Diógenes fazia questão que a sua companheira nunca estivesse envolvida em ações arriscadas do partido, evitando perseguições ou algum outro perigo para ela e suas filhas. Geralmente, a camarada Joana

⁵¹ Entrevista inédita da artista em 3 jun. 2013.

⁵² Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

⁵³ ADLER, Semira. Tereza Costa Rêgo. Disponível em: <http://www.caestamosnos.org/pesquisas_Semira/pesquisa_semira_adler_Tereza_Costa_Rego.htm>. Acesso em: 1 jan. 2013.

ajudava na montagem de disfarces de outros camaradas que precisavam viajar, como escrevem os jornalistas Bruno Albertim e Olívia Mindêlo: “Nunca foi, aliás, a simples companheira de Arruda. ‘Eu era – e ainda sou – militante. Nunca participei de operações arriscadas. Era a motorista do partido’, lembra. Outra de suas funções: disfarçar companheiros clandestinos. Colocou muita peruca na cabeça de quem ia pro Araguaia.”⁵⁴

A clandestinidade em nome do amor

“A minha vida ficou ali.
A minha vida ficou várias vezes em vários lugares.
Fui deixando os pedaços e construía outra coisa.”
Tereza Costa Rêgo⁵⁵

Durante nossa pesquisa encontramos algumas narrativas biográficas que elucidam a trajetória de Tereza no exílio de Diógenes. Todavia, suas informações não são uníssonas, havendo diferenças de um texto para o outro, principalmente sobre o itinerário que a pintora realizou, de sua saída de Pernambuco, em 1965, até o seu retorno, em 1979. São 14 anos vividos intensamente e que, aos poucos, vão se mesclando em blocos mnemônicos, constituídos de fatos e personagens que marcaram sua caminhada. A própria artista, ao falar desse período em suas entrevistas, apresenta alguns lapsos de memória, alguns dados cronológicos ou espaciais que se chocam no decorrer de seu discurso⁵⁶. Mesmo com essas perdas ou trocas, omissões ou enxertos de dados, a essência da mensagem é mantida. Ou seja, Tereza abre mão de sua antiga vida aristocrática, passiva e confortável, para viver uma vida clandestina ao lado de Diógenes. Uma caminhada difícil, mas emocionante. Uma vida cercada de renúncias, mas repleta de realizações pessoais. Sendo assim, partimos dessas narrativas coletadas e das nossas entrevistas com a pintora, para construir nossa própria visão desse itinerário de amor.

Com a oficialização do seu desquite, Tereza decide ir morar no Rio de Janeiro e depois em São Paulo, vivendo ao lado de Diógenes, que já estava sofrendo sérias perseguições por causa de seu histórico político. Viveram escondidos, até que seu companheiro foi capturado e preso.

⁵⁴ ALBERTIN, Bruno; MINDELO, Olívia. In: Tereza Costa Rêgo 80 anos: o tempo é aliado. In: *NordesteWeb*, Recife, 26 abr. 2009. Disponível em: <http://www.nordesteweb.com/not04_0609/ne_not_20090426a.htm>. Acesso em: 4 jul. 2013.

⁵⁵ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

⁵⁶ Dentre as narrativas biográficas coletadas durante a pesquisa, consideramos o conteúdo publicado na dissertação defendida por Cristiana Arruda, em 2001, intitulada *Brasil: Ame-o ou deixe-o: Les exilés politiques brésiliens en France pendant le régime militaire – 1964 a 1979 – récits de vies*, de maior relevância e coerência entre os fatos. Neste trabalho encontramos uma entrevista concedida pela pintora sobre sua vida nesse período.

Nesse período foi seriamente torturado⁵⁷, mas permaneceu fiel aos camaradas e aos projetos do partido. Mesmo em meio à dor das torturas permaneceu calado sobre o seu relacionamento com Tereza, evitando que ela corresse algum risco, tornando-se inclusive uma possível moeda de troca entre os militares e Diógenes. Podemos perceber esse medo de Diógenes nas palavras da própria Tereza:

Aí, quando Diógenes foi preso ele sempre dizia pra mim: “se eu for preso, você não me conhece, nunca me viu, nunca vai me visitar porque eu não vou dizer nada sobre você, onde eu moro, não se preocupe. Você pode ter sua vida absolutamente normal porque eu não direi nada sobre você, então, você esqueça que eu existo porque eu não vou sair nunca da prisão. Eu mando notícia pra você, mas não me procure, de jeito nenhum, porque aí eu tenho medo que envolva você e suas meninas, e aí, eu não vou me perdoar”. (ARRUDA, 2001, p. 59).

Nos dois primeiros anos em que esteve preso, a comunicação entre os dois se dava por meio da filha do primeiro casamento de Diógenes, que servia como mensageira, transportando pequenos bilhetes escondidos em seus cabelos. Após esse período, Tereza não aguentou a distância, e decidiu assumir o risco, indo visitá-lo constantemente no presídio Tiradentes. Em 1969, Diógenes segue para o exílio. A partir daí, ambos iniciaram uma vida de itinerância até o ano de 1979, quando finalmente retornam ao Brasil, pela aprovação da lei da anistia. É interessante distinguirmos os países que serviram como morada (Chile, França e Portugal) daqueles que simplesmente foram visitados esporadicamente pelo casal, cumprindo alguma missão do partido comunista, como é o caso da Albânia e China.

Quando Diógenes foi liberto, ele e Tereza permaneceram alguns dias ainda em São Paulo, tempo suficiente para o partido organizar a viagem deles para fora do Brasil. Nesse período, não havia muitas opções para os militantes políticos que precisavam sair do país e queriam continuar comprometidos com a causa socialista ou democrática, locando-se em países próximos à sua terra de origem. Como Cortez nos aponta:

[...] os nordestinos que perderam os direitos políticos ou estavam sob a ameaça constante dos órgãos de repressão ou os que foram presos, torturados e banidos do Brasil, encontraram como alternativa para recuperar a identidade perdida, inicialmente, a saída para os países limítrofes como a Argentina, o Uruguai e principalmente o Chile, os quais naquele momento eram países com regime democrático. (COSTEZ, 2005, p. 164).

Sendo assim, o projeto inicial do casal era se estabelecer na Argentina, mas acabaram seguindo para o Chile, onde ficaram até a deflagração do golpe militar também nesse país, após a morte de Salvador Allende, no ataque ao Palácio de la Moneda. Para Tereza foi um período

⁵⁷ Diógenes Arruda apresentou as torturas que sofreu no período da ditadura, em carta escrita de próprio punho, arquivada entre os documentos históricos do projeto “Brasil nunca mais”, organizado pela Arquidiocese de São Paulo, disponível em <<http://www.dhnet.org.br/memoria/nuncamais/index.htm>>. Dentre os diversos arquivos existentes nesse acervo, podemos localizar a referida carta no Tomo V, Volume 1 - A tortura, nas páginas numeradas de 722 até 738.

difícilimo, por estar se distanciando de suas filhas e de seu país para viver clandestinamente num país desconhecido. Se a entrada foi difícil, da mesma forma também foi a saída do Chile. A situação social do país já indicava que em algum momento próximo o golpe seria deflagrado, mas todos no partido acreditavam que demoraria um pouco mais. Com o assassinato de Allende, a situação para os exilados tornou-se insustentável, sendo necessário fugir do país o mais rápido possível. Como a artista nos relatou:

A gente deixou todos os livros, todos os retratos, todos os vestidos, todos os sapatos, todas as camisolas, tudo. Eram Travassos e Jean Marcos, eram os dois presidentes da UNE. Chegaram lá em casa e disseram: “o golpe está na rua e vocês não podem ficar aqui. Vamos embora, agora.” “E vamos embora pra onde?” “Não sei. No caminho a gente resolve.”

[...] Com duas calcinhas por dentro da roupa, com uma escova de dente, deixei tudo. Retrato de família, carta, tudo. A minha vida ficou ali. A minha vida ficou várias vezes em vários lugares. Fui deixando os pedaços e construía outra coisa.⁵⁸

Tereza necessitou abrir mão de coisas, pessoas e lugares para continuar sua caminhada em busca da realização pessoal. Nesta fuga, Diógenes ficou na embaixada da Argentina até o partido conseguir a sua transferência para outro país. Enquanto isso, Tereza utilizou seu passaporte verdadeiro para migrar até a Argentina e depois para o Brasil, onde ficou esperando a determinação para onde seu companheiro seguiria exílio. Finalmente, Diógenes viaja para Paris, sendo acompanhado logo em seguida por sua companheira de vida e de luta.

Ao contrário do que aconteceu no Chile, Tereza não necessitou usar a identidade clandestina de Joana Arruda, na França, pois o casal gozava neste país de toda documentação legal para permanecer e usufruir das oportunidades locais a que teve acesso. Como ela nos atesta:

Mas aí, Diógenes já era exilado do governo francês. Então já tinha direito a essas coisas. A gente já tinha passaporte, tinha toda a documentação francesa: a carta de *séjour*. Tudinho. Eu fiz universidade, mas eu não era exilada, não. Ele que era exilado. E aí, eu assinei o meu passaporte brasileiro de novo. Eu usava o meu passaporte frio nas viagens, mas na França, eu era Terezinha Barros Costa Rêgo (ARRUDA, 2001, p. 63).

Percebamos que, mesmo a nossa artista estando legalizada na França, nas viagens clandestinas que fazia, acompanhando seu companheiro em missões oficiais do partido a outros países, principalmente Albânia e China, Tereza utilizava o seu passaporte falso. Dessa forma, a camarada Joana Arruda continuava viva e atuante em prol do partido comunista, enquanto que a identidade de Terezinha continuava salvaguardada para qualquer emergência. Como ela diz:

Ia com meu passaporte frio pra ir pra China ou pra qualquer outro lugar eu usava. Mas quando chegava na França, eu usava o meu verdadeiro passaporte. [...] E nisso a gente ficou, acho que cinco anos em Paris. Mas nunca ficamos um mês, porque o partido deu pra Diógenes fazer a parte internacional. A gente ia pra Portugal, pra Suécia, pra Alemanha, pra China algumas vezes, pra Albânia quase toda semana. Então eu vivia com uma malinha pronta. (ARRUDA, 2001, p. 64).

⁵⁸ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

Nesse período, a vida de Tereza foi completamente imersa no universo político, fazendo-se atuante em várias ações do partido. Seja acompanhando o exílio de Diógenes, seja trabalhando em ações secundárias para o partido, seja participando como ouvinte das articulações internacionais do partido, quando dava apoio ao serviço de tradução do francês para o português, pois Diógenes não dominava o francês e achava muito arriscado confiar somente nos tradutores oficiais. Toda essa realidade vivida fez com que Tereza transportasse para várias obras um forte teor político, manifestando principalmente as aspirações do povo brasileiro na sua série “Sete luas de sangue”, como veremos mais adiante.

Após 14 anos de exílio, vividos intensamente por Tereza e Diógenes, surgiu a oportunidade que eles tanto esperavam de retornar ao seu país de origem, por meio da oficialização da Lei de Anistia, como ficou conhecida a Lei Nº 6.683, promulgada pelo então Presidente da República, o General João Batista Figueiredo de Melo, em 28 de agosto de 1979. A implantação dessa lei foi um forte sinal do processo de redemocratização que o Brasil iniciara, mesmo ainda sob a égide da ditadura. A referida lei garantia anistia a todos aqueles que tivessem cometido algum crime político aos olhos do regime militar, no período entre 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, incorrendo na suspensão de seus direitos políticos, prisão e exílio. Na referida lei, excetuavam-se os benefícios da anistia àqueles acusados como terroristas, ou seja, que tivessem participado ativamente da luta armada.⁵⁹

Protegidos pela nova lei, Tereza e Diógenes retornam imediatamente ao Brasil, esperançosos em retomar suas vidas, seus projetos, seus sonhos. Infelizmente, poucos dias depois da chegada, Diógenes foi acometido de um infarto fulminante, levando-o à morte. Esse dia foi para Tereza o pior de sua existência. Viu-se sozinha. Desamparada e desprotegida. Aquele que tinha sido a força motriz de suas lutas estava morto. A alegria do retorno ao Brasil transformou-se em tristeza pela perda de seu amado. Todavia, a dor que sentira na morte de Diógenes, fecundou uma nova mulher, corajosa, independente e autônoma.

A partir da morte súbita de Diógenes, Tereza decidiu que seria o momento de tomar a sua vida nas próprias mãos, dedicando-se exclusivamente ao desenvolvimento de seu talento artístico e à consolidação de sua legitimação profissional. Inicia-se a história da artista plástica Tereza Costa Rêgo. Uma história feita de tintas, lutas e conquistas, imersa no cenário artístico pernambucano. A história de uma nova mulher que traz em si as lembranças da Terezinha, exemplo de mulher aristocrática, submissa e passiva aos ditames da sociedade. Mas também, uma

⁵⁹ BRASIL Presidência da República. Lei Nº 6.683 de 28 de agosto de 1979 (Lei da Anistia). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm>. Acesso em: 23 dez.2013.

mulher modelada pela força, tenacidade e coragem da camarada Joana Arruda, que não mediu esforços na busca de seus sonhos.

Uma experiência acadêmica

“Às vezes, essas coisas da minha vida passam assim.
E eu digo: ‘não fui eu, não! Não fui eu que tava lá, não!’
Aí, eu vejo uma foto. Aí, eu tava.
Aí, eu digo: ‘Olha eu aqui!’.”
Tereza Costa Rêgo⁶⁰

A formação acadêmica tem uma marca constante na trajetória biográfica de Tereza Costa Rêgo. A artista reconheceu desde cedo o valor do estudo para a conquista de seus ideais. Sabia que pela educação, a mulher teria mais possibilidades de vencer os desafios sociais firmados pelo machismo. Soube aproveitar o período em que vivera na casa de seus pais para concluir o magistério, o científico e ainda aprimorar sua formação artística na Escola de Belas Artes de Pernambuco.

Quando estava em São Paulo, acompanhando clandestinamente Diógenes, percebeu que seria o momento de aprofundar seus conhecimentos por meio da formação superior, ingressando então no curso de bacharelado em História na Universidade de São Paulo. Tereza nos diz que tinha consciência da importância desse curso para a sua subsistência nesse difícil período, pois estava desquitada do seu primeiro marido, não poderia contar com a ajuda dos seus irmãos e Diógenes já estava vivendo escondido dos militares. Ela lembra que quando estava entrando em sala de aula para fazer a última prova do curso superior, sua filha Maria Tereza avisa-lhe que Diógenes havia sido capturado e que precisavam “limpar a casa”⁶¹ urgentemente. Mesmo abalada com a notícia, movida pela consciência da importância do diploma para a vida de toda a sua família, decidiu fazer a prova, e só depois ir para sua casa.

Já formada, manteve-se nesse período de crise financeira dando aulas de história em turmas de preparação para o vestibular. Sobre sua experiência como professora, a artista nos fala, com certa comichade, não ter sido tão boa profissional, mas que precisava desse trabalho para sobreviver enquanto Diógenes estava preso:

Eu era péssima professora. [risos] Sofri muito, porque eu nunca fui muito boa em datas, e precisava ter todas aquelas datas na cabeça, fazendo paralelo entre elas. Maria Tereza tinha pena de mim, porque ela tinha sido minha aluna, e via como eu sofria. Além das datas, eu sempre falei baixo e sou um pouco gaga. Foi um período muito difícil para mim, muito puxado.⁶²

⁶⁰ Entrevista inédita da artista em 3 jun.2013.

⁶¹ Expressão “limpar a casa” foi utilizada para designar a destruição de qualquer indício de filiação ao partido que pudesse ser utilizado pela força de repressão contra Tereza e suas filhas.

⁶² Entrevista inédita da artista em 14 set. 2012.

Após algum tempo, Tereza soube aproveitar a oportunidade de estar residindo em Paris para aprofundar sua formação acadêmica, ingressando na *École des Hautes Études em Sciences Sociales*, onde apresentou o trabalho (*memoire*) “*Formation du Proletariat Bresilien et de son Ideologie*”, datado em 17 de novembro de 1979, tendo como orientador o sociólogo professor doutor Pierre Vilar. Observando o título desse trabalho, perceberemos que ele se aproxima muito mais do projeto de vida de Diógenes do que mesmo do universo artístico de Tereza, comprovando a influência que este exercia sobre a nossa pintora. Como ela mesma declara:

O meu diretor [orientador], na verdade, era Diógenes. Que viveu toda essa história de anarquistas, da formação do partido comunista, como é que foi a formação, pararam... O ‘velho’ [apelido como Diógenes era chamado dentro do partido] já chegava com o prato feito. Toda a direção, a formação, a bibliografia. Eu tinha em casa os melhores mestres, não é?⁶³

Segundo Cortez, era comum entre os exilados do regime militar brasileiro o aproveitamento do período que estavam na Europa para o desdobramento de sua formação acadêmica. Além das tristezas e dificuldades que esses indivíduos enfrentavam, alguns conseguiam usufruir de algum benefício que o momento presente disponibilizava. Como ela escreve: “o interesse em estudar e aproveitar o período do exílio para conseguir a titulação acadêmica é uma característica dessa geração de jovens estudantes humanistas, socialistas, comunistas, de ex-militantes das organizações da luta armada.” (CORTEZ, 2005, p. 211). Ou ainda,

[...] os refugiados políticos conviveram com essas duas situações que refletem as duas faces de uma mesma moeda. De um lado, a situação barroca da melancolia, do mundo em ruínas [...] e, do outro lado, usufruindo as benesses do Primeiro Mundo, do meio acadêmico, da velha tradição histórica e cultural. (CORTEZ, 2005, p. 191).

Tereza ainda viveu uma nova experiência na academia quando retornou ao Brasil, em 1979. Residindo em Olinda, após a morte súbita de Diógenes e sem o reconhecimento artístico local, a nossa pintora passou por sérias dificuldades financeiras. Ao reencontrar seu velho amigo, o professor Armando Souto Maior, professor da Universidade Federal de Pernambuco, o mesmo a convidou a ingressar no mestrado. Além de dar continuidade à sua formação acadêmica, poderia se vincular ao programa de bolsa que o curso disponibilizava aos seus alunos. Tereza ingressou no referido mestrado, tendo como orientador o próprio professor Armando Souto Maior, desenvolvendo uma pesquisa sobre a comunidade artística de Olinda. Como bolsista, conseguiu se manter até ser contratada pela prefeitura de Olinda, para trabalhar na comissão de cultura do município.

⁶³ Entrevista inédita da artista em 3 jun. 2013.

CAPÍTULO 3
O PROCESSO DE LEGITIMAÇÃO PROFISSIONAL DE TEREZA COSTA RÊGO

3.1. – O processo de legitimação profissional artística

O que legitima alguém ou alguma coisa em qualquer parte do mundo
é o movimento sistêmico de um agrupamento social.
Este agrupamento social é constituído de inúmeros componentes
e de múltiplos agenciamentos entre estes componentes.
Há uma área imensa de imprevisibilidade.
Não é apenas qualidade do trabalho,
não é apenas um mero jogo de articulação política,
não é apenas aprender as regras do jogo,
não é apenas dançar conforme a música,
não é apenas ser honesto ou desonesto,
não é apenas ter amigos influentes,
não é apenas ser consistente no que se propõe a fazer,
não é apenas ser ingênuo,
não é apenas trabalhar nos temas e nas linguagens do momento,
não é apenas levar às últimas consequências uma poética.
É tudo isso junto aliado ao acaso, ao descontrolo, ao devir.
Marcelo Coutinho (DINIZ, 2008, p. 13)

Em nosso trabalho, o termo legitimação ocupa um papel fundamental. Ser legitimado como artista profissional é estar habilitado para exercer o referido ofício, tendo a validação de seu produto no sistema de arte em vigor. É ser reconhecido por seus pares (também legitimados) e gozar dos referidos direitos e deveres que compete a cada categoria profissional. Os diversos sistemas de arte também apontam aqueles que são considerados artistas profissionais, e que por meio dessa legitimação acabam gozando de um *status* comercial diferente, se comparados com aqueles indivíduos que, mesmo sendo dotados das mesmas habilidades e técnicas, não são legitimados como tais.

No primeiro capítulo refletimos sobre as dificuldades que o gênero feminino enfrentou para conquistar seu espaço na dimensão pública, buscando alargar as suas possibilidades de realização pessoal para além da vida no lar. A conquista do direito ao ensino formal foi um passo importantíssimo para o ingresso da mulher no mercado de trabalho nas mais diversas áreas profissionais. No campo das artes, as dificuldades não foram menores e a conquista da formação especializada, oferecida pelos centros acadêmicos artísticos, foi também de grande valia para estas desbravadoras. Todavia, ter somente uma boa formação artística não foi, nem é ainda, suficiente para que o sujeito ingresse no mercado profissional e goze automaticamente dos benefícios e prejuízos de um artista realmente legitimado na comunidade.

Influenciada pelas ideias de Pierre Bourdieu, Clarissa Diniz afirma que a legitimação profissional de um artista se dá por meio de um processo complexo e dinâmico, que se movimenta constantemente por meio de várias instâncias legitimadoras, escolhidas, determinadas e acionadas de acordo com a realidade social de cada tempo e lugar. Realidade confirmada pela epígrafe deste capítulo, na qual o artista plástico Marcelo Coutinho reflete sobre as inúmeras

variantes que podem ou devem ser acionadas no reconhecimento artístico de um indivíduo, sendo impossível o controle e a manipulação total das mesmas, por estarem locadas juntamente ao acaso, ao descontrole, ao devir, elementos próprios da existencialidade. A autora também nos diz que o processo de legitimação profissional é motivado pela necessidade humana de “afirmação do nosso ser, pelo reconhecimento e valorização de nossa existência.” (DINIZ, 2008, p. 12). O artista se vê e se autolegitima como tal, mas sente a necessidade de ser também legitimado pelo coletivo, ocasionando a valorização de suas obras pelo respaldo transmitido por seus pares, críticos, curadores, dentre outros indivíduos envolvidos no universo artístico. Diniz escreve:

[...] é essencial à grande maioria dos envolvidos na produção de arte a sua legitimação profissional, não apenas na versão auto-referencial (ou seja, que os artistas, por exemplo, ‘saibam-se artistas’ e com isso se contentem), mas muito além disso, na versão de afirmação social. Nesse sentido, sentir-se ou dizer-se artista plástico não basta. É necessário que a condição – e status – de artista seja asseverada pelos outros. (DINIZ, 2008, p. 13).

As instâncias legitimadoras estão em movimento permanente, ganhando ou perdendo impulso, dependendo das ações e omissões assumidas por cada sujeito. Elas se entrecruzam mutuamente, influenciando umas às outras, agindo em conjunto sobre a legitimação do artista. Ou seja, pode ser que o público reconheça um indivíduo como artista, mesmo que este seja desconhecido para a maior parte dos críticos e curadores do seu sistema de arte. Mas, talvez, este reconhecimento pelo público possa repercutir positivamente na sua legitimação pelas instâncias mercadológicas, atraindo para junto do referido artista galeristas e *marchands* dispostos a negociar sua produção. Como Diniz nos apresenta:

[...] temos inúmeros sistemas de arte, nenhum deles independente; há variadas formas de legitimação – todas dependem umas das outras e nenhuma delas tem validade duradoura quando existe solitariamente; são os mais diversos os ‘tipos’ de artistas, críticos, instituições, mercado, público, e é necessário que eles sejam, de fato, plurais, pois só assim serão capazes de abarcar com mais abrangência as infinitas formas de arte que existem. [...] por mais que porventura, por razões didáticas, se fale em uma ou outra instância legitimadora isoladamente, na verdade elas não existem de maneira autárquica, mas formam uma complexa rede da qual todas dependem, pois, se existirem somente fora de tal ambiente, não serão creditadas. (DINIZ, 2008, p. 154).

Diniz destaca, ainda, que “o processo de legitimação de um artista nunca chega ao fim” (DINIZ, 2008, p. 154), sendo um empenho diário de cada indivíduo legitimado, para ter seu nome reconhecido nos sistemas de arte nos quais está inserido. Não é suficiente o seu registro em uma associação ou sindicato de artistas, para que seu caráter profissional seja realmente legitimado. É necessário manter a atenção dos diversos agentes legitimadores⁶⁴, renovando periodicamente a sua legitimação profissional. Até mesmo após a morte do artista, sua

⁶⁴ Críticos de arte, galeristas, curadores, mídia, artistas, público, instituições, etc.

legitimação dependerá da ação de algum agente legitimador que reafirme constantemente o valor artístico de sua produção, podendo até mesmo ser inscrito no rol daqueles que são legitimados permanentemente pela história da arte.

Na sua obra, Diniz destaca, dentre tantas outras, a existência de oito instâncias legitimadoras importantes no sistema de arte das cidades de Recife e Olinda, entre os anos de 1970 a 2000:

“[...] identifiquei, no espaço-tempo abarcado pela pesquisa, oito ‘dinâmicas’ de legitimação que se complementam e copulam, desenfreadamente, sem plena autonomia entre si ou em relação à sociedade. São elas: autolegitimação [...]; legitimação pelos pares [...], legitimação pelos especialistas [...]; legitimação pelas instituições [...]; legitimação pelo mercado [...]; legitimação pela mídia [...]; legitimação pelo público [...] e legitimação pelo ensino” (DINIZ, 2008, p. 14).

A consciência dessas instâncias é importante para entendermos como se desenvolve o processo de legitimação profissional de Tereza Costa Rêgo dentro do sistema de arte no qual está inserida. Em nossa pesquisa, detivemo-nos sobre algumas das instâncias legitimadoras abordadas por Diniz, se não de modo direto, trazendo à tona sua essência pelos acontecimentos na vida da pintora.

3.2. – O processo de legitimação profissional de Tereza Costa Rêgo

No Brasil, sem sombra de dúvidas, as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro concentram a maior parte das galerias, escritórios de arte, casas de leilões e instituições culturais do país, absorvendo inúmeros especialistas de arte, críticos, teóricos, pesquisadores, curadores e *marchands*, tornando-se, desse modo, centros atrativos para quase todos os artistas que aspiram pelo seu reconhecimento profissional. Logicamente, essa realidade centralizadora do cenário artístico nacional não anula a existência de outros pólos e sistemas artísticos espalhados pelo país, sendo Recife e sua região metropolitana um dos referenciais da região Nordeste para inúmeros artistas que, por escolha pessoal ou não, acabam desenvolvendo todo o seu processo de legitimação profissional fora do eixo Rio-São Paulo. Como é o caso de Tereza Costa Rêgo, que ao retornar do exílio político em 1979, motivada principalmente por questões pessoais, decidiu estabelecer-se definitivamente na cidade de Olinda.

Como já dissemos no capítulo anterior, com a confirmação do retorno de Tereza e Diógenes ao Brasil, por meio da Lei da Anistia, o plano do casal era estabelecer-se em São Paulo, onde o dirigente comunista poderia dedicar-se exclusivamente às ações do partido. Desse modo, Tereza iria adequar, mais uma vez, seus projetos pessoais ao projeto de vida de seu companheiro. No entanto, a fatalidade da morte súbita de Diógenes, pouco tempo depois da chegada do casal ao país, fez com que Tereza enveredasse por outro caminho, totalmente diferente do que

imaginava. Segundo a referida pintora, ainda no hospital, ao ver seu companheiro morto, juntamente com a dor e o desespero da brusca separação, Tereza foi tomada pela consciência de que aquele seria o marco de sua entrega total ao projeto de sua legitimação profissional como artista plástica. Como ela mesma fala, ao lembrar o dia da morte de Diógenes:

Mas eu tinha assim, a sensação, quando Diógenes... quando eu vi que ele tava morto mesmo. Dentro de mim, eu disse: “Meu Deus! Agora eu não tenho mais nada”. Aí, eu disse: “Não! Agora eu vou ser eu! E agora eu vou ser uma pintora profissional! A única coisa que eu tenho agora é pintar”.⁶⁵

Analisando essa citação, entendemos que Tereza Costa Rêgo fortalece o seu processo de “autolegitimação”, entendido como a solidificação de uma autoconsciência do ser artista. Ao ver-se sozinha, percebe que a sua existência torna-se plena pela vivência da arte, tomando a pintura profissional como o seu principal projeto de vida. Até então, Tereza não havia assumido a pintura como objetivo central de sua existência, tendo que dividir sua vivência artística com as outras escolhas que fez ao longo de sua trajetória de vida. Ou seja, a meta principal da caminhada de Tereza orbitava predominantemente sobre os compromissos da boa esposa, da mãe de família, da camarada Joana e da companheira do dirigente comunista. Seus objetivos pessoais margeavam sempre os caminhos de outros indivíduos – seus pais, seus maridos, suas filhas etc.⁶⁶.

Movida pela consciência de sua autolegitimação como pintora profissional, Tereza desiste do plano inicial de permanecer em São Paulo, preferindo estabelecer-se definitivamente em Olinda. Diante desses fatos, podemos até nos questionar por que a referida pintora não continuou em São Paulo, principal centro artístico do país, se havia o desejo de ser reconhecida como artista profissional. Ora, o principal motivo para essa decisão foi o desejo da pintora de voltar para perto de sua família. Afinal de contas, Tereza havia passado anos distante de suas filhas e netos, enquanto acompanhava Diógenes no período da ditadura militar.

Olinda era considerada um profícuo reduto artístico do Estado, atraindo os olhos de Tereza para a possibilidade de fazer-se conhecida por seus pares⁶⁷. Além disso, segundo a pintora, após a morte de Diógenes, ela se encontrava numa difícil situação financeira, motivando-a também a escolher a referida cidade, que apresentava um valor imobiliário menor do que Recife. Em entrevista, Tereza nos disse que quando comprou a sua casa, a mesma se encontrava em péssimo estado, justificando o valor tão abaixo de mercado. Aos poucos, foi organizando a sua

⁶⁵ Entrevista inédita da artista em 3 jun. 2013.

⁶⁶ Diniz chama de “processo de autolegitimação” a ação do indivíduo, desejoso de sua legitimação artística, assumir para si um *modus vivendi* instituído no coletivo como padrão para a vida de um artista já legitimado. Ou seja, o sujeito começa a agir como o grupo social espera que um artista haja. Como ela fala: “Aqueles que pretendem inserir-se no sistema agem de acordo com a conduta que é demandada. [...] A autolegitimação normalmente não é programada, mas vai ocorrendo naturalmente, sendo alimentada por condutas.” (DINIZ, 2008, p. 19).

⁶⁷ Nesse momento, vemos que Tereza Costa Rêgo realiza o processo de autolegitimação defendido por Diniz, transpondo a concepção de uma autoconsciência, para a assimilação de um *modus vivendi* adotado por outros artistas.

morada, enquanto também reorganizava a sua vida, agora totalmente imersa na experiência artística. Como ela mesma disse: “Eu ia restaurando a casa e ia também me restaurando”⁶⁸.

Segundo Rosenberg, desde a década de 1950, Olinda se tornou ponto de referência para vários artistas pernambucanos, atraídos principalmente pelo baixo custo imobiliário no centro histórico da cidade, como também pela estética urbana que o ambiente em si propiciava aos sentidos. Aos poucos, Olinda foi acolhendo os artistas que chegavam para firmar residência, abrindo seus ateliês nas ruas históricas, tornando-se uma referência artística para todo o Estado. Olinda também serviu de berço para grupos artísticos importantes na história da arte em Pernambuco, como o Movimento da Ribeira⁶⁹, a partir de 1964. Como Rosenberg fala:

Órfãos do Atelier Coletivo e do MCP, os artistas buscavam espaço para exercer suas atividades. Olinda foi o destino. Em 1964, foi fundado o Movimento da Ribeira, com sede no Mercado da Ribeira [...]. Mas a chegada dos artistas ao sítio histórico de Olinda, naquela época uma área subvalorizada, começara alguns anos antes. [...] um dos primeiros a se alojar em Olinda foi o artista plástico e poeta Montez Magno, em 1957. (ROSEMBERG, 2003, p. 30).

Ou ainda:

A cidade acolheu os ateliês/residências de Zé Som, Maria Carmem, Iza do Amparo, Petrônio Cunha, Marcelo Peregrino [sic], Sílvio Botelho, Bajado, Jairo Arcoverde, Gina, Marcos amorim, Bethy Gatis, Peter Bauer, Mariza Lacerda, Petrúcio Nazareno, Plínio Palhano, Alves Dias, Marlene Gabovitch, Mary Gondim, Liliane Dardot, Roberto Lúcio, Sérgio Vilanova, Sylvia Pontual, Ypiranga Filho, João Câmara, Raul Córdula, Gilvan Samico, Adão Pinheiro, Ismael Caldas, Delano, Marcos Cordeiro, Marianne Peretti, Tereza Costa Rêgo, Giuseppe Baccaro, José Cláudio, Luciano Pinheiro, José Barbosa, Guita Charifker, Roberto Ploeg e muitos outros. (ROSEMBERG, 2003, p. 32).

O tempo passou. Segundo a artista, as lembranças existem porque não podemos tirá-las de dentro de nós, mas já não machucam, como faziam no passado. Hoje em dia, Tereza mantém uma relação amorosa com as cidades de Recife e Olinda. Entretanto, é indiscutível a sua preferência por aquela cidade que a recebeu de braços abertos: “Eu não posso desprezar o Recife. Eu nasci no Recife. Eu cresci no Recife. Mas, o meu coração é de Olinda [risos].”⁷⁰ Estabelecer-se em Olinda foi iniciar uma vida nova. Foi nascer mais uma vez. Foi dar vida plena à pintora profissional Tereza Costa Rêgo. Foi assumir definitivamente a própria vida nas mãos. Como Tereza fala:

Olinda foi onde eu fui eu mesma pela primeira vez. Olinda me deu minha identidade, Tereza Costa Rêgo. Não sou Terezinha Barros. Eu sou Tereza Costa Rêgo, artista

⁶⁸ Entrevista inédita da artista em 17 jun. 2013.

⁶⁹ O referido movimento artístico visava a utilização do Mercado da Ribeira, construção do século XVI, antigo polo de venda de escravos, num espaço dedicado à produção artística local, englobando a instalação de uma galeria para exposições e um centro de formação artística popular. O projeto do movimento foi idealizado por Guita Charifker e José Tavares, aprovado e executado pelo prefeito Eufrásio Barbosa. Segundo Rosenberg, Tereza Costa Rêgo chegou a participar das exposições na Galeria da Ribeira, juntamente com outros convidados, como Vicente do Rego Monteiro, Francisco Brennand, Ladjane Bandeira, Fédora do Rego Monteiro e Reynaldo Fonseca (ROSEMBERG, 2003, p. 31). Em 1965, após a cassação do mandato de Eufrásio Barbosa, pelo regime militar, o Movimento da Ribeira foi fechado em agosto de 1965.

⁷⁰ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

plástica, sozinha, divorciada, que mora numa casa sozinha. Essa mulher se chama Tereza Costa Rêgo. Quem me deu essa identidade foi Olinda.⁷¹

3.3. – Legitimação profissional artística: o início do processo

De modo alegórico, podemos dizer que a morte de Diógenes Arruda Câmara desencadeou o nascimento da artista plástica Tereza Costa Rêgo. Aquela que havia se transformado, da frágil e obediente Terezinha na corajosa Joana Arruda, renascera agora como uma mulher que busca a sua afirmação profissional no sistema de arte pernambucano. Metaforicamente, a artista nos diz que quando viu seu companheiro morto sentiu no seu interior (no seu ventre) que deveria dedicar-se inteiramente à sua profissão. Segundo suas próprias palavras, ouviu uma voz dentro de si dizendo que era a hora de pintar, sendo este o seu projeto de vida: Ser um pintora profissional⁷².

Esse novo nascimento representa para Tereza um marco na sua vida, pois assumiu com radicalidade o projeto de tornar-se uma artista profissional. Até então, a prática da pintura no seu cotidiano dependia dos interesses daqueles que estivessem ao seu lado. É interessante notar que, segundo a artista, somente quando se viu sozinha foi que ouviu a voz chamando-a a ser uma pintora profissional. Essa solidão indica a tomada de consciência de seu próprio eu, a busca da autonomia de seus próprios passos, orientando o norte de sua trajetória na sua própria vontade e realização.

Tereza transformou a prática de uma pintura sazonal – somente para algumas exposições e salões de arte – em uma prática constante, usufruindo logicamente dos anos de experiência que acumulou até aquele momento. Esse início oficial, gozando de tantos anos de experiência, foi um ponto positivo na sua carreira profissional, que a fez rapidamente reconquistar e ampliar o seu espaço entre os artistas da região, e assim legitimar a sua prática e a sua produção artística. Ou seja, ao contrário da maioria dos jovens pintores, que ingressavam no sistema artístico local nesse período, Tereza ingressou gozando de uma maturidade técnica e criativa de mais de trinta anos de pintura. Se nossa artista tinha diante de si a dificuldade de ser pouco conhecida pelos artistas mais jovens, também gozava de uma personalidade cativante e de uma vasta experiência no campo da pintura. Como nos fala Daniel Rozowykwiat:

[...] A carreira de Tereza é relativamente curta se comparada aos outros artistas daqui. Ela começou a pintar muito cedo. Em mil novecentos e trinta e alguma coisa. Mas pintava de brincadeira. Mulher nessa época não trabalhava, muito menos, 'artistar' [risos]. Principalmente, de onde ela veio. [...]

⁷¹ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

⁷² Enfatizando a sua dimensão feminina, a artista costuma dizer que seus sentimentos mais profundos surgem do seu ventre, marca de sua vida interior Entrevista inédita da artista em 17 jun. 2013.

A carreira de Tereza Costa Rêgo começa mesmo, profissionalmente, ‘vou viver disto’, em 1979, 1980 [...]. Então, ela tem de carreira, profissão, [...] mais ou menos 30 anos. Quando na verdade ela pinta há sessenta e tantos. Então, o que eu acho que encurtou esse processo de reconhecimento, de chegar num preço e tal, foi porque ela já começou com uma técnica de alguém que pinta há 40 anos. Eu acho que tem muito disso. Junto com a personalidade dela, que é algo bastante peculiar e seduz as pessoas.⁷³

Vemos que o processo de legitimação artística de Tereza iniciou muito cedo, quando ingressou na Escola de Belas Artes de Pernambuco, contando somente 15 anos de idade, e na sua participação – mesmo que sazonal – nos salões de arte do Recife, quando ainda estava ligada ao seu primeiro matrimônio.

Escola de Belas Artes de Pernambuco: a legitimação pelo ensino

Tomando por base as palavras de Diniz, percebemos que a passagem de Tereza pela Escola de Belas Artes de Pernambuco pode ser considerada a primeira instância de legitimação artística para a nossa pintora. Mesmo que não tenha sido uma aluna do curso regular de pintura, nem tenha permanecido por muito tempo na EBAP, a experiência institucional com os professores e demais alunos na escola apresentara Tereza ao circuito artístico da capital, como também transmitira-lhe o conhecimento técnico clássico, difundido pela referida academia (DINIZ, 2008, p. 147). Acreditamos que, justamente por essa priorização da EBAP pelo estilo acadêmico, é que Tereza constantemente nega possuir grandes influências da Escola de Belas Artes, além daquelas recebidas dos seus professores Vicente do Rego Monteiro e Lula Cardoso Aires, referências do modernismo local para nossa pintora. Sobre isso, Diniz reflete:

Ainda que tenhamos tido, desde a década de 30, uma Escola de Belas Artes, como também tivemos Liceu de Artes e Ofícios e outros cursos de formação técnica, e ainda que hoje tenhamos, na UFPE, um curso superior de Educação Artística, as instituições de ensino nunca tiveram papel determinante na formação do artista pernambucano. Em determinadas épocas – como durante as décadas de 50, 60 e 70 – estar fora de tais instituições era, inclusive, motivo de orgulho: em oposição aos acadêmicos, havia os modernos; em oposição aos “artistas técnicos”, os “autodidatas”. (DINIZ, 2008, p. 148).

Tereza Costa Rêgo nega possuir influências artísticas do período em que esteve na Escola de Belas Artes. No entanto, reconhece a importância da referida instituição no processo de interação social com os outros artistas, elemento importante no processo de legitimação profissional por seus pares. Além disso, Tereza sempre soube utilizar as suas diversas experiências educacionais – dentre elas, a da Escola de Belas Artes de Pernambuco - como um mecanismo de sociabilização e interação com outras pessoas, combatendo os efeitos nocivos do isolamento que vivera desde a sua infância.

⁷³ Entrevista inédita de Daniel Rozowykwiat.

Como o ensino acadêmico se tornou em nossa sociedade um sinal de *status*, de poder e de credibilidade social, inúmeras barreiras são derrubadas quando os indivíduos são apresentados juntamente com adjetivos e títulos acadêmicos. Sobre essa questão, analisando a coleção de recortes de jornais que a própria artista preserva, encontramos vários artigos fazendo menção à formação acadêmica da pintora, apresentando-a sempre como pós-graduada, mestra, doutora, historiadora ou até mesmo socióloga, curso que a pintora não experienciou. Como mostra a citação abaixo:

[...] A assessoria do governador eleito, Joaquim Francisco, anunciou ontem mais dois nomes que formarão a equipe da próxima administração. A artista plástica, historiadora e socióloga, Tereza Costa Rêgo, permanecerá na direção do Museu do Estado [...]. Recifense, Tereza Costa Rêgo, 60 anos, tem mestrado em Sociologia, pela universidade de Sorbonne, em Paris [...].⁷⁴

Ou ainda, no documento emitido pela Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco:

Requeremos à Mesa, ouvido o Plenário e cumpridas as formalidades regimentais, seja consignado na ata dos nossos trabalhos da sessão de hoje, um voto de congratulações e aplausos à pintora e socióloga Tereza Costa Rêgo, pelo trabalho que a proficiente diretora do Museu do Estado, vem desenvolvendo [...].⁷⁵

Os Salões de Arte e suas premiações: a legitimação profissional pelo olhar do outro

[...] geralmente não há obra que não tenha sido vista – se ela por acaso não o foi ainda, é como se, para o sistema, não existisse. O olhar do outro, portanto, costuma ser complemento essencial para a realização de uma obra de arte. (DINIZ, 2008, p.139).

Por vezes, o artista produz sua obra movido simplesmente por uma força interior. Uma necessidade de colocar para fora algo que está dentro de si, não se preocupando em ser visto ou entendido por qualquer outra pessoa. Entretanto, o mesmo artista pode também dedicar-se à sua produção, motivado por outros interesses que necessariamente perpassarão a observação, análise e assimilação do outro indivíduo, seja ele o comprador, o *marchand*, o jurado, o especialista ou o público em geral. Essa relação entre artista-obra-observador efetiva-se também como mais um meio de legitimação artística, declarada por vários agentes, legitimando o produto como uma obra de arte ou não.

Na trajetória biográfica de Tereza Costa Rêgo, vemos que a artista se preocupou em buscar, a todo momento, essa legitimação profissional. Mesmo estando impossibilitada de alçar grandes voos no campo profissional, por causa das limitações impostas por sua família paterna,

⁷⁴ Novo governador passeia para sentir o clima. In: *Jornal do Commercio*, Recife, 15 mar. 1991.

⁷⁵ Documento publicado em 13 de novembro de 1996, pela Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco, e assinado pelo deputado Guilherme Uchoa. Acervo da artista.

por seu marido ou pelos objetivos políticos de Diógenes, Tereza sempre expôs sua produção artística ao olhar do outro, seja nos salões de pintura, seja nos prêmios ou nas diversas exposições que participou. Os Salões de Arte e suas respectivas premiações são elementos importantes no processo de legitimação profissional para qualquer artista. Nesses eventos, de modo geral, podemos detectar duas instâncias legitimadoras, que se entrecruzam dinamicamente, corroborando ou divergindo uma da outra: a legitimação pelas instituições e a legitimação pelo público.

A priori, as instituições são formadas por sujeitos com credibilidade artística já reconhecida e legitimada, como críticos, curadores, artistas e especialistas. Ter uma obra exposta numa instituição é receber um aval legitimador desses indivíduos, como também das organizações financeiras que a patrocinam, seja ela pública ou privada. No período em que Tereza começou a pintar, Recife vivia uma carência de centros expositivos que propiciassem o reconhecimento dos artistas locais. Por isso mesmo, a possibilidade de expor, ou até mesmo de ser premiado nos salões de arte do Estado, era bastante almejada pelos artistas iniciantes, como também pelos artistas veteranos, já legitimados, mas que necessitavam aproveitar as escassas oportunidades que surgiam para mostrar suas produção mais recentes. Como Diniz apresenta:

De fato, em Pernambuco, não só o Salão do Estado cumpriu, desde sua fundação e até os dias atuais, um duplo papel (o de consagrar artistas cuja produção é reconhecida – através de salas especiais, prêmios ou homenagens das mais diversas – como também o de legitimar artistas que apenas iniciam a trajetória). (DINIZ, 2008, p. 87).

Nos salões de arte, pode ocorrer também a legitimação artística pelo público, pois, é pela exposição da obra que a mesma ganha vida no sistema de arte. O olhar do outro é mais um elemento ativo no processo de criação de uma pintura, estando o público livre para apreciar e denegrir, opinar e criticar. Além disso, a presença do público é elemento fundamental na existência de uma outra instância legitimadora: o mercado de arte. Como nos fala Diniz: “O maior poder legitimador do público consiste, pelo que me chega, em sua participação no mercado. [...] quando falta ou é parca a legitimação por parte do público, no mercado, torna-se um problema.” (DINIZ, 2008, p. 139).

Em Recife, o Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, promovido anualmente pelo governo do Estado, sempre ocupou papel importante no processo de difusão da arte produzida na região, servindo como palco para apresentação de novos artistas, como também para a confirmação profissional dos veteranos. A Inspetoria Estadual de Monumentos Históricos realizou os primeiros salões de arte em 1929 e 1930, voltando a acontecer somente em 1942,

oficializado como o Primeiro Salão Anual de Pintura⁷⁶ no Museu do Estado de Pernambuco pelo Decreto Estadual 725 de 25 de abril de 1942 (BARBOSA, 2002, p. 16). Os primeiros salões foram marcados pela ausência de artistas mulheres dentre aqueles que foram premiados. Somente em 1947 é que encontramos Fédora do Rego Monteiro como a primeira mulher a receber o segundo prêmio do Estado, com a pintura “Cravos”, sendo o primeiro prêmio concedido ao artista Francisco Brennand, com a obra “Segunda Visão da Terra Santa”, e o terceiro ao pintor Mário Nunes, com a tela “Aspectos Ribeirinhos”. Dois anos depois, em 1949, vemos a pintora Fédora ser novamente agraciada com o terceiro prêmio do governo do Estado, com a obra “Retrato”.⁷⁷ Em seguida, não tardou a aparecer outros nomes femininos dentre os premiados nos salões vindouros, como Clélia Reis⁷⁸, Daura Melo⁷⁹, Maria Ladjane Bandeira de Lira⁸⁰, dentre outras.

Os Salões Anuais de Pintura ocupam na vida de Tereza Costa Rêgo um espaço privilegiado. No *site* oficial da artista Tereza Costa Rêgo, há uma breve biografia da referida pintora. Nela, elenca-se o início da trajetória artística de Tereza, com o seu ingresso, aos 15 anos de idade, na tradicional Escola de Belas Artes. Todavia, a legitimação social do seu aprimoramento artístico é comprovada pelos prêmios recebidos nos Salões Anuais de Pintura e na Exposição promovida pela Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR). Como nos apresenta o texto:

[...] pois começou a pintar ainda criança, ingressando na Escola de Belas Artes com apenas 15 anos. Durante 14 anos foi casada e teve duas filhas: Maria Tereza e Laura Francisca. Durante este período, se dedicou quase que exclusivamente à pintura, o que fez com que fosse contemplada com três prêmios do Museu do Estado e outro da Sociedade de Arte Moderna.⁸¹

Em outras brevíssimas narrativas sobre a trajetória biográfica de Tereza Costa Rêgo, esses dados se repetem constantemente, demonstrando a importância dos salões para o processo de legitimação profissional do artista. Como exemplo, podemos citar: “[...] a jovem ganhou o primeiro prêmio (uma viagem) oferecido pela Universidade Federal de Pernambuco. Ela participou, também, da Sociedade de Arte Moderna do Recife, e de vários Salões daquele Museu, tendo sido premiada três vezes”.⁸² Ou ainda, no texto assinado pela jornalista Joana

⁷⁶ Inicialmente o evento recebeu o nome de Salão Anual de Pintura. Mas, em 1980, por causa das várias categorias artísticas que já participavam, foi renomeado para Salão das Artes Plásticas de Pernambuco.

⁷⁷ Fédora do Rego Monteiro foi ainda premiada nos salões de pintura de 1950 e 1951, obtendo o segundo lugar no prêmio do governo do Estado e o primeiro lugar no prêmio da Universidade do Recife, respectivamente.

⁷⁸ Terceiro prêmio do governo do Estado, no Salão de 1950.

⁷⁹ Segundo prêmio da Universidade do Recife, no Salão de 1950.

⁸⁰ Premiada nos salões de 1951, 1952, 1955 e 1956.

⁸¹ RÊGO, Tereza Costa. In: *Tereza Costa Rêgo* (*Site* Oficial da artista). Disponível em: <<http://www.terezacostarego.com.br/site/tereza.php>>. Acesso em 23 nov. 2013.

⁸² ADLER, Semira. Tereza Costa Rêgo. Disponível em: <http://www.caestamosnos.org/pesquisas_Semira/pesquisas_semira_adler_Tereza_Costa_Rego.htm>. Acesso em: 1 jan. 2013.

Rozowykwiat, neta da própria pintora: “Durante este período, começou a trabalhar melhor sua relação com o pincel e ganhou três prêmios do Museu do Estado e outro da Sociedade de Arte Moderna.”⁸³ Sobre a sua participação assídua nos salões de arte, a própria pintora nos falou: “Eu participei do Museu do Estado. Participei do salão da Sociedade de Arte Moderna de Pernambuco, que era uma coisa nova. Participei, nem me lembro mais. Hoje em dia, já não dou tanta importância que dava quando tive quinze anos”.⁸⁴ Em outro momento, Tereza Costa Rêgo complementa: “Eu ganhei dois prêmios do salão. Não sei quais foram os anos. Nunca foi o primeiro prêmio, não. Era o segundo. No de “Arte Moderna”⁸⁵ só tinha dois prêmios: um prêmio e uma menção honrosa. Eu ganhei uma menção honrosa e Brennand ganhou o prêmio”.⁸⁶

Pesquisando sobre a participação de Tereza Costa Rêgo nesses salões de arte, encontramos referência documental ao prêmio que a artista recebeu no 15º Salão de Pintura, ocorrido em 1956, no Museu do Estado. A comissão julgadora, composta por Aderbal de Araújo Jurema, Maria José Aureliano da Silva, José Maria de Melo, Ayrton da Costa Carvalho, Altamiro Cunha e Lula Cardoso Ayres, atribuiu o segundo prêmio de viagem ao exterior, promovido pela Universidade do Recife, à artista Tereza Costa Rêgo, pela pintura “Menino ou Menina”. (BARBOSA, 2002, p. 24).

Os salões anuais de pintura legitimaram a capacidade artística de Tereza Costa Rêgo não somente pela sua participação como artista expositora ou nas premiações recebidas nos referidos eventos, mas também, convidando-a a participar da própria comissão julgadora. É importante notar que o primeiro salão a contar com uma mulher na comissão julgadora só aconteceu em 1949, com a participação de Lygia Esteves de Oliveira. Todavia, dos 28 salões que ocorreram, desde 1942 até 1969, o nome de Lygia Esteves encontra-se registrado na comissão julgadora de 17 salões anuais de pintura⁸⁷. A partir do oitavo salão de pintura, outras mulheres foram sendo convidadas a compor a equipe examinadora dos salões, como é o caso de Maria José Aureliano da Silva⁸⁸, de Ladjane Bandeira⁸⁹ e finalmente da própria Tereza Costa Rêgo, que, em 1964, compôs a comissão julgadora, juntamente com Barreto Guimarães, Terezinha Marinho de Albuquerque Cavalcanti, Caio Margarinos de Souza Leão, José Maria de Melo e Lula Cardoso Ayres (BARBOSA, 2002, p. 35). Com isso, constatamos que a mulher não só tinha conquistado o

⁸³ ROZOWYKWIAT, Joana. Tereza Costa Rêgo Quadro a Quadro. In: *Onordeste.com*. Disponível em: <http://www.onordeste.com/blogs/index.php?titulo=Blog+Olinda+Urgente++OLINDA:+Exposi%C3%A7%C3%A3o+no+Museu+do+Estado+comemora+80+anos+de+Tereza+Costa+R%C3%A7¬id=3765&id_user=5>. Acesso em 23 nov.2013.

⁸⁴ Entrevista inédita da artista em 3 jun. 2013.

⁸⁵ A artista está se referindo à Exposição da Sociedade de Arte Moderna do Recife.

⁸⁶ Entrevista inédita da artista em 3 jun. 2013.

⁸⁷ Salões de 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1955, 1957, 1958, 1959, 1961, 1962, 1963, 1965, 1966, 1967, 1968 e 1969.

⁸⁸ Salão Anual de Pintura de 1956.

⁸⁹ Salões de 1959, 1967, 1980, 1981, 1983 e 1985.

seu espaço como artista profissional premiada nos salões anuais de pintura, como também conquistara o reconhecimento de sua maturidade artística, considerada apta a analisar e julgar a produção de outros artistas novatos e veteranos.

Os grupos artísticos: a legitimação pelos pares

O processo de legitimação artístico profissional de nossa pintora foi aprofundado pela sua experiência em alguns grupos artísticos existentes em Recife, que a fizeram conhecer diferentes formas de expressão e a construir importantes laços afetivos e profissionais com outros pintores e pintoras da região. Uma vez inserida nesses grupos, seu talento artístico foi sendo cada vez mais reconhecido por seus pares profissionais. Como Diniz escreve: “[...] ser reconhecido como artista por outro artista é uma forma de legitimação – uma legitimação concedida por um par, um semelhante” (DINIZ, 2008, p. 39). Além disso, a referida autora reflete sobre o valor de estar integrado a um grupo artístico:

A aceitação desse indivíduo no grupo assinala a automática ‘autenticação’ que os membros mais antigos delegam ao mais recente, atribuindo-lhe as mesmas qualidades que atribuem a si mesmos. No caso de uma organização de artistas, a inserção de um novo sujeito nesse ambiente sugere que ele seja, também, um artista. (DINIZ, 2008, p. 39).

A história da arte em Recife, desde o início do século XX, é marcada pelo surgimento de diversos grupos artísticos, formados geralmente por escritores, pintores, arquitetos, advogados, jornalistas, atores, além de outros intelectuais interessados no fortalecimento da categoria artística na região, como também na manifestação dos novos estilos, tendências e movimentos da época. Dentre essas experiências coletivas, encontramos a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), fundada em 1948, pelas mãos de Hélio Feijó, Abelardo da Hora, Ladjane Bandeira, dentre outros.⁹⁰ O intuito desse coletivo era a propagação das ideias modernistas nas artes plásticas, opondo-se radicalmente ao academicismo, defendido em Recife, principalmente, pela Escola de Belas Artes de Pernambuco. A SAMR visava também consolidar na região a profissionalização do artista. Como escreve o artista José Cláudio: “Volta Abelardo da Hora do Rio de Janeiro disposto a fundar uma sociedade de artistas para poderem batalhar juntos e, inclusive, criar entre nós a profissão artista”. (CLÁUDIO, 1978, p. 10). Já em 1952, a mesma sociedade inicia a experiência do Atelier Coletivo, tendo como função primordial a formação

⁹⁰ José Cláudio elenca vários sócios da SAMR: “Da Sociedade faziam parte Augusto Reinaldo, que desenhou o emblema, Lula Cardoso Ayres, Francisco Brennand, Reynaldo Fonseca, Darel Valença Lins, Maria de Jesus Costa, [...], os fotógrafos Delson Lima e Alexandre Berzin [...], o escultor e poeta Waldemar das Chagas [...], Abelardo Rodrigues, Tilde Canti e seu marido, o escritor Antonio Franca, Aderbal Jurema, o poeta Carlos Moreira, o engenheiro Manuel Caetano [...], Edson Régis, que dirigia a revista *Região*, Waldemar de Oliveira [...], pintores Elezzer Xavier e Mário Nunes, o escritor Hermilo Borba Filho [...], Gilvan Samico [...], Gilberto Freyre, José Teixeira, Otávio Morais” (CLÁUDIO, 1978, p. 11).

artística numa estrutura temática e pedagógica modernista, abarcando as classes mais populares. Ao contrário do enrijecimento imposto pelos cânones clássicos, o Atelier Coletivo pregava a liberdade de expressão e o emprego do “método da pose rápida”.⁹¹ Além disso, havia uma preferência de temas ligados às manifestações culturais populares e à realidade social da região, evidenciando os indivíduos menos favorecidos e seus problemas cotidianos, como a fome, a dor, a morte e a pobreza, relacionando de modo profundo a arte produzida pelo coletivo e a realidade vivida em sociedade. O próprio Abelardo da Hora fala sobre seus objetivos com a fundação da SAMR e o Atelier Coletivo:

Voltei para o Recife em outubro de 1946 com o propósito de fundar uma Sociedade de Artistas, não só para a defesa dos interesses dos artistas como para defesa da própria Arte, que era colocada em segundo plano pelos poderes públicos [...]. Era minha intenção fundar no Recife um amplo movimento cultural que resultasse numa expressão cultural brasileira, corrigindo as falhas do Movimento Modernista, que ficara só na elite. Deflagrar um amplo movimento de Educação e Cultura com raízes na grande massa brasileira. (In: CLÁUDIO, 1978, p. 32).

Ou ainda:

Minha preocupação ao fundar a Sociedade de Arte Moderna do Recife e o Atelier Coletivo e posteriormente o Movimento de Cultura Popular era não só dar uma entidade de arte aos artistas como elemento jurídico que os fizesse representar junto aos poderes públicos, como democratizar o ensino da arte e realizar, como o fiz, um amplo movimento de integração de artistas, intelectuais, governo e povo, de valorização e pesquisa da cultura popular, no intuito de fixar uma característica eminentemente brasileira e todos os setores das Artes. (In: CLÁUDIO, 1978, p. 36).

Em maio de 1960, após o término da experiência do Atelier Coletivo, surge o Movimento de Cultura Popular (MCP). Também idealizado por Abelardo da Hora, o MCP visava a popularização do ensino de arte, integrando o poder público, os artistas e a comunidade em geral. Foi dirigido inicialmente por um conselho composto pelo próprio Abelardo da Hora, Germano Coelho, Luiz Mendonça, Paulo Freire e Anita Paes Barreto, sediado no Sítio da Trindade, espaço reservado pela prefeitura às manifestações artísticas e populares da cidade. Sobre as ações do MCP, André Rosemberg pontua os diversos cursos de desenho, pintura e escultura oferecidos gratuitamente, ministrados por artistas como Guita Charifker e José Cláudio, promovendo posteriormente outras oficinas de tapeçaria, tecelagem, cerâmica e cestaria. Devemos pontuar também a criação da Galeria de Arte do Recife pelo MCP, tornando-se o “grande ponto de convergência da arte moderna da cidade” (ROSEMBERG, 2003, p. 26). O movimento manteve seus projetos educacionais e artísticos até o ano de 1964, quando teve suas atividades suspensas

⁹¹ O “método da pose rápida” foi idealizado por Abelardo da Hora e se caracterizava, como o próprio nome já apresenta, pela construção do desenho ou da pintura no mínimo tempo possível, variando entre dois a um minuto e meio, tendo como maior objetivo o aperfeiçoamento do olhar do artista, amadurecendo-o na sua capacidade de observação, libertando a mão do artista da inibição, geralmente presa pelo medo de errar. (CLÁUDIO, 1978, p. 23).

pelo regime ditatorial militar. Sobre a participação de Tereza Costa Rêgo nas experiências artísticas coletivas da SAMR, do Atelier Coletivo e do MCP, a própria pintora nos disse:

Eu não fui da Sociedade de Arte Moderna porque eu ainda era casada com Gondim e era uma complicação muito grande. Eu participava das exposições. Eu participei do MCP, nas exposições e na Brigada Portinari, que era essa coisa de pintar na rua. Mas, eu não participei da Sociedade de Arte Moderna, que era na Rua Velha. Mas tinha, por exemplo, Guita [Charifker] e Maria Carmem que participavam dessa história.⁹²

Vemos que, para Tereza, a sua vida de “mulher casada” tornava-se um empecilho na vivência integral das experiências artísticas dessa época. Mas, ao mesmo tempo, seu depoimento aponta que outras mulheres artistas participaram dessas experiências, como as pintoras Guita Charifker e Maria Carmem. Ou seja, a sua não-participação não estava ligada a uma proibição machista dos grupos artísticos, impedindo que mulheres fizessem parte dessas experiências. Mas que a própria estrutura familiar de Tereza lhe impedira de participar. Tomando ainda por base as referidas palavras da artista, discordamos de Rosenberg, quando elenca a pintora Tereza Costa Rêgo dentre os sócios da SAMR⁹³. Quando a pintora declara, na entrevista, ter participado do MCP, referia-se às exposições que o movimento promovia e para as quais era convidada. No entanto, Tereza não chegou a se envolver nos projetos centrais do MCP, ligados ao ensino da arte e sua popularização pela cidade do Recife.⁹⁴

Durante as entrevistas que realizamos com Tereza Costa Rêgo, a pintora nos revelou que havia participado dos salões de arte que a SAMR promovera. Partindo das informações apresentadas por José Cláudio, a referida sociedade só conseguiu realizar dois salões de arte, durante a sua breve existência. Como ele nos diz: “[...] a Sociedade organizou seu primeiro salão, que chamou de Quarto Salão de Arte Moderna, considerando três anteriores levados a efeito pelos “Grupo dos Independentes”⁹⁵, coletivo artístico da década de 1930” (CLÁUDIO, 1978, p.

⁹² Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

⁹³ Acreditamos que Rosenberg tenha utilizado como fonte de pesquisa, para essa afirmação, a lista de sócios da SAMR declarada por Wilton de Souza, no livro *Memória do Atelier Coletivo* (In: CLÁUDIO, 1978, p. 71), que inclui o nome de Tereza Costa Rêgo.

⁹⁴ Só anos mais tarde, quando já se encontrava viúva do dirigente comunista Diógenes Câmara, é que Tereza Costa Rêgo ingressou ativamente em experiências coletivas de artistas, dentre as quais pontuamos a Brigada Portinari e a Oficina Guaianases de Gravura (década de 1980).

⁹⁵ O Grupo dos Independentes surgiu em 1933, formado por jovens desenhistas, caricaturistas, pintores, escultores, arquitetos, professores, tendo em média 27 anos de idade. Dentre estes, podemos citar: Augusto Rodrigues, Bibiano Silva, Carlos de Hollanda, Danilo Ramires, Elezzer Xavier, Francisco Lauria, Hélio Feijó, Luiz Soares, Manoel Bandeira, Nestor Silva e Percy Lau. Influenciados principalmente pelos artistas Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres, assumiram uma postura estética inovadora, defendendo a inovação da prática artística em Recife, contrapondo-se à rigidez das normas acadêmicas, ainda predominante na cidade. Como Nice escreve, o grupo defendia a “independência de tudo o que fosse ‘tradicional’, independência na maneira de absorver as influências europeias e locais, independência na forma de criar e expor.” (RODRIGUES, 2008, p.42). Ou ainda: “[...] eram independentes nos modos de fazer arte, de ter a capacidade e a sensibilidade de contestar uma época autoritária em que a liberdade de expressão deveria ser contida.” (RODRIGUES, 2008, p. 44).

O grupo dos independentes objetivava ampliar as oportunidades de trabalho no ambiente cultural restrito da época, além de divulgar as inovações estéticas propostas pelo modernismo. Movido por esses objetivos, o grupo conseguiu realizar os três primeiros salões de arte moderna na cidade do Recife, sendo chamados na época de ‘Salões dos

11). A afirmação é confirmada pelo fundador da SAMR, Abelardo da Hora, na mesma obra, quando ele diz: “já havíamos feito antes do Atelier o 4º Salão de Arte Moderna da SAMR” (In: CLÁUDIO, 1978, p. 35). Já o depoimento do artista plástico Ionaldo Cavalcanti sobre o Atelier Coletivo, nos aponta o ano da realização deste salão, como também, confirma a participação de Tereza dentre os artistas expositores: “O quarto salão da SAMR, realizado em 1949, com a participação de Hélio Feijó, Augusto Reinaldo, Aloisio Magalhães, Lula Cardoso Ayres, Abelardo Rodrigues, Tilde Canti, Terezinha Costa Rêgo, Reynaldo Fonseca [...]” (In: CLÁUDIO, 1978, p. 45). Ionaldo Cavalcanti ainda declara que só foi realizado mais um outro salão pela Sociedade de Arte Moderna do Recife, quando diz: “Nesta época, 1953, realizamos o 5º e último salão da SAMR” (In: CLÁUDIO, 1978, p. 46), não indicando artistas participantes ou qualquer outro dado relevante do referido salão. Desse modo, não encontramos qualquer documento que comprove a participação de Tereza Costa Rêgo neste outro salão promovido pela SAMR.

Todavia, é na Oficina Guaianases de Gravura que Tereza se sente em casa. Imersa profundamente neste coletivo de artistas pernambucanos, compartilhou experiências, participou de exposições, projetos, viagens e leilões. Em quase todas as entrevistas, nossa artista expressou sua gratidão por tudo o que viveu na Guaianases.

A experiência de uma mulher em meio às pedras litográficas

A história da gravura em Pernambuco é marcada por experiências importantes para o desenvolvimento da arte nacional, mobilizando grupos de artistas comprometidos com o processo de amadurecimento profissional, com a pesquisa e experimentação de processos de criação, com a abertura de novos espaços para a propagação de suas obras ou ainda com a realidade político-cultural do país. O conhecimento dessas experiências torna-se importante na atualidade, por apontar traços da identidade artística nacional, além de elucidar algumas formas de como se constrói essa mesma identidade. Para que isso aconteça, faz-se necessário alimentarmos o máximo possível nossa memória artística, mantendo viva em nossa história toda

Independentes’. (RODRIGUES, 2008, p. 54). O primeiro Salão dos Independentes aconteceu em 1933, inaugurado pelo governador Carlos de Lima, na Rua do Imperador, onde hoje é o arquivo público municipal Jordão Emerenciano. Além dos fundadores do Grupo dos Independentes, a exposição contou com vários outros artistas, dentre estes evidenciam-se os nomes de algumas mulheres, como Fédora do Rego Monteiro, Crisolice Lima e Emília Marchezinni. O segundo salão ocorreu em 1936, na Sociedade dos Empregados do Comércio, transformado posteriormente em sindicato. Este salão já não teve a mesma repercussão daquele realizado em 1933. Segundo Nise de Souza Rodrigues, neste salão o “conceito do modernismo se acentuara e as temáticas eram ligadas a cenas do cotidiano, paisagens e ao folclore”. Todavia, o público recifense ainda estava bastante identificado com o estilo clássico, não prestigiando o referido evento, como foi feito com o primeiro salão, em 1933 (RODRIGUES, 2008, p. 51).

Outro salão de arte moderna em Recife ocorreu em 1934, quando Gilberto Freyre liderou o Primeiro Congresso Afro-Brasileiro. No referido evento, os artistas Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres coordenaram o Salão de Artes Plásticas com tema “Cultura Negra”, participando alguns “independentes” como Hélio Feijó, Nestor Silva e Danilo Ramires, além de artistas com reconhecimento internacional, como Di Cavalcanti, Portinari e Lasar Segal.

uma caminhada já trilhada por outros artistas no passado, levando-nos a vivenciar novas experiências, novos estilos, novos modos de produzir e viver a arte.

A Oficina Guaianases de Gravura é uma dessas experiências que precisamos manter viva na memória artística de Pernambuco. Felizmente, após o fechamento da Oficina, em 1995, todo o seu acervo foi doado pelos últimos administradores à Universidade Federal de Pernambuco, cabendo sua guarda ao Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística do Centro de Artes e Comunicação, visando justamente perpetuar toda a história do movimento. O referido acervo é composto de documentos administrativos, controles financeiros, correspondências enviadas e recebidas, recibos, frequências dos cursos, solicitações de adesão à sociedade, documentos comprobatórios de doações, relatórios, contratos, orçamentos, materiais publicitários de diversos eventos ligados à Guaianases, recortes de jornais, apostilas de cursos, além das pedras calcárias (algumas que ainda trazem inscritos rótulos comerciais produzidos por outras gráficas, antes de serem compradas pela Oficina), prensas, dentre outros instrumentos próprios da técnica litográfica. Consta do acervo também uma coleção de aproximadamente 2.000 gravuras, produzidas na Guaianases durante seus 21 anos de existência.

Em meados de 1974, dois artistas pernambucanos deram início a uma experiência que se tornou, *a posteriori*, um dos mais importantes coletivos artísticos de todo o Estado. Movidos por suas mentes inquietas, João Câmara e Delano decidem extravasar seus sentimentos e ideias por meio da produção litográfica. No ateliê de Câmara, sito à Rua Guaianases, no bairro de Campo Grande, na cidade do Recife, iniciam seus primeiros traços gordurosos utilizando algumas pedras emprestadas da gráfica Apolo e uma prensa litográfica manual que haviam comprado a custo baixo, tendo como mestre impressor Alberto Barros. Respondendo aos convites que os dois “fundadores” faziam aos seus amigos, alguns artistas começaram a se interessar pela técnica da gravura, participando aos sábados desse espaço reservado às pedras calcárias. Em pouco tempo, o grupo já contabilizava 17 gravadores fortemente atuantes, motivando-os a realizar em 1978 a primeira exposição coletiva, apresentando-se oficialmente à sociedade como o “Grupo Guaianases”.

Motivados pelo crescente número de participantes e pelos projetos que todos aspiravam realizar, em 1979, é registrada a Oficina Guaianases de Gravura, como uma sociedade civil sem fins lucrativos e dedicada à arte da gravura, tendo como diretores João Câmara, Luciano Pinheiro e José Carlos Viana. Como o ateliê da Rua Guaianases tornou-se pequeno para o número de artistas que participavam do coletivo, em 1980, após acordo firmado com o prefeito Germano Coelho, o grupo transferiu-se para o Mercado da Ribeira, na cidade histórica de Olinda. Foi celebrado um convênio entre a Fundação Centro de Preservação dos Sítios Históricos de Olinda

e a Oficina Guaianases de Gravura, cabendo ao coletivo artístico a obrigação de fomentar a realização de atividades culturais no local, além da doação mensal de uma gravura produzida na Oficina à prefeitura.⁹⁶ Após a instalação no novo endereço, o grupo investiu na compra de mais pedras e de uma prensa elétrica, possibilitando o recebimento de encomendas comerciais. Ao relembrar deste acordo entre prefeitura e oficina, Tereza Costa Rêgo declarou:

Era um pagamento. A gente dava... a gente – prefeitura – dava empregado, dava a limpeza, dava casa e pagava a luz e a água. E, em troca disso, todas as gravuras que eram feitas lá, eram entregues à prefeitura, um exemplar. Então, de vez em quando eu vejo uma gravura minha pendurada numa secretaria. Na secretaria de cultura mesmo, eu vi muitas.⁹⁷

No seu início, a Oficina Guaianases teve um perfil de resistência política bastante acentuado. Como seus primeiros participantes já eram artistas experientes, sua produção posicionava-se em contrário, tanto à política ditatorial imposta no Brasil pelo regime militar, como às imposições do mercado artístico que se firmara no eixo hegemônico do país, como demonstra a apresentação da terceira exposição da Guaianases, realizada no Rio de Janeiro:

[...] a recusa de modelos culturais impostos e a opção por uma gravura de ideias com sentido crítico voltado para a realidade social – em oposição à gravura decorativa – expressam características comuns nos trabalhos do grupo que escapam aos ditames dos meios de comercialização e divulgação da obra de arte no Brasil. (OTERO, 2008, p. 31).

A partir dos primeiros anos da década de 1990, a Oficina entrou numa séria crise que a levaria, em 1995, a fechar suas portas definitivamente. Dentre os motivos mais significativos, podemos citar: a diminuição no número de associados (artistas ou benfeitores); a pequena absorção da produção litográfica pelo mercado artístico local; além de uma difícil situação financeira gerada por falhas na administração. A Guaianases é extinta, e seu acervo doado à Universidade Federal de Pernambuco, para a perpetuação da memória deste coletivo artístico.

Nos 21 anos de existência da Oficina Guaianases, aproximadamente 260 artistas marcaram presença neste grupo, sendo notória a participação ativa de várias mulheres, como Guita Charifker, Isa Pontual, Inalda Xavier, Thereza Carmen, Liliane Dardot e Maria Tomaselli. Todas elas se posicionaram na experiência coletiva em grau de paridade com os seus colegas artistas, ocupando com eficiência e profissionalismo todos os espaços da oficina, seja no setor administrativo, seja na produção e absorção pelo mercado de suas gravuras. É justamente neste contexto que encontramos também a figura de Tereza Costa Rêgo.

⁹⁶ Encontramos arquivado no acervo da Oficina Guaianases de Gravura sete recibos emitidos pela Fundação Centro de Preservação dos Sítios Históricos de Olinda. Estes documentos comprovam a efetivação do convênio firmado entre a prefeitura de Olinda e a Oficina Guaianases, mediante a entrega frequente de gravuras produzidas pelo coletivo. Destes recibos, três foram assinados pela pintora Tereza Costa Rêgo, como responsável pela gerência de cultura municipal.

⁹⁷ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

Como já afirmamos, com o retorno ao Brasil, em 1979, e a morte súbita de Diógenes Câmara, Tereza refaz todo o seu projeto de vida, determinando como meta o aprofundamento de sua legitimação profissional como artista plástica. Chegando definitivamente de São Paulo, decidida em firmar sua morada na cidade de Olinda, hospedou-se por um breve período na residência de sua filha mais velha,⁹⁸ até a efetivação da compra da sua própria casa, na Rua do Amparo, onde se encontra até hoje. Pelo tempo que Tereza viveu fora do Brasil, de modo clandestino, por causa da perseguição do regime militar ao seu companheiro de vida, ela chegou à cidade de Olinda como uma pintora reconhecida por poucos, sem espaço conquistado no mercado de arte local e sem grandes laços afetivos ou de convivência com os seus pares de profissão. Era somente mais uma pintora que se estabelecia no sítio histórico da cidade.

Tereza passou por uma séria crise financeira nessa época. Como ela mesma disse, foi um período difícil, sendo ajudada por algumas pessoas que já a conheciam e apostaram no seu potencial. Amigos como o já mencionado Armando Souto Maior, que conseguira para ela uma bolsa de estudos pelo mestrado em história da Universidade Federal de Pernambuco. Outra ajuda importante veio do prefeito de Olinda, José Arnaldo Amaral, que a convidou para trabalhar na Diretoria de Cultura do município, nomeando-a posteriormente diretora de cultura da cidade de Olinda⁹⁹:

[...] eu cheguei da Europa depois de muito tempo fora do Recife. [...] De repente, eu nunca peguei em dinheiro porque eu era rica. Depois eu fui pra o exílio com Diógenes, e o partido era que pagava. Eu não sabia o que era trabalhar. [...] Quando eu cheguei ao Brasil, Diógenes morreu no aeroporto. Chegando ao aeroporto. E eu fiquei com as mãos vazias. [...] E eu cheguei aqui de mãos vazias, estranhas. E Arnaldo me chamou pra ser secretária de cultura, não era nem secretária, era diretoria de cultura, uma coisa assim.¹⁰⁰

Foram oportunidades importantes para o recomeço de vida de Tereza Costa Rêgo. Oportunidades que suavizaram suas dificuldades financeiras e promoveram a abertura de sua vida para novas experiências, como o seu ingresso na Oficina Guaianases de Gravura.

Nesse período, o coletivo se estabeleceu no Mercado da Ribeira, estruturou-se como pessoa jurídica, aumentou significativamente o número de associados, realizou várias exposições, além de conseguir manter um fluxo comercial de sua produção artística. Talvez por causa desses motivos, vários artistas locais buscaram ingressar nesse coletivo. Nossa pintora sabia que a Guaianases seria uma experiência artística importante para o seu processo de legitimação profissional, possibilitando o espaço social adequado para tornar-se conhecida e aceita pelos

⁹⁸ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

⁹⁹ OLINDA. Secretaria de Administração da Prefeitura Municipal de Olinda. Portaria de pessoal nº 634/88, de 10 de agosto de 1988.

¹⁰⁰ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

outros artistas da região. Ao perguntarmos como foi o seu ingresso na Oficina, a artista nos respondeu:

Eu era tão estranha aqui, que eu tinha um amigo chamado Petrônio, [...] ele era meu conhecido [...], como ele trabalhava na prefeitura também, eu perguntei: será que você pode me apresentar pra eu entrar na Guaianases, porque precisa de um padrinho pra poder entrar?¹⁰¹

Segundo o Artigo 16, Capítulo terceiro, do estatuto da Oficina, todo artista que desejasse se tornar um associado desse coletivo deveria preencher uma ficha de solicitação de ingresso, constando a indicação de dois outros artistas já pertencentes à Oficina, para ser submetida ao conselho administrativo. Encontramos no acervo da Oficina a ficha de solicitação de ingresso na sociedade, na qual Tereza é indicada pelos artistas, já associados, Raul Córdula e Liliane Dardot, datada de 15 de outubro de 1983, sendo deferida pela própria Liliane Dardot, membro do conselho administrativo.¹⁰²

Já que não encontramos no acervo da Guaianases qualquer documento que registrasse a frequência dos artistas na oficina, recorremos ao controle financeiro das contribuições mensais efetuadas pelos sócios-artistas para descobrirmos que nossa pintora participou da Guaianases aproximadamente por sete anos. Movidos pelo desejo de confirmarmos esta datação, perguntamos à própria artista se ela lembrava o ano e o motivo de sua saída da sociedade. Para nossa surpresa, Tereza nos respondeu: "Eu não saí. A Guaianases se acabou. A Guaianases foi pra universidade. Tanto que não tive tempo de pegar minhas pedras, que é uma relíquia".¹⁰³ Observando os documentos existentes no acervo da Oficina, encontramos referências à presença de Tereza neste coletivo até 1990. No entanto, nas lembranças da nossa pintora, sua presença se estende até o fechamento total da Oficina, ocorrido somente no ano de 1995. Acreditamos que para Tereza a experiência na Oficina Guaianases tenha sido tão importante, que seria impossível ela mesma desistir de continuar como associada. Sua presença sempre foi discreta, não assumindo qualquer função administrativa na sociedade, mas participando com ênfase de toda dinâmica coletiva proposta pelo coletivo.

Partindo das listas de frequência nos cursos formativos da Guaianases, descobrimos que Tereza Costa Rêgo, após a aprovação de seu ingresso na sociedade, participou do "Curso de informação de técnica e prática litográfica", ministrado por João Câmara e Liliane Dardot, ocorrido nos dias 15, 19, 22 e 29 de outubro de 1983. Provavelmente, nesta formação ocorreram os primeiros contatos da artista com a técnica da litografia, passando ela a conhecer o processo

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² No final da referida ficha de solicitação de ingresso, o artista Raul Córdula escreveu: "Além de indicar, recomendo com ênfase, à Diretoria da OGG, a participação de Tereza Costa Rêgo no quadro de sócios-artísticos desta sociedade".

¹⁰³ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

de impressão, a manipulação dos materiais, a preparação das pedras, as aguadas, as entintagens, a divisão de tarefas junto com os impressores, entre outras informações basilares para qualquer gravurista. O interessante é que, mesmo estando num processo de formação inicial, Tereza não participou do “Curso de Gravura em Metal” ministrado por Tay Bunheirão, ocorrido logo em seguida, em novembro de 1983. Mais uma vez, relacionamos os dados que havíamos encontrado nos documentos do acervo da Guaianases com a narrativa oral da própria Tereza. Perguntamos à nossa artista com quem havia aprendido as técnicas da gravura, obtendo como resposta:

Todo mundo. [...] Um ensinava ao outro. Alberto, Hélio, Câmara. Todo mundo. Era uma coisa muito companheiro. Muito raro de se encontrar.

[entrevistador: Não houve uma formação? Um curso?]

Não. Eu nunca participei de um curso, não. Zé Carlos Viana deu uns cursos. Mas eu acho que era de pintura, não era de gravura. O que era a Guaianases? Era a casa da gente.¹⁰⁴

Ainda sobre a sua formação inicial, questionamos porque havia abraçado somente a litografia, deixando de lado a gravura em metal, também produzida na Oficina. Acreditávamos que Tereza havia optado pela litografia, por uma questão de identificação com a técnica, deixando de lado a formação em calcogravura que havia acontecido na Oficina. A artista somente nos respondeu: "Eu não conheço metal. Eu não sei metal. Eu tenho muita vontade de trabalhar em metal, mas eu nunca trabalhei".¹⁰⁵ Após as entrevistas, percebemos que Tereza Costa Rêgo havia guardado para si, em sua memória, nas suas lembranças, de toda experiência que viveu na Oficina Guaianases, somente aquilo que realmente foi muito importante para sua caminhada de pintora e gravadora: as amizades, as relações afetivas, o aprendizado coletivo, os momentos de liberdade e criação artística. A Guaianases foi para Tereza um ambiente propício para que a nossa pintora desenvolvesse a sua humildade e perseverança em prol de sua legitimação profissional em torno dos outros artistas do coletivo:

A Guaianases teve duas importâncias para mim: A lição da humildade, porque eu era muito estranha. Eu não ia ter proteção de ninguém. Eu ia ter que pedir muito favor pra Petrônio, pra ele me apresentar a alguém. À [João] Câmara, todo pessoal que eu já conhecia, mas tava tudo muito importante, sabe?! Aprendi a fazer mais uma técnica que foi a gravura. E esse laboratório de tinta com ácido, essa matéria que a gente usa na gravura, eu trouxe pra minha pintura.¹⁰⁶

Durante o tempo em que estive na Oficina, Tereza participou de várias exposições coletivas. Todavia, pela escassez de informações que comprovem a participação efetiva dos artistas em cada evento, temos certeza de sua participação somente em 4 das 12 exposições coletivas realizadas durante a sua estada no referido movimento artístico.¹⁰⁷ Dentre as fontes

¹⁰⁴ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ Nossos cálculos se baseiam nas informações apresentadas pelo livro-catálogo Coleção Histórica Oficina Guaianases de Gravura, que registra as exposições ocorridas até 1987. Para as informações dos anos posteriores,

primárias que coletamos, encontramos o convite para a “Coletiva Guaianases – Pinturas, Gravuras e Desenhos”, realizada em 1984, listando dentre os participantes o nome de Tereza Costa Rêgo. Há também o convite para a “Guaianases 14”, no ano de 1985, fazendo também menção ao nome da referida artista. Pesquisando ainda os materiais publicitários¹⁰⁸ e em alguns recortes de jornais¹⁰⁹ que estão arquivados no acervo da Oficina, descobrimos outras duas referências à sua participação: em 1987, na “Guaianases 17” e na “Guaianases 19”, a primeira ocorrida na cidade de Vitória, no estado do Espírito Santo, e a segunda, na capital pernambucana.

Mesmo não constando na cronologia oficial da Guaianases, inferimos a realização de uma individual de Tereza Costa Rêgo na sala de exposição da Oficina, localizada também no Mercado da Ribeira, entre os dias 15 e 30 de setembro de 1988. Descobrimos este fato por meio da existência da pauta de exposições e do contrato que definia as condições para a realização de qualquer exposição na sede da Guaianases assinado pela artista no dia 13 de junho do referido ano. Numa carta enviada após a exposição, Tereza presta contas do evento à diretoria da Oficina, manifestando sua gratidão pela ajuda recebida e destacando que as vendas foram fracas, negociando somente três quadros e duas gravuras, fazendo um montante de Cz\$ 1.010.000,00 (Hum milhão e dez mil cruzados). Quatro anos antes, Tereza já realizara outra exposição individual com suas pinturas e gravuras, ocorrida no Palácio dos Governadores de Olinda (sede



Fig. 4 – Cartaz da exposição individual de Tereza Costa Rêgo. Fonte: Acervo da Oficina Guaianases de Gravura

recorremos às diversas fontes primárias que se encontram arquivadas na reserva técnica da Oficina, tendo consciência de que não são suficientes para narrar toda a história do referido movimento artístico.

¹⁰⁸ Cartaz da Coletiva Guaianases 19, realizada na Galeria Metropolitana Aloisio Magalhães, na cidade do Recife, de 1 a 15 de outubro de 1987.

¹⁰⁹ Recortes de jornal que fazem referência à Tereza Costa Rêgo na Exposição Guaianases 17:

Guaianases, um encontro de artistas. In: *A Gazeta*, Vitória – ES, 22 abr. 1987.

Galeria Álvaro Conde - litogravura de Olinda. In: *Diário Oficial do Estado do Espírito Santo*, Vitória – ES, 24 abr. 1987.

da prefeitura municipal). Desta não temos muitas informações, além daquelas contidas no cartaz produzido pela própria Guaianases a partir de uma obra da artista (fig. 4). Se analisarmos este material publicitário, perceberemos a satisfatória qualidade de impressão e acabamento de que gozavam as peças produzidas pela Oficina, além da presença das questões de gênero recorrentes na poética tereziana.

Periodicamente, a Oficina organizava alguns leilões visando angariar fundos e movimentar o mercado das artes no Estado, comercializando nestes eventos obras de artistas renomados internacionalmente, como Di Cavalcanti, Milton da Costa, Tarsila do Amaral e Picabia. A produção local também se fazia muito bem representada com as obras de João Câmara, Vitalino, Samico, Gil Vicente, Raul Córdula, Mário Nunes, Francisco Brennand, Montez Magno, Guita Charifker e outros, muitos destes sócios-artistas da Guaianases. Por meio do material publicitário desses eventos, verificamos que Tereza Costa Rêgo participou do “Grande leilão de Arte na Oficina Guaianases de Gravura”, realizado no dia 4 de dezembro de 1990, no próprio Mercado da Ribeira. Acreditamos que, por causa do difícil período financeiro em que o país se encontrava, como também pela ausência de uma prática leiloeira na cidade, o referido leilão não obteve um grande valor de vendas. Segundo artigo publicado no *Jornal do Comercio*¹¹⁰, das 76 obras oferecidas, somente 30 peças foram arrematadas. Comparando os valores de todas as vendas, Tereza ocupou o terceiro lugar no ranking dos arrematados, ficando atrás somente de Delano e Eudes Mota. Foi leiloadada a sua acrílica sobre eucatex, intitulada “Janela”, obtendo o lance final de Cr\$ 150.000,00 (Cento e cinquenta mil cruzeiros).

Para Tereza Costa Rêgo, o mais importante na experiência da Guaianases era a vivência entre os pares, produzindo uma arte local a partir da troca de experiências entre todos os participantes. Por um tempo, a Oficina foi almejada por muitos artistas, iniciantes e veteranos, que viam no Mercado da Ribeira um espaço propício para o seu crescimento profissional, artístico e humano. Como em toda experiência coletiva, a rotatividade de ingressos e desistentes foi frequente também na Guaianases, havendo sempre “gente nova” para a manutenção dos seus ideais. Encontramos no arquivo da Guaianases várias fichas de artistas solicitando o ingresso na sociedade, quase todos aceitos pela administração. Folheando este material vimos que Tereza, como sócia-artista da Oficina, indicou, juntamente com Raul Córdula, João Câmara, Liliane Dardot, Marisa Lacerda e Delano, outros nove artistas para o ingresso na Guaianases, dentre estes Silvia Pontual, Aluísio Braga e Ana Cristina Aguiar.

A própria Tereza, ao falar da sua experiência na Guaianases, elucida o valor desse coletivo para o estreitamento dos laços com seus pares. Como já tratamos anteriormente, por

¹¹⁰ Leilão cumpre objetivos. In: *Jornal do Comercio*, Recife, 6 dez. 1990.

muito tempo, nossa pintora manteve-se afastada do convívio com outros artistas, por imposição da vida que levava. A Oficina ofereceu-lhe a oportunidade de fazer diferente, partilhando os conhecimentos, as criações, os afetos, a vida e o cotidiano com outros artistas. Como ela nos disse:

No sábado, a gente fazia uma reunião e depois ia tudo pro Bar do Caranguejo, que era um bar perto do cemitério. E a gente bebia que só uns doidos. Voltava de noite. Pela primeira vez eu fiz essas coisas, que eu nunca tinha feito antes. Não podia por isso, por isso e por isso. Não podia porque era pequena. Não podia porque era casada. Não podia porque era comunista e não podia fazer dessas coisas porque o povo ia falar. Não podia, não podia, não podia e agora pode.¹¹¹

A convivência com os demais associados do coletivo, provavelmente, gerou um capital social importante para Tereza, abrindo várias portas e novas oportunidades de exposições, de técnicas, de conhecimento, de vendas e encomendas. Tereza tinha consciência de que não era uma artista tão conhecida ou experiente na técnica da gravura como alguns outros associados. A mesma nos fala: “Eu não era dos artistas mais importantes da Oficina, não. Eu era dos iniciantes. Eu fui pra ali, pra aprender, né? Os mais sabidos eram Câmara, Delano, Zé Cláudio, Maria Carmem, Guita [Charifker]”¹¹². Todavia isso não era empecilho no relacionamento entre os associados da Guaianases.

Temos consciência do quanto foi importante para a artista a experiência vivida neste coletivo pernambucano de gravura. Foi um ambiente propício para o estreitamento dos laços de amizade com vários outros artistas. Homens e mulheres que ajudaram Tereza no amadurecimento de sua poética, utilizando a técnica das pedras litográficas. Se comparada a outros gravuristas da Oficina, nossa artista deixou um pequeno, mas precioso acervo de gravuras, nas quais suas mulheres, meninas, noivas, amantes estarão sempre vivas.

Concluindo a reflexão sobre a passagem de Tereza Costa Rêgo na Oficina Guaianases, evocamos as palavras da própria pintora, publicada no *Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco*, em novembro de 1990¹¹³, pela passagem dos 10 anos da Oficina Guaianases de Gravura:

A Oficina Guaianases de Gravura tem para mim um significado múltiplo. Sendo um atelier coletivo, resguarda a liberdade de criação dos seus artistas e ao mesmo tempo estimula uma fraternidade muito rara entre as pessoas. Considero a prática cotidiana no ofício da gravura, um grande investimento no meu trabalho como artista, experiência que venho trazendo para minha pintura como um fator muito importante de crescimento profissional. É um privilégio trabalhar na Oficina Guaianases de Gravura, um privilégio e uma alegria. (SUPLEMENTO Cultural, 2006).

¹¹¹ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

¹¹² Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

¹¹³ Por se tratar de um encarte mensal, a datação é feita somente com mês e ano da publicação.

O Museu do Estado de Pernambuco: de legitimada a agente legitimadora

Os museus sempre ocuparam um lugar de destaque na história de vida de Tereza Costa Rêgo. Segundo a própria pintora, seu primeiro prêmio aconteceu aos 15 anos de idade, no 8º Salão de Pintura do Estado, realizado em 1949, sediado pelo Museu do Estado de Pernambuco – MEPE. Oito anos depois, seu talento artístico é novamente legitimado pela mesma instituição, quando recebe seu segundo prêmio, no Salão de Pintura de 1956. Aos poucos, Tereza foi apresentando todas as suas habilidades, não só para a execução de sua arte, mas também para a administração de instituições ligadas à cultura. Como já dissemos anteriormente, de artista premiada nos salões, Tereza passa a compor a comissão julgadora nesses eventos, buscando não mais a sua própria legitimação, mas avaliando e atribuindo a legitimação profissional a outros artistas. Até que, em abril de 1989, Tereza Costa Rêgo assume oficialmente a diretoria do Museu do Estado, trabalhando à frente dessa instituição por dez anos consecutivos.

A experiência de nossa pintora à frente de órgãos culturais iniciou-se alguns meses antes, quando aceitou o convite do então prefeito de Olinda, José Arnaldo Amaral, para trabalhar no Departamento de Cultura do Município. Seu contrato de trabalho com a prefeitura de Olinda foi assinado em 1 de maio de 1988. A 10 de agosto do mesmo ano, é nomeada Diretora do Departamento de Cultura do município. Todavia, em meio aos recortes de jornais, encontramos duas referências de Tereza Costa Rêgo como coordenadora de uma Comissão de Cultura, responsável pelo projeto de criação da Fundação de Cultura e Turismo da cidade de Olinda, no ano de 1985.¹¹⁴

Encontramos ainda, no acervo da artista, um artigo intitulado “Olinda: Polo Cultural desde a Época da Colônia”, assinado pela jornalista Flávia de Gusmão, publicado em 10 de setembro de 1986, que apresenta Tereza Costa Rêgo como gerente de cultura da prefeitura de Olinda.¹¹⁵ Vale salientar que, nesse mesmo ano, Tereza alargou a sua atuação até a capital pernambucana, quando aceitou o convite de Jarbas de Andrade Vasconcelos, prefeito do Recife, para integrar o Conselho Municipal de Cultura¹¹⁶, juntamente com Abelardo da Hora, Joaquim de Arruda Falcão, Tarcísio Pereira, Josefina Aguiar, Leda Alves, Nelson Saldanha e Sebastião Vila Nova.¹¹⁷ A nosso ver, vários atributos pessoais da pintora influenciaram positivamente na conquista desses cargos públicos. Além da facilidade em comunicar-se e em apresentar seus pontos de vista, Tereza traz em si uma afabilidade e uma diplomacia no falar para com todas as

¹¹⁴ Cultura Popular é objetivo da futura fundação. In: *Diga, Olinda* (publicação quinzenal da prefeitura de Olinda), de 6 a 19 de julho de 1985.

Seminário estuda criação de fundação de Cultura. In: *Jornal do Commercio*, Recife, 2 nov. 1985.

¹¹⁵ *Jornal do Commercio*, Recife, 10 set. 1986.

¹¹⁶ Tereza Costa Rêgo foi empossada como membro da Comissão de Cultura, por meio da Portaria Nº 725, de 31.03.86, publicada no Diário Oficial do Estado em 1 de abril de 1986.

¹¹⁷ Formado Conselho Cultural. In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 3 abr. 1986.

pessoas. Sua simpatia atrai para junto de si diferentes grupos sociais, sabendo utilizar esta capacidade a seu favor, seja com seus superiores, mas também com seus subordinados. Outra variante que possivelmente influenciou essas conquistas foi as suas inúmeras amizades e contatos políticos, seja por meio de sua família paterna ou dos amigos, quando era casada, seja pelos laços afetivos que construiu ao longo de sua estada no partido comunista brasileiro.

Dentre os vários cargos públicos que Tereza Costa Rêgo assumiu na sua trajetória profissional, nenhum foi tão marcante quanto a direção do Museu do Estado de Pernambuco. O MEPE foi para Tereza um grande laboratório cultural, no qual pôde manifestar toda a sua energia e criatividade, criando exposições e feiras, acolhendo vários eventos ligados à música, à literatura e às artes plásticas. Como diretora, abriu as portas do referido museu para o acolhimento da comunidade, oferecendo cursos e palestras para todas as idades, além de atrair a visitação continuamente, por meio da rotatividade do acervo do próprio MEPE, guardado há muito tempo dos olhos do povo recifense.

É importante notar que Tereza Costa Rêgo já mantinha contato com o MEPE desde 1988, quando aceitou o convite do Governador Miguel Arraes para assumir a direção do Museu Regional de Olinda, sendo este um módulo do Museu do Estado, que se encontrava fechado para visitação há mais de 12 anos. A nova diretora conseguiu em menos de seis meses abri-lo com uma exposição permanente, com obras (pinturas, imagens e mobiliário) do século XVI. Nesse período, a então diretora do MEPE, Leda Alves, teve que deixar o cargo para assumir a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE, deixando o referido museu acéfalo. Como o Museu Regional mantinha relação com o MEPE, Tereza Costa Rêgo acabou assumindo esta outra instituição de modo não-oficial, sendo nomeada para sua direção aproximadamente um ano depois.¹¹⁸

Diferente de sua personalidade festiva e dinâmica, Tereza encontrou um museu parado e sem vida, com uma frequência aproximada de 10 visitantes por dia. De imediato, investiu na organização de todos os ambientes do palacete do século XIX, tornando-os atraentes para novas visitas. Diante do vasto acervo do MEPE, com mais de 10.000 peças, Tereza dedicou a maior parte do seu tempo como diretora à rotatividade das exposições com as referidas peças, dividindo-as por temas, suportes, artistas, séculos ou estilos. Em matéria de jornal, assinada por Isabella Coelho, publicada no dia 24 de abril de 1989, a nova diretora declarou: “Vamos fazer um multirão para limpar, recuperar e inovar o circuito de exposições”. Neste mesmo artigo ela ainda propunha:

¹¹⁸ Entrevista inédita da artista em 3 jun. 2013. Confirmada pela publicação: Tereza sacode a poeira para investir no futuro. In: *Jornal do Commercio*, Recife, 3 abr. 1991.

[...] montagem da exposição ‘O índio do Nordeste: 500 anos de resistência’, [...]transformação de algumas salas do prédio anexo em salões para exposição permanente de pintores pernambucanos; da modernização e sinalização do circuito das salas de exposição permanente sobre a História de Pernambuco desde o século XVI e da reforma das oficinas de pintura, marcenaria e instrumentos musicais.¹¹⁹

Toda essa renovação e dinamicidade gerou como principal resposta o aumento significativo da visitação do museu, como relata brevíssima nota impressa no jornal *Folha de Pernambuco*:

As atividades desenvolvidas pelo Museu do Estado ultimamente, com destaque para as exposições, atraíram mais de 3.000 visitantes somente no mês de abril, com predominância de alunos da rede particular de ensino e, também, pública. Ainda foram registradas presenças de visitantes de vários Estados e até de alguns países.¹²⁰

A imaginação de Tereza não parou um só momento. A todo instante, articulou uma nova exposição, acolheu um novo evento, criou uma nova dinâmica para as oficinas de arte oferecidas no MEPE. Visando ilustrar essa dinamicidade no referido museu, fizemos um levantamento da agenda cultural da instituição durante o ano de 1993, obtendo como resultado final a tabela abaixo.¹²¹

Tabela 1: Eventos realizados no MEPE em 1993¹²²

Ordem	Evento	Data
1	Exposição Coletiva Internacional “Artistas da Área Metropolitana do Porto”	18/03/1993
2	Exposição Individual de Maurício Castro – “Cabeças Infectadas”	07/04/1993
3	Exposição Coletiva Internacional de Intercâmbio – “Le Hors-lá”	20/04/1993
4	Exposição individual de Antonio Mendes – “Paisagens II”	03/06/1993
5	Exposição Individual de Dantas Suassuna – “Pinturas”	08/06/1993
6	Exposição Individual de Fernando Augusto – “Diário de Frequência”	15/07/1993
7	Exposição Coletiva do Grupo Grafitte – “O Santo nosso de cada dia”	15/07/1993
8	Exposição Coletiva “Pintura Pernambucana”	15/07/1993
9	Show musical “ <i>Western Jazz Quartet</i> ”	26/08/1993
10	Exposição Individual de André Lasmar	09/09/1993
11	Exposição Individual de Roró de Sá – “Cerâmicas”	09/09/1993
12	Lançamento do livro de Orismar Rodrigues <i>Navegador do Tempo</i>	23/09/1993

¹¹⁹ Museu vai ser centro de cultura. In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 24 abr. 1989.

¹²⁰ *Folha de Pernambuco*, Recife, 24 maio 1989.

¹²¹ Pela impossibilidade de investigarmos em tempo hábil todos os eventos realizados no MEPE durante os 10 anos de direção de Tereza Costa Rêgo, elaboramos uma amostragem dessa administração a partir de dois recortes metodológicos: cronológico e documental. Ou seja, procuramos somente os eventos acontecidos em 1993, por ser um ano que marca a metade da administração de Tereza, como diretora do MEPE. Além disso, utilizamos como fonte de pesquisa o extenso arquivo pessoal que a pintora guarda em sua casa. Nele, há folders, fotografias, convites, ofícios, cartas, cartazes e outros documentos que mencionam os referidos eventos. Desse modo, adotamos também uma triagem prévia, realizada por Tereza, do que foi importante guardar na sua memória documental.

¹²² Encontra-se nos apêndices de nossa dissertação esta tabela mais detalhada, elucidando os documentos históricos que foram utilizados na coleta dos dados (Ver apêndice A).

13	Exposição Coletiva com 18 artistas, dentre eles: João Câmara, Reynaldo, Luciano Pinheiro, Romero de Andrade, Tereza Costa Rêgo, Gil Vicente e Raul Córdula.	23/09/1993
14	42º Salão Infantil de Arte – “Exposição Lendo e Relendo Arte Carajá”	30/09/1993
15	Exposição Individual de Márcio Almeida – “Pinturas”	15/10/1993
16	exposição Individual de Paulo Meira – “Fábrica de Anjos”	10/11/1993
17	Exposição Individual de Gileno – “Pinturas”	25/11/1993
18	Exposição Coletiva “Grito das Vidas Secas”	07/12/1993
19	Exposição dos trabalhos da oficina de arte “O Resgate do Tempo”	10/12/1993
20	Exposição do 1º Salão de Arte dos Novos do II COMAR	16/12/1993

Na tabela 1, podemos observar que o MEPE acolheu aproximadamente 20 eventos durante os meses de março a dezembro do referido ano, havendo claramente uma predominância das exposições individuais ligadas às artes plásticas (85%). Com exceção do show musical “*Western Jazz Quartet*”; da exposição do designer de joias André Lasmar e do lançamento do livro de Orismar Rodrigues (eventos 9, 10 e 12 da tabela).

Pontuamos também a realização, no MEPE, de três eventos de nível internacional. O primeiro foi a exposição “Artistas da área metropolitana do Porto” (evento 1), que exibiu 50 obras (litografias e serigrafias) produzidas por artistas portugueses. O referido evento integrava a Mostra de Teatro Ibérico e Expressões Artísticas de Portugal, sediada em Recife¹²³. Logo em seguida, acolheu a exposição itinerante de intercâmbio França – Brasil, tournée 93, como resultado do diálogo entre artistas nordestinos e artistas da cidade de Marselha – Provence. Este evento foi realizado em parceria pelo Museu do Estado de Pernambuco, o Serviço Cultural do Consulado Geral da França no Recife e a Aliança Francesa¹²⁴. Por fim, acolheu o grupo de jazz norte-americano “*Western Jazz Quartet*”, numa parceria com a Associação Brasil-América e o Serviço de Divulgação e Relações Culturais dos Estados Unidos.¹²⁵

Estas exposições são exemplos das várias parcerias que Tereza Costa Rêgo realizou durante a sua administração, sempre com o intuito de trazer para o Museu do Estado algo de novo para os seus visitantes, como também de disponibilizar o acervo do MEPE para outras instituições. Como aconteceu em julho de 1991, quando Tereza conseguiu firmar uma parceria com o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, trazendo para o MEPE a Exposição “Expressões Singulares da Arte Brasileira”, composta de 63 obras de artistas brasileiros, como Di Cavalcanti, Fayga Ostrower, Flávio de Carvalho e Rubem Valentim. Como Tereza diz: “A

¹²³ O visual que vem de Portugal. In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 18 mar. 1993.

¹²⁴ Informações extraídas do material publicitário existente no arquivo pessoal de Tereza Costa Rêgo. Franceses vão expor no Museu do Estado. In: *Jornal do Commercio*, Recife, 20 abr. 1993.

¹²⁵ O som invade o museu. In: *Jornal do Commercio*, Recife, 23 ago. 1993.

Jazz americano no Museu do Estado. In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 26 ago. 1993.

postura do museu moderno é justamente propiciar que as obras caminhem dando seu recado em vários lugares”.¹²⁶

Outro ponto muito presente na administração de Tereza foi a valorização da questão indígena. Como a própria artista escreve no folder do 42º Salão Infantil de Arte, que teve como foco principal o conhecimento da arte indígena da tribo Carajá: “O museu do Estado, consciente de que preservar a memória nacional e divulga-la é função primordial do ‘Museu Vivo’, entende, também, que preservar a memória indígena é resgatar uma das mais importantes páginas do nosso passado cultural”¹²⁷. Nos dez anos de diretoria de Tereza Costa Rêgo, o MEPE foi um ambiente profícuo para exposições¹²⁸, oficinas de arte para crianças¹²⁹ e palestras¹³⁰ que trataram da influência indígena na identidade artística nacional, como também refletiram sobre os problemas que os povos indígenas enfrentam na atualidade. Em artigo publicado na *Folha de Pernambuco*, Tereza declarou: “o objetivo é difundir a luta que vem sendo desenvolvida por muitas tribos indígenas, ao longo do tempo, no que se refere à preservação de sua cultura, de suas autenticidades, a respeito das inúmeras investidas do homem branco, por ocasião das dominações”.¹³¹ Além disso, a artista levou essa reflexão para a sua produção pictórica, quando na produção da série “Sete luas de sangue”, destaca, num dos painéis, a luta dos índios brasileiros pela sobrevivência à invasão europeia, como tentaremos mostrar mais à frente.

Todavia, não devemos pensar que essa atenção à cultura indígena foi trazida para o Museu do Estado por Tereza Costa Rêgo. Observando alguns recortes de jornais sobre o MEPE, publicados antes de 1989, guardados pela artista, percebemos que o referido museu já trabalhara a temática indígena alguns anos antes de Tereza assumir a sua direção. Como ilustra o trecho de artigo publicado no *Diário de Pernambuco*, em 1977, fazendo referência a uma série de exposições realizadas pelo Museu do Estado, tendo como tema central a cultura indígena: “No Museu do Estado foi aberta uma exposição sobre tecidos indígenas, comemorando o Dia do Índio. Esta é a sétima exposição que aquela instituição promove com o objetivo de mostrar a cultura dos nossos silvícolas”.¹³² Ou seja, Tereza não foi a primeira diretora a trabalhar este tema. Mas, podemos dizer que ela intensificou, na sua gestão, a exibição e análise da cultura indígena, discutindo com a comunidade os desafios hodiernos dos povos indígenas.

Outro ponto facilitador para essas exposições foi o vasto acervo indigenista que o próprio Museu do Estado conta sob sua guarda. Uma coleção etnológica e arqueológica reunida por

¹²⁶ *Jornal do Commercio*, Recife, 10 jul. 1991.

¹²⁷ Material publicitário do 42º Salão Infantil de Arte. Arquivo pessoal da artista.

¹²⁸ Arte de viver na Semana do Índio. In: *Jornal do Commercio*, Recife, 15 abr. 1991.

¹²⁹ Museu ensina arte indígena. In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 29 abr. 1993.

¹³⁰ Índio: questão de debate. In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 13 abr. 1991.

¹³¹ Exposição indígena é vista em museu. In: *Folha de Pernambuco*, Recife, 22 abr. 1989.

¹³² Autêntica cultura indígena exposta no Museu do Estado. In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 20 abr. 1977.

Carlos Estevão (1880 – 1946), no período em que foi diretor do Museu Emílio Goeldi do Pará, em 1930, e que após o seu falecimento foi doada para o governo do Estado de Pernambuco. Nesta coleção encontram-se peças de povos indígenas da região da Amazônia e do Nordeste brasileiro. Sobre este acervo, o antropólogo Renato Athias escreve:

A Coleção Etnográfica Carlos Estevão constitui-se em um valioso acervo de mais de 3.000 peças, adquiridas entre os anos de 1908 a 1946, [...] Esta coleção, que compreende peças de 54 povos indígenas, mostra uma variedade de objetos que fazia e fazem parte da vida cotidiana desses povos. As exposições permanentes e as diversas mostras itinerantes organizadas pelo Museu do Estado de Pernambuco indicam quão importante é esta coleção para se visualizarem as riquezas, a vida, os costumes e a cultura material dos povos indígenas do Brasil. (MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO, 2003, p. 285).

Em 1998, Tereza Costa Rêgo entregou o cargo de diretora do MEPE à artista Sílvia Pontual. Em 2009, foi convidada pela prefeitura de Olinda para assumir a diretoria do Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá, situado próximo à sua residência.¹³³ Desse modo, vemos que Tereza Costa Rêgo assumiu, ao longo de sua vida, vários cargos públicos ligados à cultura e à arte. Não ousamos dizer que estas experiências administrativas tenham causado grandes influências no seu processo de criação. No entanto, é certo que todos esses compromissos sociais serviram como mais uma legitimação de sua capacidade cultural, como difusora e animadora das artes em geral, pelas cidades de Recife e Olinda.

Pintar para viver ou viver para pintar? as exposições e o mercado de arte

Analisando a trajetória biográfica de Tereza Costa Rêgo, observamos que além dos salões e dos seus respectivos prêmios, a referida pintora dedicou-se, como ainda o faz, a estar presente no sistema de arte local, por meio das exposições, sejam elas coletivas ou individuais. Desde cedo, Tereza colocou sua produção sob a análise do público, dos críticos, dos pesquisadores, dos curadores, da mídia e daqueles que estão envolvidos ativamente no mercado das artes, como *marchands*, compradores e colecionadores de arte, agentes legitimadores que se fazem presentes nas exposições de Tereza. Por causa disso, a artista recebeu várias vezes os elogios e aplausos do reconhecimento de sua capacidade artística, mas também enfrentou abertamente e com humildade as críticas e as ofensas dirigidas à sua produção. Durante nossa pesquisa, fizemos um levantamento das exposições que Tereza participou até os dias atuais. Coletamos esses dados de recortes de jornais, catálogos, currículos, materiais publicitários das exposições, dentre outros documentos arquivados, principalmente o acervo pessoal da pintora. Ao final deste levantamento, descobrimos que a artista participou, ao menos, de 58 exposições

¹³³ Como a artista ainda ocupa o cargo de diretora do Museu do Mamulengo, preferimos não nos atermos sobre essa experiência administrativa.

coletivas, sem contar as 22 exposições individuais realizadas até o ano de 2013, como demonstram as seguintes tabelas:

Tabela 2 – Exposições Individuais¹³⁴

ORDEM	EVENTO	CIDADE	ANO
1	Exposição Individual	Recife	1961
2	Exposição Individual	São Paulo	1966
3	Exposição Individual	Porto Alegre	1968
4	Exposição Individual	Pequin	1977
5	Exposição individual	Paris	1979
6	Exposição Individual	Olinda	1981
7	Exposição "País de Olinda"	Recife	1982
8	Exposição Individual de Pintura e Lançamento de Álbum de Gravuras	Olinda	1984
9	Exposição de Pintura	Olinda	1985
10	Exposição de Pintura	Olinda	1985
11	Exposição Olinda - Gravuras	Vila do Conde	1985
12	Exposição Pintura e Álbum de Gravura	Olinda	1988
13	Exposição de Pintura	Recife	1988
14	Exposição de Pintura	Olinda	1990
15	Exposição "Recife Olinda - Olinda Recife"	Olinda	1992
16	Exposição de Gravura	Olinda	1992
17	Exposição de Pintura - "40 anos de arte"	Olinda	1997
18	Exposição "Sete Luas de Sangue"	Recife	2000
19	Exposição "Sete Luas de Sangue"	Rio de Janeiro	2001
20	Exposição "Sete Luas de Sangue"	São Paulo	2002
21	Exposição "Imaginário do Bordel - O Parto do Porto"	Recife	2003
22	Exposição "Tereza todos os tempos"	Recife	2009

Tabela 3 – Exposições Coletivas

ORDEM	EVENTO	CIDADE	ANO
1	4º Salão de Arte Moderna (Menção Honrosa)	Recife	1949
2	8º Salão de Pintura (2º prêmio)	Recife	1949
3	1º Exposição Panorâmica de Pintores de Pernambuco	Recife	1955
4	15º Salão de Pintura (2º Prêmio)	Recife	1956
5	Exposição na Semana de Cultura Popular	Recife	1961
6	Exposição no 1º Salão de Artes Plásticas	Recife	1961

¹³⁴ Encontra-se nos apêndices de nossa dissertação esta tabela mais detalhada, elucidando os documentos históricos que foram utilizados na coleta dos dados (Ver apêndice B).

7	2ª Exposição Coletiva de Artes Plásticas	Recife	1962
8	Coletiva de Artistas Plásticos do Nordeste	Salvador	1962
9	Exposição "A mulher na Arte de Pernambuco"	Olinda	1965
10	Exposição Coletiva de Artistas do Nordeste	São Paulo	1968
11	Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros	Paris	1976
12	Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros	Recife	1980
13	33º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco	Recife	1981
14	Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros	Recife	1981
15	Exposição "Pintura e Poesia - Geração 65"	Olinda	1981
16	1º Salão de Arte Erótica de Pernambuco	Olinda	1982
17	Exposição Coletiva	Olinda	1982
18	Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros	Olinda	1983
19	"Exposição Mulher - Dez Artistas Pernambucanas"	Recife	1984
20	Coletiva "As novas imagens do Nordeste"	Rio de Janeiro	1984
21	Exposição Coletiva Guaianases "Pinturas, Gravuras e Desenhos"	Olinda	1984
22	Exposição Comemorativa dos 450 anos de Olinda	Olinda	1985
23	Exposição Coletiva Artistas Olindenses	Olinda	1985
24	Mostra de Arte do Recife	Recife	1985
25	Exposição Coletiva Guaianases 14	Olinda	1985
26	Exposição Coletiva "Cinco artistas de Olinda"	Olinda	1985
27	Exposição Coletiva Guaianases	Olinda	1986
28	Exposição Coletiva Galeria Oficina	Recife	1986
29	Exposição Coletiva Guaianases 17	Vitória	1987
30	Exposição Coletiva Guaianases 19	Recife	1987
31	Exposição Coletiva	Recife	1987
32	Exposição Coletiva Pintores Brasileiros		1987
33	Exposição de Artes Plásticas dos funcionários	Recife	1987
34	Exposição Coletiva Guaianases	Olinda	1988
35	Exposição Coletiva Galeria Oficina	Recife	1988
36	Exposição Coletiva "Cor de Pernambuco"	São Paulo	1989
37	Exposição Coletiva "o Gato na pintura"	São Paulo	1989
38	Exposição Coletiva para Wandekson	Recife	1989
39	Exposição Coletiva "Seis Pintoras de Olinda"	Vila do Conde	1990
40	Exposição Coletiva "O Circo"	Recife	1990
41	Exposição Coletiva "Arte na Barbearia"	Olinda	1990
42	Vernissage de Inauguração da Galeria arte Prima	Olinda	1990
43	Exposição Coletiva "Gatos Pintados"	Recife	1991
44	Exposição Coletiva	Recife	1993
45	Exposição Coletiva "Viagem ao ano 2000 - Passaporte para o Futuro"	Intinerante	1994

46	Exposição Coletiva "A batalha dos Guararapes: Um olhar contemporâneo"	Recife	1994
47	Exposição Coletiva " <i>Les Couleurs du Brésil em hommage au Maître Bajado</i> "	Paris	1994
48	Exposição Coletiva "Cumplicidades"	Lisboa	1995
49	Exposição Coletiva "Olhar sobre os trópicos"	Lisboa	1995
50	Exposição Coletiva Arte Brasileira	Paris	1995
51	Exposição Coletiva "Do Barro à Porcelana"	Recife	1996
52	Exposição Coletiva Arte Brasileira	São Paulo	1997
53	Exposição Coletiva Artistas Pernambucanos	Santiago de Cuba	1997
54	Exposição Coletiva Artistas Pernambucanos	n. identificado	2003
55	Exposição Coletiva "MAC Somos todos nós - Todos nós"	Olinda	2007
56	Exposição Coletiva "Frei Damião"	Recife	2010
57	Exposição Coletiva Itinerante "Mulheres de Olinda"	Olinda	2010
58	Exposição Coletiva "Diário das Frutas"	Recife	2013

Observando tais tabelas, alguns dados servem como indícios da posição que a pintora Tereza Costa Rêgo ocupa no sistema de arte. Inicialmente, distinguimos as exposições que foram realizadas no território nacional daquelas que se efetivaram no exterior. Com visível diferença, 83% das exposições coletivas e 86% das individuais aconteceram no Brasil, deixando-nos a impressão de que a artista está construindo sua trajetória artística na sua própria terra, junto ao seu povo e sua história. Fora do Brasil, Tereza Costa Rêgo teve suas obras expostas também em Cuba, China, França, e Portugal, além da exposição coletiva itinerante “Viagem ao ano 2000”, patrocinado pelo Banco do Brasil, que viajou pelos Estados Unidos e Canadá. Com exceção desse evento e a exposição individual realizada em Cuba, vemos que os outros três países que receberam a exposição de nossa artista, foram também, de modo transitório, sua morada. Foram países que acolheram o casal Tereza e Diógenes durante o período de perseguição e exílio imposto pelo regime ditatorial.

Tereza sentia a necessidade de construir raízes, de sentir-se firme em alguma coisa ou em algum lugar. Numa das entrevistas, nossa pintora declarou que não gostava de viver em hotéis, pousadas, ou na casa de conhecidos, amigos e camaradas durante a turbulência da ditadura. Sentia a necessidade de ter sua própria casa, seu lar, mesmo que sem o luxo e o conforto existentes nas suas antigas moradas, quando ainda era conhecida como a “Senhora Gondim”. Como exemplo disso, a artista nos confidencia que quando chegou em Paris, teve que morar com Diógenes em pequenos espaços, destinados aos empregados, e utilizar caixas de verduras

encontradas nas feiras como armários e estantes.¹³⁵ Mas, pela felicidade que vivenciava ao lado do seu companheiro, não se importava com o estado precário da sua morada. Tereza é uma árvore grande, que necessita fincar suas raízes no espaço em que vive. Inclusive, se voltarmos nossa atenção somente para as exposições ocorridas no território nacional, a artista se faz presente de modo predominante no sistema de arte do Nordeste brasileiro.

Analisando novamente as tabelas, vemos que somente quatro exposições individuais foram realizadas fora da região Nordeste (21%), sendo uma na região Sul, na cidade de Porto Alegre – RS e três no Sudeste, duas em São Paulo – SP e uma na cidade do Rio de Janeiro – RJ. Maior diferença é sentida entre as exposições coletivas, pois somente 13% aconteceram fora do Nordeste: todas na região Sudeste, centrando-se nos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo. Se ainda dividirmos as 42 exposições realizadas na região Nordeste entre os Estados que a compõem, veremos que somente uma exposição (Salvador – BA) foi realizada fora de Pernambuco. Das 41 exposições restantes, 16 aconteceram na cidade de Olinda e 25 na capital pernambucana. Como nos fala, Daniel Rozowykwiat, atual *marchand* da pintora: “Ela já fez algumas exposições em São Paulo, algumas exposições no Rio, todas elas foram bem sucedidas. Mas ela não está colocada naquele mercado. É uma coisa pontual. Com uma certa regularidade”.¹³⁶

Partindo do relato de nossa pintora, que diz ter se dedicado inteiramente à sua profissionalização artística após o falecimento de Diógenes Arruda, dividimos os eventos discriminados nas tabelas 2 e 3, em dois blocos cronológicos:¹³⁷ o primeiro com as exposições ocorridas a partir de 1949, ano de sua primeira participação nesse tipo de evento, até 1979. O outro bloco, englobando as exposições realizadas de 1980 até 2010. Analisando essas informações, constatamos que quadruplicou o número de exposições entre o primeiro e o segundo bloco. Ou seja, 80% de todas as exposições que Tereza participou foram realizadas a partir de 1980, contra os 20% restantes, realizadas desde o início de sua carreira até o ano de seu retorno do exílio e a súbita morte de seu companheiro de vida.

Tereza Costa Rêgo tornou-se uma artista com grande representação no sistema de arte local, figura destacada na pintura pernambucana contemporânea, transitando por vezes em outros mercados, mas em menor proporção. Seu atual marchand, Daniel Rozowykwiat, justifica este fato, dizendo não haver um desejo consciente na artista de expandir a sua produção pictórica para outros Estados ou Regiões, nem motivação para investir num projeto profissional que

¹³⁵ Entrevista inédita da artista no dia 26.10.2012.

¹³⁶ Entrevista inédita de Daniel Rozowykwiat.

¹³⁷ Para construirmos dois blocos em grau de paridade cronológica, decidimos fechar o segundo no ano de 2010, perfazendo um total de 31 anos para cada bloco.

abarque os mercados internacionais. Como ele diz: “Tem grandes artistas, aqui em Pernambuco mesmo, que não tem nenhuma dimensão nacional, não por conta de [falta de] talento. Apenas, não quiseram. Quiseram ficar aqui mesmo. [...] Tereza faz isso também”.¹³⁸ Segundo Daniel, ao longo da trajetória profissional de Tereza, a pintora recusou várias propostas de exposições e encomendas que a tornariam mais conhecida e legitimada em outros sistemas comerciais de arte. Como exemplo disto, o referido *marchand* relembra dois fatos. No primeiro fato lembrado, ocorrido por volta de 1993, Tereza nega o convite de Emanuel Araújo¹³⁹ para expor na Pinacoteca Estadual de São Paulo, um das principais instituições de arte em âmbito nacional, sem apresentar uma justificativa plausível para esta decisão. Tereza abre mão desse atraente convite, enquanto vários artistas ansiavam pelo mesmo, por ser uma excelente oportunidade de ter sua produção legitimada por uma instituição respeitável como a Pinacoteca. A mesma resposta foi dada pela artista ao convite da Caixa Econômica Federal, em tornar a exposição comemorativa dos 80 anos de pintora, intitulada “Tereza todos os tempos”, numa exposição itinerante, passando por todos Centros Culturais da referida instituição financeira, durante todo o ano de 2009.¹⁴⁰

Mesmo com essas recusas, o mercado sempre absorveu toda a sua produção pictórica, tendo como referência o próprio sistema de arte local, conseguindo fechar algumas transações nos eixos Rio-São Paulo, ou até mesmo para o exterior. Logicamente, por Rozowykwiat, nossa pintora pesquisada estaria buscando posicionar-se de modo mais intenso no mercado estrangeiro. No entanto, pelos laços afetivos que os une e por sua ética profissional, respeita e acata o desejo da artista. Como ele nos fala:

[...] Tereza, apesar dela vender alguns quadros pra São Paulo, ela vende muito pra o Rio. Ela vende pra Portugal, pra Itália, pra alguns lugares fora daqui. Mas, ela não tem nenhum interesse de entrar nesses mercados. Eu como judeu, sou contra! [risos] Gostaria muito de ter o mercado europeu na minha mão, porque ao invés de vender um quadro por dez mil, estaria vendendo por cinquenta mil euros! [risos] Mas, enfim, tem que ser respeitada. É a cabeça dela.¹⁴¹

O nível do trabalho artístico de Tereza, a temática que aborda em seus quadros, a cor de sua paleta e o modo próprio de construir suas mulheres ou de refletir sobre a história do Brasil, constantemente atrai os olhares de vários compradores, não só de Pernambuco, mas de outras localidades também. No entanto, aos 84 anos de vida, Tereza já não consegue manter uma grande produção de quadros. A sua identificação por pinturas de grandes dimensões exige da artista um maior esforço físico, tendo que pintar até mesma erguida por escadas, manipulando uma maior

¹³⁸ Entrevista inédita de Daniel Rozowykwiat.

¹³⁹ O artista plástico Emanuel Araújo foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo de 1992 a 2002.

¹⁴⁰ Entrevista inédita de Daniel Rozowykwiat.

¹⁴¹ Entrevista inédita de Daniel Rozowykwiat.

quantidade de tinta, solventes, ácidos e outros produtos com alto teor tóxico. Essa diminuição da sua produção e a crescente procura de suas obras por compradores ocasiona uma considerável fila de espera pelas obras de Tereza. Como Daniel fala:

Se vierem cinco pessoas, hoje, comprar, eu não posso vender cinco quadros, pois eu só tenho dois pra vender [...]. Se ela pintasse sempre, eu venderia quadros todo o mês. Eu tenho demanda pra isso. Depois da última exposição dela¹⁴², eu tinha setenta e cinco pessoas esperando numa lista de espera pra comprar quadros dela. E hoje eu tenho treze pessoas esperando um quadro dela. Durante esse tempo eu vendi outras coisas, não nessa lista de espera. Dessa lista somente treze continuam persistentes.¹⁴³

Tomando por base as palavras do *marchand* Rozowykwiat, o mercado de arte local e nacional legitima constantemente o trabalho pictórico de Tereza Costa Rêgo dentre os artistas pernambucanos na contemporaneidade, colocando-a em grau de paridade com alguns nomes já bastante reconhecidos e legitimados, como Gilvan Samico e José Cláudio. Essa legitimação artística pelo mercado repercute de modo imediato no valor monetário da obra de Tereza, que atualmente segue uma margem de preço de R\$ 12.000,00 (doze mil reais) por metro quadrado da obra.¹⁴⁴ Segundo Rozowykwiat:

[...] talvez tenham dois ou três artistas aqui em Recife que são mais caros do que ela. Talvez João Câmara, Reynaldo Fonseca e Ismael Caldas. Esses três são mais caros do que Tereza, hoje, aqui em Pernambuco. E depois desses vem ela, vem Zé Cláudio, vem Samico, vem Brennand. Não! Brennand é mais caro. [...] No [mercado] local ela está no topo dos mais importantes para o mercado, para as pessoas que entendem de um pouco de arte em Pernambuco. Em relação a preço também.¹⁴⁵

Por meio dos vários encontros que tivemos com a artista e com seu *marchand*, percebemos que Tereza não pinta como uma comerciante, ou como alguém ávido por lucrar, nem como um operário que deseja vender somente sua força de trabalho. Tereza pinta por uma necessidade muito mais existencial do que mesmo financeira. Nos primeiros anos de sua carreira, ainda como a “Senhora Gondim”, pintava e expunha suas obras pelo prazer que lhe proporcionara. No exílio, pelas dificuldades financeiras que teve que passar, pintou para ajudar nas despesas de casa. Desse período, a artista não esquece os 19 quadros que fora obrigada a deixar para trás, na fuga do Chile, pela deflagração do golpe, após o assassinato do presidente Allende. Mesmo em 1979, de volta ao Brasil, após a decisão de tornar-se uma pintora profissional, tirando da arte o seu sustento, Tereza continuou sendo essencialmente uma artista plástica, onde a venda ou não dos seus quadros, onde estar ou não no mercado internacional não é o mais importante. Mas, sim, o prazer de continuar pintando.

¹⁴² O entrevistado se refere à Exposição Individual “Tereza de todos os Tempos”, realizada em 2009.

¹⁴³ Entrevista inédita de Daniel Rozowykwiat.

¹⁴⁴ Valor apresentado pelo *marchand* Daniel Rozowykwiat, em 2012.

¹⁴⁵ Entrevista inédita de Daniel Rozowykwiat.

CAPÍTULO 4
PROCESSOS DE CRIAÇÃO E POÉTICA DAS OBRAS DE TEREZA COSTA RÊGO

4.1. – O processo de criação de Tereza Costa Rêgo

Tomando como ponto de partida o seu ingresso na Escola de Belas Artes de Pernambuco, Tereza Costa Rêgo já contabiliza 69 anos de pintura. Em todo esse tempo, o seu processo de criação passou por inúmeras etapas, modificando-se e aprimorando-se. Tereza experimentou nas suas obras novas técnicas, suportes, tintas e outras substâncias químicas. Enveredou por inúmeros temas, permanecendo com alguns até os dias atuais, enquanto que outros se tornaram marcas de algumas fases da sua vida. Com o passar do tempo, a jovem Tereza foi amadurecendo, tornando-se uma mulher-madura, que mesmo com todas as intempéries de sua vida, nunca deixou de pintar, de sonhar e de buscar a sua felicidade. Do mesmo modo que a vivência de todos esses anos transformou Tereza no que ela é hoje, seu processo criativo também se transformou permanentemente, gozando, hoje, de algumas características principais.

Tereza descarta do processo de criação artística a ideia de inspiração absoluta, como um fruto do acaso ou de uma força externa ao indivíduo. Para ela, toda criação parte da capacidade do próprio artista, que deve ser aprimorada constantemente por meio da prática e da pesquisa. Concebe o ato pintar, assim, como qualquer outro ofício ou profissão. Diz ela:

Não acredito nesse negócio de inspiração. Isso é uma invenção. Acho que pintura é como qualquer ofício. Tenho o ofício de pintar. Só sinto não poder fazer isso como gostaria, porque preciso trabalhar no museu [do Mamulengo, em Olinda]. O verdadeiro pintor tem um ofício no qual trabalha, assim como o marceneiro tem o seu. Ele faz 30 cadeiras, mas tem uma que é melhor do que as outras. Não é porque naquele dia ele tivesse tido um sopro divino não. A prática vai levando ao aprimoramento e acho que a pessoa sempre tem condições de se superar. (RÊGO, 2009, p.74).

Todos esses anos de prática no campo da pintura fizeram com que os pinceis de Tereza se tornassem mais experientes na elaboração de cada obra, na reflexão pictórica de cada tema, na feitura de cada textura e de cada objeto trabalhado. O tempo é um aliado de Tereza. É ele o companheiro da artista, que assume não conseguir fazer um quadro rapidamente, pois precisa de tempo para executar todos os esquemas e veladuras que sua obra requer. Não considera o seu processo de criação como algo fácil e mágico, mas sim, um processo penoso e angustiante, uma mescla de certezas e dúvidas, de experiência adquirida com o tempo e insegurança do novo que está gerando em cada quadro que pinta. Quando está imersa nas suas criações, todo o seu cotidiano sofre mudanças bruscas: a pintura interfere no esquema de seus horários, nas refeições, no dormir e até mesmo no seu relacionamento com as outras pessoas. A metáfora da criação artística como ato de gerar uma vida é utilizada pela própria artista, quando compara os seus momentos de criação como um parto doloroso e sangrento:

Custam meses de suor e sono para uma das telas da artista, obcecada pelas grandes dimensões, ficarem prontas. São dois, três metros de largura. Toda vez que Tereza está

entregue a algo assim, dorme mal e prefere evitar gente. Para cada criação que vem ao mundo, há um “parto sangrento de fórceps”, como diz.¹⁴⁶

A própria artista confessa a sua necessidade de tempo quando está inserida no processo criativo de alguma pintura, pois todo trabalho é experimental, envolvendo inúmeras camadas de tintas, solventes, ácidos, além de várias correções, adaptações e extrações de detalhes. A pintora vai construindo as imagens, procurando o equilíbrio entre aquilo que está na sua imaginação e o resultado que vai surgindo. Como ela nos diz:

Eu pinto de azul, depois amarelo, depois eu raspo, boto soda cáustica, depois eu lixo, depois eu pinto de preto, depois... entendeu? O meu trabalho, se você olhar, se tiver uma radiografia, você vê que tem muitas camadas. Então, eu vou procurando. Tanto que as pessoas dizem: ‘Esse quadro é de Tereza’. Porque você vê, quem conhece de pintura vê as camadas sobrepostas. É muito, é muito sofrida minha pintura.¹⁴⁷

Um universo imaginário construído sobre o preto e o vermelho

Outra característica peculiar da pintura de Tereza Costa Rêgo encontra-se na constituição de sua paleta cromática. Percebemos nas suas obras atuais um predomínio de cores quentes, embasadas em várias camadas de vermelhos sobre o suporte pintado sempre de preto, seja tela ou madeira. Em reportagem publicada pelo *Jornal do Commercio On-line*, sobre a exposição individual “Sete luas de sangue”, ocorrida no MAC – PE, em 2000, foi escrito: “Além do tamanho dos painéis, outra marca das telas é a presença das cores quentes e vibrantes, com a combinação de vários tons de vermelhos e amarelos”.¹⁴⁸ No início de sua caminhada como pintora, Tereza executava seus quadros seguindo as orientações clássicas no que se referia ao uso das cores e as dimensões que cada gênero artístico exigia para seus suportes. No entanto, pelas influências artísticas que recebeu ao longo dos anos, foi ousando em novas experiências cromáticas, construindo uma paleta particularmente tereziana. Nesse processo de experiência, identificação, escolha e formação da paleta cromática, houve uma diminuição no uso de algumas cores, como é o caso do branco, que é usado sempre em menor escala do que o preto, o vermelho e o amarelo. A cor azul atualmente também é pouquíssimo usada pela pintora. Até mesmo quando retrata os céus de suas paisagens externas o azul é geralmente trocado por cores mais escuras, como o preto, dando-nos a impressão de “noites” ou “madrugadas”¹⁴⁹, símbolos da

¹⁴⁶ SOUZA, Renata. O tempo é aliado. Disponível em: <<http://jornalistasnota1000.wordpress.com/2011/04/04/o-tempo-e-aliado/>>. Acesso em: 9 maio 2012.

¹⁴⁷ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

¹⁴⁸ MOURA, Diana. Exposição Sete Luas de Sangue. *Jornal do Commercio On-line*, Recife, 30 mar. 2011. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2011/03/30/sete-luas-de-sangue-no-mac-542.php>>. Acesso em 7 jan. 2013.

¹⁴⁹ As figuras nº 042, 043 e 044, no apêndice C, servem de exemplo das paisagens externas a que nos referimos no texto acima. Todavia, vale salientar que há, em menor número, alguns quadros com paisagens diurnas, como as imagens nº 145 e 151.

intimidade, da interiorização, do silêncio, do sonho e do romance. O artista João Câmara também reflete sobre essa subtração do azul nos céus terezianos:

[...] não há azul nessas cenas de exterior, embora Olinda seja quase tão azul quanto os sapatos do poeta. [...] Explica-se também a ausência do azul porque o que é representado na paisagem entrevista da janela não é natureza, mas a extensão do olhar referido nas cores dos corpos e dos interiores, as verdadeiras epidermes do quadro, isto é, a pintura propriamente dita.¹⁵⁰

A escolha de pintar sobre a superfície preta, ao invés de branca, passa por uma questão de preferência estética. A artista, identificando-se como transgressora, acredita que a sua pintura ganha uma conotação a mais, quando unida à base preta. Talvez, como veremos mais adiante, esta escolha responde a uma identificação com seu lirismo nostálgico. Tereza diz:

Eu sou meio transgressora. Ao invés de pintar sobre o branco, eu pinto primeiro a tela toda de preto. E eu não desenho. Por exemplo, todos esses quadros que você está vendo aí, eu vou pintando já com a tinta. É uma doidice! Quando eu pinto sobre o branco a tinta fica ruim, eu acho que a tinta passada sobre o preto, ela ganha uma transparência.¹⁵¹

Ao longo do período de nossa pesquisa, várias vezes estivemos em seu atelier e constatamos a veracidade dessas palavras. Na confecção dos seus quadros, as imagens vão surgindo sem a existência de um esboço prévio, construídas pela artista com a própria tinta, que vai preenchendo os espaços, estruturando a composição da criação como um todo. Percebemos que Tereza se utiliza de alguns traços feitos de giz somente para demarcar o posicionamento de alguns elementos principais da composição. Ou então, no processo de alteração de alguma figura que não esteja de acordo com o objetivo estético da pintora. Como exemplo, podemos observar a figura 5, em que Tereza havia demarcado algumas alterações na mão da “Eva Arrependida” que estava produzindo. Ou ainda, a figura 6, em que a artista tracejou somente os detalhes internos

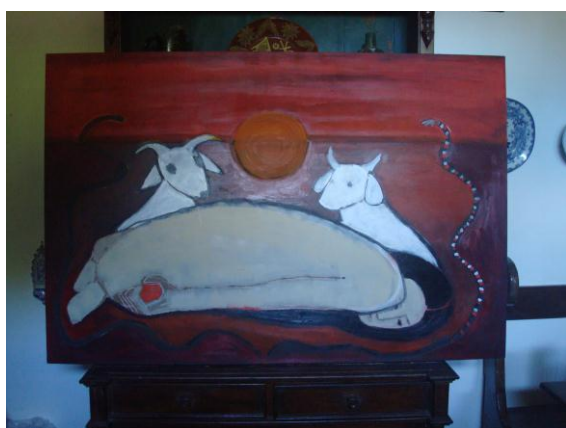


Fig. 5 – Fotografia da pintura “Eva arrependida” durante a sua produção, e detalhe da referida obra.

¹⁵⁰ CÂMARA, João. Mulher nua deitada. In: CATÁLOGO da Exposição Individual Recife Olinda – Olinda Recife, 1992.

¹⁵¹ Entrevista inédita com a artista em 3 jun. 2013.

das portas e janelas antes de começar a preencher os espaços com as cores bases do quadro. Tudo isso, sem nenhum rascunho, esboço ou desenho prévio. Fruto da espontaneidade da pintora.

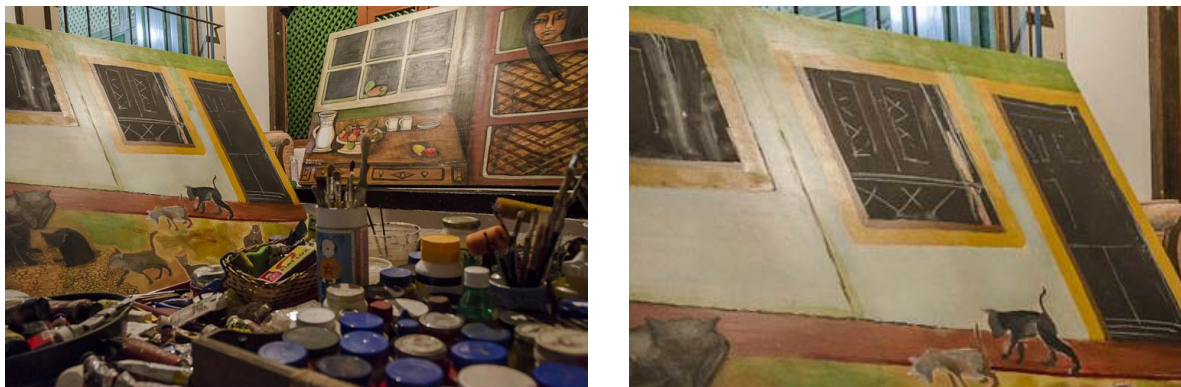


Fig. 6 – Produção de quadros no atelier da artista e detalhe da pintura “Cio dos gatos”.

A pintura de Tereza Costa Rêgo sobre o suporte preto elucida uma atmosfera pictórica dramática, ligando-se à poética da referida artista, que geralmente explora em suas criações as dimensões internas do ser humano, como a sexualidade, as memórias e o intimismo, exigindo da pintura uma estrutura cromática de introspecção, aconchego e interioridade. Na sua experiência em meio às pedras litográficas, quando esteve na Oficina Guaianases de Gravura, Tereza também optou pela produção gráfica trabalhando somente a cor preta. Na vivência da litografia, a artista utilizou várias técnicas, buscando a criação de efeitos e texturas diversas, optando sempre por uma economia cromática. Tais características ajudaram Tereza a refletir sobre seus temas, que exigiam essencialidade, foco e profundidade. Vejamos que, das 37 gravuras terezianas encontradas no acervo da Oficina, somente uma é constituída por mais de uma cor (apêndice C – fig. nº 244), predominando nas outras a essencialidade do preto e sua variação tonal. Ao ser questionada, nas entrevistas, porque fez somente uma litografia colorida, a artista nos respondeu: “Porque era muito cara. [...] Primeiro, eu não gosto. Pra mim, gravura é preto e branco, desenho é preto e branco. [...] A gravura é uma coisa muito importante. [...] A mais séria, a mais artística é a gravura em preto e branco. A gravura é para ser feito em preto e branco”.¹⁵²

Uma artista de grandes dimensões

Além da paleta cromática quente e vibrante, com predomínio dos tons de pretos e vermelhos, outra característica visível da produção artística de Tereza Costa Rêgo, a partir de 1982, está nas grandes dimensões de seus quadros. Verdadeiros painéis que propiciam aos seus observadores a sensação de estarem dentro de cada uma das cenas ali trabalhadas, seja num

¹⁵² Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

bordel, diante de farts mulheres nuas¹⁵³, seja diante de um banquete político, dividindo espaço com célebres dirigentes da nação, desde o Brasil império até os dias atuais.¹⁵⁴

Segundo a própria pintora, esta identificação com os grandes formatos aconteceu após a sua experiência na Brigada Portinari¹⁵⁵, em meados de 1982, quando diversos artistas pernambucanos se uniram para pintar os muros das cidades de Recife e Olinda em prol de seus candidatos para o governo do Estado e dos municípios acima citados. Por toda a sua história política, ligada ao Partido Comunista do Brasil, Tereza apoiou Miguel Arraes de Alencar e José Arnaldo Amaral, para os cargos de governador do Estado e prefeito de Olinda, respectivamente. Se a Oficina Guaianases de Gravura propiciou o conhecimento de novas técnicas, efeitos e texturas, a Brigada Portinari apresentou à Tereza a possibilidade de pintar em suportes maiores do que ela estava acostumava a trabalhar. Como ela nos disse:

Duas coisas bastante importantes na minha vida foram: a [Oficina Guaianases de] Gravura e a Brigada Portinari. Foi na Brigada Portinari onde eu aprendi a pintar mural na rua. Aí, eu achei que a minha mão no quadro grande era melhor do que no quadro da Escola de Belas Artes. Aí, passei a pintar quadros maiores.¹⁵⁶

Na Brigada Portinari, Tereza viveu um processo de aprendizagem e de experimentação técnica, quando se deparou com o grande espaço que as fachadas das casas e os muros existentes em Olinda ofereciam para sua pintura. Esses novos suportes ofereciam à artista uma sensação de liberdade que não vivenciava nos quadros menores. Nessa nova experiência, seria muito mais fácil corrigir um erro no muro do que numa tela de tecido ou madeira, motivando Tereza a soltar sua mão, arriscando outros traços, outras formas, o que se coadunou muito bem com a deformação expressiva de sua pintura. A mulher que lutara constantemente pela liberdade de sua própria vida das normas machistas que a cercava, identificou-se plenamente com a liberdade que as grandes dimensões lhe proporcionavam, transferindo essa característica para além dos muros, transformando suas telas em grandes painéis. Sobre isso, Tereza nos conta:

¹⁵³ Referência à obra “Bairro do Recife” (apêndice C- fig. 022) da série “Imaginário do bordel – O parto do porto”, medindo 220 X 160 cm.

¹⁵⁴ Referência ao quadro “Pátria Nua ou Ceia Larga Brasileira” (apêndice C – fig. 062) da série “Sete luas de sangue”, medindo 555 X 245 cm.

¹⁵⁵ Segundo Tereza Rozowykwiat, a Brigada Portinari foi mais um grupo de artistas envolvido na campanha eleitoral de Miguel Arraes para o governo do Estado de Pernambuco. Além da Portinari, existiram outras brigadas, divididas pela forma de ação que participariam da campanha. Ou seja, pela música, pelas artes plásticas, pela literatura ou pelo teatro. Ao tratar das inúmeras movimentações públicas que aconteceram nas eleições de 1982, Rozowykwiat escreve: “Brigadas foram formadas no rastro da Brigada Portinari, integrada por renomados artistas plásticos do Estado e encarregada da pintura de muros como forma de propaganda amplamente utilizada pela Frente Popular. Surgiram as brigadas Pernambuco Cantando para o Mundo, formada por músicos locais, a Olegário Mariano, que congregava poetas engajados na campanha, a Brigada Barão de Itararé, composta por humoristas, e a de teatro, que reunia grupos de diversas escolas de formação. [...] A Brigada Portinari lançou o movimento “Pintando seu muro”, que teve por objetivo substituir a tradicional pichação com spray por painéis artísticos, de colorido forte e temática política.” (Rozowykwiat, 2006, p. 134).

¹⁵⁶ Entrevista inédita da artista em 17 out. 2013.

Eu pintava coisa pequena. A tela é cara. Aí, você fica com cuidado de não sujar, não é? Porque vai estragar. A parede é cal. Você passa branco e fica branco. Você faz assim (fez um gesto como que uma larga pincelada), é cal. Não faz a menor importância. Eu comecei a perceber que quando eu soltava a mão, a minha pintura era muito melhor do que quando eu ficava cutucando: o olho é aqui, a boca é aqui. Aí, eu comecei a pintar os quadros maiores. O primeiro quadro que eu fiz, Zé Arnaldo comprou. Que tá aqui na prefeitura, que é o cio dos gatos. [...] e eu comecei a perceber que a minha pintura grande era melhor.¹⁵⁷

Em outro momento da entrevista, a artista complementa: “depois que eu ampliei o meu suporte, tecnicamente dizendo. Meu suporte era o desenho, a telinha, a tela, a gravura, o muro. Na hora que eu ampliei esse suporte, eu me encantei muito mais”¹⁵⁸.

A Brigada Portinari também foi para Tereza Costa Rêgo a possibilidade de vivenciar a política local por meio da arte. A artista que havia chegado do exílio há menos de três anos, pôde manifestar-se abertamente pelo que acreditava. Nesse período, Tereza tinha como objetivo unir a sua identidade de mulher do dirigente comunista, Diógenes Arruda, à sua legitimação profissional como pintora. Em suas palavras:

Como era a viúva de Arruda, acho isso ridículo, mas a verdade é que funciona, as pessoas me chamavam para as coisas, mas queria ser pintora. Quando as pessoas faziam assim ‘olha, essa é a companheira de Arruda...’, eu dizia, fui a companheira de Arruda, mas agora sou Tereza Costa Rêgo, sou uma artista plástica. (SOUZA, 2012, p. 108).

Concordamos com Elisabeth Soares Souza quando diz que “provavelmente um dos principais objetivos da propaganda política é gerar identificação com o observador para persuadi-lo a uma ação. Não há como desvincular os murais das Brigadas em Pernambuco e as eleições que representavam” (SOUZA, 2012, p. 97). Em 1982, as produções artísticas da Brigada Portinari apresentavam abertamente o nome dos candidatos que estavam apoiando, as siglas de seus partidos e seus números na eleição, atribuindo a essas pinturas uma característica de engajamento partidário. Como exemplo, observemos a figura 7, que apresenta a fachada da própria residência de Tereza Costa Rêgo, na Rua do Amparo, apoiando as candidaturas de Marcos Freire, Miguel Arraes e José Arnaldo, candidatos apresentados pelo PMDB para aquela eleição. Notemos que a pintora transferiu, para esse mural, elementos particulares de sua própria poética. No trabalho executado por Tereza, pontuamos as figuras carnavalescas do maracatu, cercadas pelos foliões; as fachadas históricas de um ou dois pisos existentes no sítio histórico de Olinda; além da ilustração de um gato preto, localizado intencionalmente logo acima da assinatura da própria pintora. Todos esses elementos foram trabalhados inúmeras vezes por Tereza Costa Rêgo em suas pinturas e gravuras. Sobre esses elementos pictóricos, Souza complementa:

Novamente os animais, representados pelo gato, se apresentam na obra. Observador, acompanha o movimento dos foliões, atento ao que se passa, era Tereza novamente presente no momento histórico-político. Os casarões, as ladeiras da cidade, a festa de

¹⁵⁷ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

¹⁵⁸ Idem.

carnaval, tudo isso sob seu olhar como devia fazer nos dias de Folia de Momo. (SOUZA, 2012, p. 113).



Fig. 7 – Fotografia do mural pintado por Tereza Costa Rêgo, na fachada de sua casa, na campanha de 1982. Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

Mesmo assumindo uma postura partidária, as obras da Brigada Portinari eram defendidas pelos artistas como mais uma possibilidade de sociabilizar a arte produzida em Pernambuco, alargando o acesso às obras desses pintores a todos os transeuntes da cidade, e não somente aos frequentadores de galerias, ateliês, oficinas ou outros núcleos do sistema de arte local. Objetivava-se a arte para todos, sem fins comerciais. Além da função política e publicitária da Brigada, os artistas esperavam também que as pessoas pudessem abrir seus olhos para a contemplação dessas obras no próprio cotidiano. Mais adiante veremos que, nesse período dos primeiros anos da década de 1980, Tereza Costa Rêgo manteve uma preocupação em produzir uma arte mais pública, buscando formas de popularizar a sua pintura, justificando-se inclusive o seu acesso ao universo da gravura, por nós já analisado.

Após aquelas eleições, Tereza transferiu a prática de pintar em grandes dimensões para suas telas, exercitando-a até os dias de hoje. Por causa dessa sua característica, não é difícil encontrarmos textos jornalísticos que a identificam como uma pintora “muralista”. Córdula, no livro *Tereza Costa Rêgo*, defende este título, argumentando:

Nossa história repleta de batalhas libertárias e nossa vanguarda quanto à construção do sentimento de Nação, na vida dos artistas, nos trouxe uma forma singular de fazer uma arte popular. É por aí que se encaminha a nossa muralista figurativa, que

necessariamente, não tem que ser uma pintura na parede, já que pode ser realizada em qualquer outro tipo de material ou suporte, como bem demonstram os murais cerâmicos de Brennand, Corbiniano Lins ou Abelardo da Hora. O fundamental é que a obra possua dimensões grandiosas e narrativa, compreensível aos olhos do povo. (RÊGO, 2009, p. 36).

Infelizmente, no momento histórico em que estavam acontecendo as referidas brigadas, mobilizando vários artistas para trabalharem em grupo, pintando inúmeros espaços das cidades de Recife e Olinda, poucas foram as mobilizações engajadas no processo de documentar esta experiência coletiva, seja por meio da captura das imagens ou de depoimentos orais daqueles que trabalharam na execução das pinturas. Paulo Azevedo Chaves, colunista do Jornal *Diário de Pernambuco*, escreveu sobre o descaso com o registro documental das brigadas, como também alertou para a falta de preservação das pinturas que estavam por toda a área urbana. Pelas palavras do autor é possível perceber que, logo após a realização das eleições, inúmeras obras já haviam sido cobertas de cal, como aconteceu com um mural assinado por nossa artista. Paulo Chaves escreveu:

Interessante, por exemplo, é o depoimento que Tereza Costa Rêgo incluiu em carta endereçada a este colunista, falando de sua experiência como brigadista: “Para mim foi um fato que, penso, vai marcar minha pintura com um salto para frente. Senti-me mais solta, mais aberta a temas populares e políticos, tendo também sido vital o fato novo de enfrentar grandes espaços. Estive com Zé Cláudio, que me disse ter gostado muito do meu trabalho, convidando-me para, juntamente com ele, tentar recuperar um de meus painéis. Em seu método ele usa um tecido com cola, que é pressionado contra o muro, possibilitando passar para grandes folhas de Eucatex a própria pintura original. Fiquei fascinada assistindo seu trabalho num pequeno mural no bar No meio do mundo. O painel foi reconstituído em blocos, como detalhes de 3m X 2m. Ele estava animado e sugeriu me acompanhar para recuperar o painel que pintei na perimetral nova (casa forte - Torre), de doze metros de extensão. Aí aconteceu o pior: quando cheguei lá para avisar ao dono do muro que iria no outro dia fazer o trabalho de recuperação, encontrei apenas uma imensa parede branca na minha frente. Confesso que sentei no chão e comecei a chorar. Acho que aquele foi a melhor obra que fiz em toda a minha vida.”¹⁵⁹

Vale notar que as eleições aconteceram no dia 15 de novembro de 1982, e o artigo de Paulo Chaves foi publicado no jornal em 21 de dezembro do mesmo ano. Mesmo com esse alerta, pouco foi feito para que a experiência das brigadas artísticas fosse preservada.

Uma pintora entre o moderno e o contemporâneo

Vivemos num período de reestruturação de conceitos e ideias. Um momento histórico marcado por quebras paradigmáticas nos diversos setores da sociedade. Seja na política, na religião, na cultura, nas múltiplas ramificações da ciência e do saber, não estando isenta dessa realidade a própria arte. Mesmo que Tomas Kuhn reflita exclusivamente sobre as mudanças paradigmáticas no campo das ciências exatas, em sua obra *A estrutura das revoluções científicas*, é possível aplicarmos algumas de suas ideias também no campo da arte. Afinal, como Kuhn afirma:

¹⁵⁹ CHAVES, Paulo Azevedo. Eleições 82: um trabalho que desaparece. In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 21 dez. 1982.

“O período pré-paradigmático, em particular, é regularmente marcado por debates frequentes e profundos a respeito de métodos, problemas e padrões de solução legítimos – embora esses debates sirvam mais para definir escolas do que para produzir um acordo” (KUHN, 1998, p. 73). A nosso ver, estamos vivendo esse momento de debate sobre quais os caminhos que a arte está caminhando na contemporaneidade. Prevalece, em nosso meio, mais indagações do que mesmo certezas sobre a estruturação dos conceitos que nos rodeiam. Os conceitos “moderno” e “contemporâneo”, como tantos outros, encontram-se atualmente numa composição fluida, podendo se moldar dinamicamente às características e necessidades de cada tempo e lugar. Defendemos a ideia de que a nossa contemporaneidade está sendo formada também pela influência de diversos esquemas paradigmáticos anteriores a ela, já não predominantes, mas ainda existentes em nosso meio. Inclusive, um paradigma de contemporaneidade que abre espaço para ideias, valores e esquemas da modernidade. Sérgio Paulo Rouanet, tratando da situação existencial pós-moderna, escreve:

Alguns veem no pós-moderno um salto para frente, e outros uma fuga para o passado – seria uma nova vanguarda ou uma regressão ao arcaico. [...] Mas, quando se trata de exprimir uma sensibilidade, uma certa indeterminação semântica é talvez inevitável. Se o termo é tão indefinido, é porque reflete um estado de espírito, mais que uma realidade já cristalizada. (ROUANET, 1998, p. 229).

A partir da leitura de Rouanet, sentimos que algo diferente está ocorrendo, no momento atual, em todas as esferas da vida, que ainda não conseguimos entender plenamente. Talvez, somente o distanciamento temporal nos propiciará a conceituação efetiva da realidade hodierna. Também precisamos ter consciência que os esquemas lógicos segundo os quais convencionamos dividir a história não seguem necessariamente um corte radical, no qual um determinado tempo, tido como posterior a outro, não traz em si características e influências da determinação anterior. Para evitarmos essa ideia de um corte radical entre tempos, preferimos utilizar o termo “predomínio”. O predomínio de um paradigma sobre os seus anteriores, o predomínio de determinadas características sobre outras, o predomínio de certa tendência sobre outras tendências, logicamente, referindo-se sempre a um tempo e espaço específicos. Seguindo esta lógica, não pensamos num corte radical entre a arte moderna e a contemporânea, como se a última necessariamente excluísse a existência da sua antecessora. Acreditamos, sim, numa realidade atual em que o predomínio das características, tendências e estilos da arte contemporânea não anula necessariamente a existência de elementos próprios do modernismo. Quiçá a arte contemporânea não seja justamente esta possibilidade de interação entre diversos tempos e estilos, sem a necessidade da anulação de um por causa da existência do outro.

Michael Archer nos alerta para o reavivamento da prática da pintura pela arte contemporânea. Após um período de rejeição, por causa do predomínio da ideia da

desmaterialização da arte, bastante difundida na década de 1970, a pintura ressurgiu em meados dos anos de 1980 com toda força, servindo de apoio para as poéticas totalmente atuais dos novos artistas (ARCHER, 2008, p. 155). Estamos falando não somente da pintura abstrata, difundida, dentre outros estilos e movimentos, pelo abstracionismo, pela arte conceitual e pelo minimalismo, mas também de uma produção pictórica predominantemente figurativa. Referimo-nos às produções neo-expressionistas, como os quadros de Jenny Saville, em que a pintura serve de meio para a sua crítica à vida cotidiana norte-americana (DEMPSEY, 2010, p. 279), sem falar nas pinturas figurativas produzidas pelos artistas da pop-art, neo-pop e hiper-realismo.

Em entrevista aos repórteres Bruno Albertim e Olívia Mindêlo, Tereza Costa Rêgo esclarece como vê a arte contemporânea:

Existe arte de duas qualidades: a boa e a outra. Quer seja abstrata, surrealista, primitiva, qualquer “ismo”. Da minha geração mesmo, tem pintores que se perderam e outros que ficaram. Na arte contemporânea tem um questionamento válido, mas acho que não é artes plásticas. Existem umas instalações muito fracas. A pessoa não precisa pegar uma peruca, dividir em vários pedacinhos e dizer que é uma instalação. Respeito muito Zé Patrício, Marcelo Silveira, Márcio Almeida, Dantas Suassuna, Joelson, Christina Machado, todos amigos meus, e eu gosto muito da pintura deles. Mas eles não inventam coisas para dizer que é novo. Tem muita gente com talento em Pernambuco, agora tem muita porcaria, como também tinha no passado. Hoje, por exemplo, se eu fosse comprar uma obra, compraria um quadro abstrato de Burle Max, acho uma maravilha. (RÊGO, 2009, p. 78).

Algumas vezes, perguntamos a Tereza como ela conceituaria a sua pintura. Se a considerava moderna ou contemporânea, obtendo como respostas: “Eu gostaria muito de assistir a uma pessoa importante falar o que é contemporâneo”.¹⁶⁰ Ou então:

Eu não sou uma pintora abstrata, nem conceitual, que tem que fazer quinhentas coisas pra provar o que é. Você já deve ter visto essas instalações. Eu não sou. Mas toda pintura, toda exposição, hoje, é uma espécie de instalação. Não é só os quadros pendurados na parede. Tem uma luz, tem um objeto que vem dali pra o chão. Sempre tem uma estrutura.¹⁶¹

Para nossa artista, mais importante do que encaixar-se num determinado conceito, ou melhor, num determinado “ismo”, é a valoração estética que a sua produção receberá. Suas palavras deixam claro que para a pintora só existe dois tipos de arte, seja ela moderna ou contemporânea: boa ou ruim.

Daniel Rozowskykiat, *marchand* da pintora, apresenta-nos uma resposta a este dilema, alicerçada no posicionamento de Tereza Costa Rêgo no sistema de arte hodierno. Para ele, Tereza deve ser considerada uma artista contemporânea. Não por sua forma de expressão artística, ou seja, a pintura figurativa. Mas sim, pela sua produção ativa na atualidade, sendo experienciada, contemplada e absorvida pela sociedade contemporânea. Para Rozowskykiat, o que define se um

¹⁶⁰ Entrevista inédita da artista em 3 jun. 2013.

¹⁶¹ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

artista é contemporâneo não é somente o estilo abstrato, a desmaterialização de sua obra, a opção por intervenções espaciais por meio de instalações, dentre outras manifestações artísticas, tidas como “contemporâneas”. O artista é contemporâneo se produz atualmente, e sua obra consegue contactar-se com o outro, com o mundo, com o sistema de arte atual. Rozowykwiat nos diz:

É difícil dizer o que é contemporâneo. Contemporâneo na semiologia é o que é atual, não é? Arte Contemporânea se associa a abstrato, a instalações, a essas coisas modernas. [...] Eu acho que sim. Eu acho que Tereza é uma artista contemporânea porque ela produz arte agora, e as pessoas querem consumir aquilo. Então, tudo que se faz hoje, é contemporâneo. Se entendermos que o artista contemporâneo, é o artista que produz hoje. É o que eu entendo por contemporâneo. Não tem nenhum caráter técnico aí. [...] Ela é figurativa, mas ela não tem absolutamente nada de acadêmico. Isso é uma característica de alguns artistas daqui. Pernambuco é um celeiro desses artistas. Zé Cláudio é figurativo, mas ele não tem nada de acadêmico. João Câmara é figurativo, mas ele não tem nada de acadêmico. Reinaldo é figurativo, mas é um artista holandês, é um artista renascentista. Ele tá em outro tempo. Mas, ele é contemporâneo. As pessoas são loucas pelos quadros dele. Quantos ele fizer, ele vende.¹⁶²

Interessante quando Daniel diz: “Ela é figurativa, mas ela não tem absolutamente nada de acadêmico”. Como já tratamos anteriormente, Tereza iniciou sua formação artística na Escola de Belas Artes de Pernambuco, centro de defesa do academicismo na cidade do Recife. Mesmo assim, nossa artista se identifica com as influências modernistas que alguns professores trouxeram para dentro das salas de aulas e ateliers. Professores como Vicente do Rego Monteiro e Lula Cardoso Aires. A jovem Tereza identificou-se profundamente com as ideias e tendências vanguardistas dessa época. Nesse período, não foi o rigor dos cânones clássicos que interessou a ela, mas sim, a possibilidade de expressar com extrema liberdade seu universo pictórico.

Sobre o processo de identificação com outros artistas, seja no processo de criação ou na poética trabalhada, Tereza Costa Rêgo afirma a sua admiração por três artistas internacionais: Henri Matisse, Amedeo Modigliani e Marc Chagall. Desses três nomes, percebemos maior influência de Modigliani nas obras terezianas, principalmente no que tange à série de nus desse artista,



Fig. 8 – Amedeo Modigliani. “Nu reclinado”. Óleo sobre tela. 60 X 92 cm. 1917. Acervo particular – Milão. Fonte: FARTHING, 2010, p. 374.

¹⁶² Entrevista inédita de Daniel Rozowykwiat.



Tereza Costa Rêgo. “Primeiro Nu”. Óleo e acrílico sobre madeira. 120 X 180 cm. 1983. Acervo da pintora. Fonte: RÊGO, 2009, p. 119.

pintados entre 1916 e 1919 (FARTHING, 2010, p. 375). Como o pintor italiano (fig. 8), Tereza desnuda suas mulheres, contorcendo seus corpos. Com rostos ovalados, alonga seus pescoços e braços, diminuindo as cinturas e aumentando os quadris. A composição mantém geralmente a mesma estrutura, com cenários internos e pouca iluminação, focada principalmente por todo o corpo, escurecendo consequentemente o ambiente à sua volta, dando a sensação de uma alcova íntima. A postura dos corpos pintados por Modigliani e Tereza também apresenta semelhança, geralmente deitado, um tanto inclinado, olhando diretamente para o observador da obra.

Falando-nos sobre a sua viagem à Europa, realizada em 2012, Tereza Costa Rêgo descreveu sua emoção ao reconhecer-se com algumas obras de Marc Chagall. A artista viu nítida semelhança entre elementos pictóricos utilizados pelo pintor russo, principalmente nas suas pinturas religiosas. Ela nos relatou:

A coisa mais maravilhosa em Nice, aconteceu no Museu de Chagal. Que tinha uma exposição maravilhosa, e tem uma parte que ele fala do caminho da Judeia. Que ele tem uma porção de quadros sobre isso. [...] E tinha uns quadros que eu não conhecia. Eu não tenho a mania de fazer umas cabecinhas, não é? Eu vi alguns quadros dele da crucificação. Aí, eu fiquei bem emocionada e comecei a chorar. [...] Porque eu faço essas cabecinhas assim, a mais de vinte anos e eu não sabia que ele fazia também essas cabecinhas.¹⁶³

Realmente, há entre os dois artistas uma semelhança no recurso pictórico de construir na pintura a imagem de uma multidão. Mas, vemos também que esta influência se estende para as construções imagéticas que nos dão a impressão de sonhos, de um lirismo nostálgico presente

¹⁶³ Entrevista inédita da artista em 3 set. 2012.

tanto nas obras de Chagall quanto nas pinturas de Tereza Costa Rêgo (fig. 9). Sobre as influências artísticas da referida pintora, Daniel Rozowykwiat endossou as influências de Modigliani e Chagall

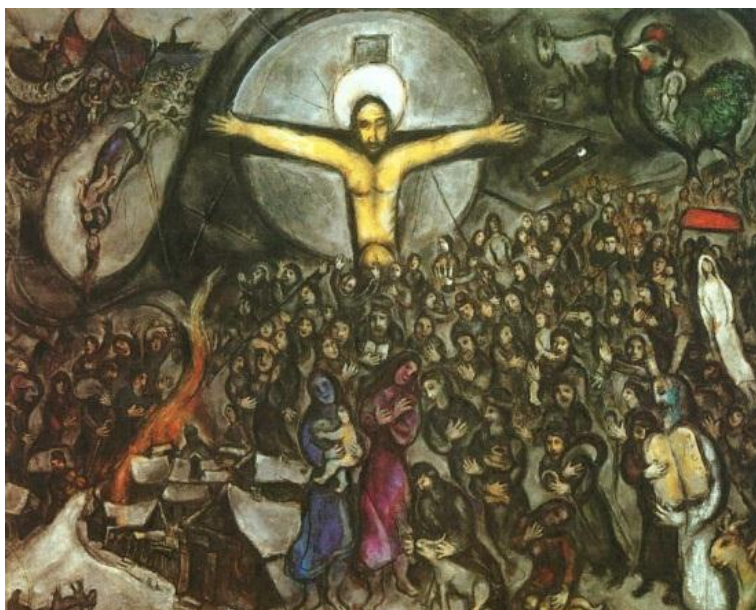
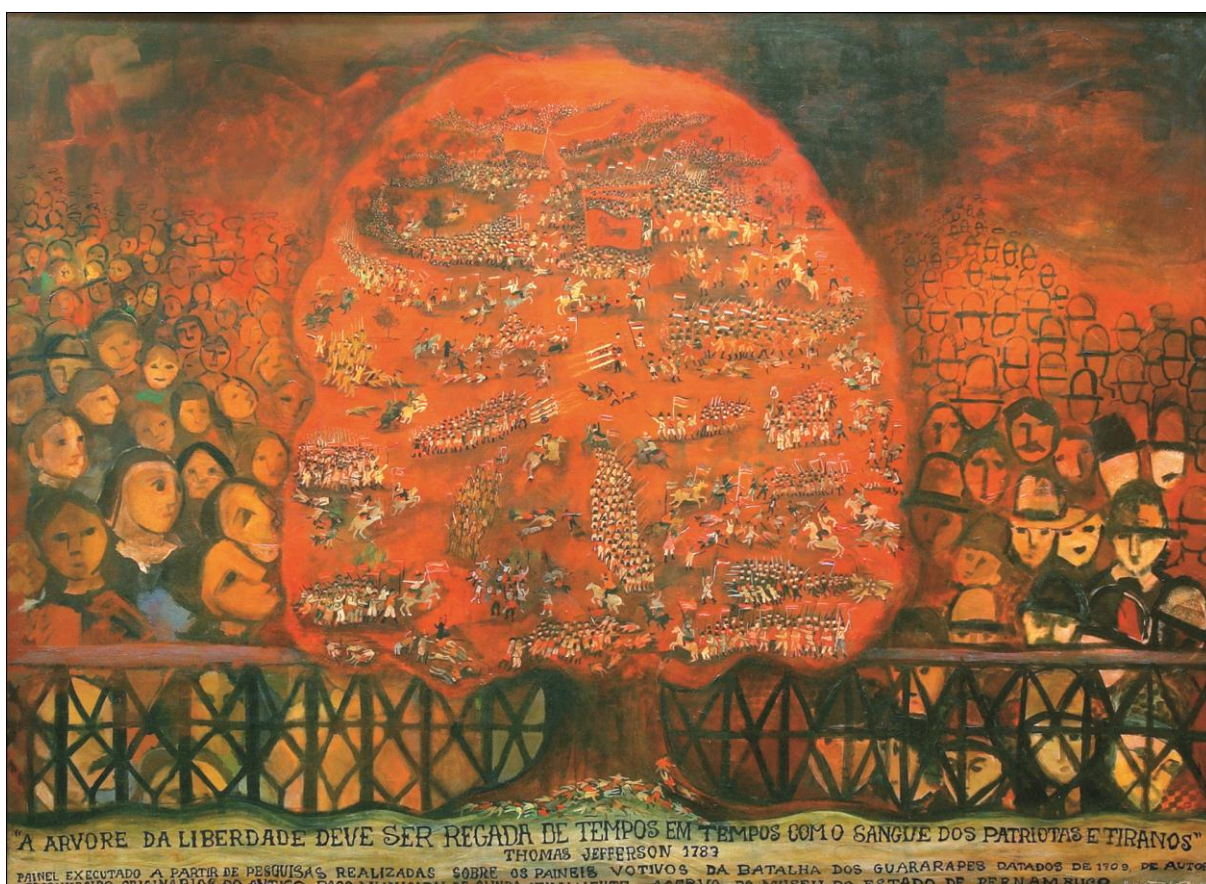


Fig. 9 – (à esquerda) Marc Chagall. “Êxodo”. Óleo sobre tela. 130 X 162 cm. Coleção Particular. Fonte: Disponível em: <<http://www.wikipaintings.org/en/marc-chagall/exodus-1966#supersized-artistPaintings-202566>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

(abaixo) Tereza Costa Rêgo. “Batalha dos Guararapes ou árvore da liberdade”. Acrílico sobre madeira. 245 X 185. 1999. Acervo MAC-PE. Fonte: RÊGO, 2009, p. 156.



na produção de Tereza, mas salientou ainda a importância da pintura muralista dos pintores mexicanos, quando Tereza decidiu ampliar as dimensões de seus quadros. Mantendo suas características particulares, no que se refere ao processo de criação e desenvolvimento da poética,

Tereza descobriu nas obras de Siqueiros, Orozco e Rivera possibilidades pictóricas para seus painéis. Nas palavras de Rozowykwiat:

Ela tem uma influência muito forte de alguns pintores, como Modigliani, como Chagal. Nós fomos uma época ao México, estudar os muralistas. Porque ela descobriu, num determinado momento, que ela gostava de pintar grande. [...] Então, eu disse: 'Vamos, descobrir como se faz isso. Não a técnica de pintura, mas de mural'. Havia dois lugares para nós irmos. Ou para a China, que é uma pintura ridícula, panfletária, um pouco bandeirinha do partido comunista ou, o México. Fomos então para o México. Orozco, Siqueiros, Rivera. Então, eu notei, nesse período, que houve uma influência dos muralistas mexicanos.

Eu acho que ela tem muitas influências, mas o grosso, mesmo, é Modigliani, pelo alongamento das figuras, pela proporção que não existe. E Chagal, a coisa doida mesmo. [risos].¹⁶⁴

Tereza recebeu uma formação acadêmica, mas faz questão de defender até hoje a sua predileção pelo modernismo. Todavia, a poética que a artista trabalha em suas pinturas assume uma conotação profundamente contemporânea por realizar um processo de construção imagético autobiográfico, tratando com objetividade da identidade feminina, elucidando simbolicamente as vozes das mulheres contemporâneas; além de apresentar com criticidade as lutas políticas da nação brasileira. Ou seja, Tereza Costa Rêgo possui a influência da formação clássica, recebida no seu tempo de Escola de Belas Artes. Que se identificou profundamente com o modernismo, no que tange à liberdade de expressão e ao desejo de subverter os rígidos padrões do academismo. Mas que produz atualmente uma poética que fala diretamente aos olhos da sociedade hodierna, de questões ligadas plenamente à nossa contemporaneidade.

O caráter experimental no processo de criação de Tereza Costa Rêgo

Tereza Costa Rêgo é uma artista que não para de buscar novas formas de fazer diferente o seu ofício. Para ela, pintar é pesquisar, é tentar, é arriscar, é ousar, é experimentar permanentemente. Desde o início de sua trajetória artística, a pintora se tornou uma investigadora de novas texturas ou efeitos que ainda não conhecia, testando a sua aplicabilidade em suas próprias obras, sejam elas pinturas ou litografias. Em breve nota, publicada no *Diário de Pernambuco*, em 1982, esse caráter experimental do processo de criação de Tereza Costa Rêgo já era percebível: “A mostra retrata vários motivos olindenses, como casarios, portões com crianças, mar e figuras, em tinta acrílica sobre Eucatex. Nesses trabalhos, a artista empregou o fogo, soda cáustica, gilete, lixa e esponjas”.¹⁶⁵ Em 1985, o referido jornal volta a escrever sobre os experimentos artísticos de Tereza:

Nas pinturas de Tereza Costa Rêgo é possível detectar, ao longo dos anos, nas várias etapas de sua carreira, uma preocupação constante com a textura, sendo matéria quase sempre muito trabalhada através de queima, uso de ácidos, utilização de escovas e

¹⁶⁴ Entrevista inédita de Daniel Rozowykwiat.

¹⁶⁵ *Diário de Pernambuco*, Recife, 9 dez. 1982.

esponjas para conseguir determinados efeitos, uma determinada pigmentação, além de constante emprego de veladuras e colagens bem realizados.¹⁶⁶

Por meio destas citações, vemos que para Tereza Costa Rêgo os pinceis e as tintas convencionais não são suficientes para a sua produção artística. No seu processo de criação, Tereza traz, para a pintura de seus quadros, materiais que aprendeu a utilizar nas suas litografias, quando esteve na Oficina Guaianases de Gravura. São ácidos, solventes, lixas, giletes, esponjas, parafinas e outros produtos que, unidos à capacidade artística da pintora, proporcionam as texturas bastante conhecidas de suas obras. Interessante notar que a decisão de pintar por veladuras, procedimento padrão do academismo, denota que Tereza não abandonou completamente o que aprendeu na Escola de Belas Artes, mas soube adaptar aqueles conhecimentos às novidades de seus experimentos.

Não raras vezes, a artista costuma substituir o pincel pelo uso de partes do seu corpo. Frequentemente, produz o contorno, a marca ou a sombra de algum corpo pela fricção de seus dedos. Ou, ainda, usando um pedaço de pano com saliva, produz o *sfumato* particular de suas pinturas. Realidade confirmada pelas palavras da própria artista, quando diz: "Essa loucura desses quadros grandes que eu faço mais com a mão que com o pincel é um ato quase sexual para mim. A arte é uma coisa muito física, sangra" (RÊGO, 2009, p. 74). O ato de pintar para Tereza é um processo tátil, é salivar, é gustativo, é corpóreo. É contato do pincel, da mão, do pano, da saliva na construção de um efeito, de uma experiência, de um mistério. Como Renata Souza escreveu:

Com a tinta correndo nas veias, leva um pano à boca e lambe os quadros, como a gata faz com a cria. As mãos apressadas esfregam ainda mais o trapo de saliva na tela, conferindo uma atmosfera levemente esfumada à composição. É uma forma, segundo ela, de dar vida e dignidade às personagens. Cobri-las com camadas de mistério.¹⁶⁷

Outra atitude experimental que Tereza Costa Rêgo executa em sua produção imagética é o processo de citação de um elemento já trabalhado em outro quadro. Experiência percebida pela jornalista Neiva Rodrigues, em 1984, quando escreveu: "Em sua fase atual, faz experiências com 'quadros dentro de quadros'. São motivos que se repetem: primeiro um quadro inteiro, que depois aparece dentro de outro e mais tarde em um terceiro, às vezes num canto, em tamanho diminuído, sempre as paisagens de Olinda".¹⁶⁸ Ou seja, a pintora cita sua própria produção, relocando uma pintura assinada por ela para o interior da composição de outra obra, dando a impressão de um quadro dentro de outro quadro. Vale salientar que não se trata da citação de um quadro específico, mas sim, da citação de uma estrutura composicional que a artista já utilizara

¹⁶⁶ CHAVES, Paulo Azevedo. Tereza Costa Rêgo: atelier e pinturas. In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 25 dez. 1985.

¹⁶⁷ SOUZA, Renata. O tempo é aliado. Disponível em: <<http://jornalistasnota1000.wordpress.com/2011/04/04/o-tempo-e-aliado/>>. Acesso em 9 maio 2012

¹⁶⁸ RODRIGUES, Neiva. Do exílio à luta para democratizar a arte. In: *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1984.

diversas vezes em outros quadros. Como, por exemplo, um corpo feminino deitado de costas para o observador e apoiado em um dos braços, tendo sua coluna e nádegas alongadas, com pernas levemente encolhidas, cabelo trazido para frente, fazendo com que observemos totalmente as costas da modelo. Esta estrutura composicional, que Tereza já trabalhou inúmeras vezes, é citada pela pintora na sua obra “Natureza morta”, de 2008 (apêndice C – fig. 077), como um quadro que preenche a parede ao fundo. Ou ainda, em outra natureza morta, datada de 1987 (apêndice C – fig. 081), na qual a artista assina a pintura duas vezes: no quadro menor, que está pendurado na parede, e no quadro maior, a obra propriamente dita.



(ao lado) *Apêndice C – fig. 077* - Tereza Costa Rêgo. “Natureza morta”. Acrílico sobre duratex. 100 X 160 cm. 2009. Fonte: CATÁLOGO exposição individual “Diário das frutas”, Recife, 2013.

(abaixo) *Apêndice C – fig. 081* - Tereza Costa Rêgo. “Natureza morta”. Acrílico sobre Eucatex. 150 X 100 cm. 1987. Fonte: CATÁLOGO exposição individual “Tereza todos os tempos”, Recife, 2009.



Entretanto, observando as figuras 115, 116 e 118 (apêndice C), percebemos que Tereza também ousou repetir elementos constituintes do quadro dentro do próprio quadro, relocando essa repetição por mais de uma vez, dando à sua pintura uma conotação surreal. Como é o caso da figura 116 (apêndice C), que tem a imagem da mulher sentada de costas numa cadeira, repetida mais duas vezes no mesmo quadro, insinuando ainda uma terceira repetição dentro da terceira lua.



Apêndice C – fig. 116 - (à esquerda) obra sem informações técnicas localizadas.

(abaixo) detalhe da pintura. Fonte (imagem): Arquivo pessoal da artista.



Escrita e imagem: a busca de uma união perfeita.

Tereza Costa Rêgo sempre nutriu uma relação harmoniosa com os livros. Seus pais esforçaram-se para que a filha tivesse uma boa formação, dentro dos padrões sociais vigentes na época, que já propiciava às mulheres o contato com as letras. Como já dissemos anteriormente, gozando de maioridade, Tereza se forma em história, chegando a dar aulas num cursinho pré-vestibular. Em Paris, aprofundou seus conhecimentos na Universidade de Sorbonne, continuando essa formação acadêmica na Universidade Federal de Pernambuco, após o seu retorno do exílio.

Até os dias de hoje, Tereza não dispensa o hábito da leitura e a presença contínua de livros em sua vida. Como prova disso, a pintora traz para o seu processo de criação o universo da literatura. Em várias obras assinadas por ela, encontramos transcrições de poemas e narrativas

históricas, margeando o sentido principal da obra pictórica¹⁶⁹. Moldura seus quadros com palavras carregadas de importantes pistas para a leitura das imagens que compõem seus painéis. Na maior parte das vezes, o texto não está ali como legenda, nem a imagem está locada próxima ao texto para lhe servir de ilustração. São dois meios de transmissão da poética de Tereza Costa Rêgo – imagem e escrita – que, unidos nas pinturas, tornam-se uma coisa só.

Em 1984, o *Jornal do Comercio* fez referência a esse processo de hibridização entre texto e imagem pela artista plástica, numa reportagem sobre o IV Festival de Poetas-Repentistas de São José do Egito. Dentre as diversas atrações da festa, o referido jornal anuncia: “A artista plástica Tereza Costa Rêgo publicou o poema “A Parte que Iluminou”, de Lourival Batista, em um trabalho seu em Litografia”.¹⁷⁰ Mesmo sem a imagem dessa litografia, não é difícil encontrarmos pinturas de Tereza que comprovem essa mistura harmônica entre palavra e imagem. Podemos citar a série “Sete luas de sangue”, em que todas as obras são compostas por figuras e palavras, códigos distintos, mas unidos em prol da reflexão crítica da artista sobre fatos que marcaram a história da nação brasileira. Sobre essa série, o mesmo jornal escreveu, no ano em que as obras foram expostas ao público pela primeira vez:

À elaboração pictórica dos quadros, ela soma elementos textuais. Frases de grandes pensadores, trechos de obras literárias e versos do cancioneiro Gêge estão gravados nas obras. Eles são usados para enfatizar o sentido da pintura ou para sublinhar sua força poética – argumentos que a artista não despreza na hora de construir o seu discurso artístico.¹⁷¹

A exposição mais recente de Tereza Costa Rêgo, denominada “Diário das Frutas”, ocorrida no Centro Cultural Correios do Recife, no segundo semestre de 2013, apresentou uma nova relação entre texto e imagem na poética tereziana, unindo a pintura da artista plástica e as crônicas assinadas pelo gastrônomo Bruno Albertim. Tendo como tema central as frutas características do Nordeste brasileiro, os dois participantes, cada um a seu modo, dentro do seu universo de comunicação, apresentaram suas sensações motivadas por caju, mangas, pitangas, dentre outras frutas da região.

A ideia inicial era fazer dessa exposição uma experiência de diálogo entre palavra e imagem, entre literatura e pintura, tendo como ponto de partida os textos sobre as frutas, que serviria de base para a produção pictórica. Como assim foi divulgado: “As doze crônicas escritas

¹⁶⁹ Sobre a presença de citações textuais nas obras de Tereza Costa Rêgo, observar as figuras do apêndice C nº 023, 056, 057, 058, 059, 060, 061, 062, 076, 130 e 184.

¹⁷⁰ Re-canto dos violeiros: IV Festival de Poetas-Repentistas de São José do Egito. In: *Jornal do Commercio*, Recife, 9 dez. 1984. Não localizamos qualquer imagem da referida litografia, havendo somente o trecho do poema de Lourival Batista que a artista trabalhou em sua obra: “Entre o gosto e o desgosto / O quadro é bem diferente / Ser moço é ser sol nascente / Ser velho é ser um sol posto / Pelas rugas do meu rosto / O que fui hoje não sou / Ontem estive hoje não estou / Que o sol ao nascer fulgura / Mas ao se por deixa escura / A parte que iluminou”.

¹⁷¹ História e poesia se unem nas telas em cores quentes. In: *JC On-line*, Recife, 8 maio 2000. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_2000/0805/cc0805b.htm> . Acesso em 11 nov. 2012.

por Bruno foram utilizadas para catalisar a narrativa pictórica de Tereza”.¹⁷² Entretanto, ao lermos o catálogo da referida exposição, percebemos que o trabalho não aconteceu dentro dessa sequência que foi estipulada: o texto servindo de base para a pintura. Albertim escreve:

Tereza, quem a conhece sabe, é indomável. No princípio, combinamos que minhas crônicas lhe seriam enviadas não para que fossem ilustradas, mas que lhe servissem de catalisador para sua imaginação pictórica, um humilde catalisador. Febril, a artista nem sempre tinha tempo para esperar o cronista. Antecipava-se. Houve dias, por exemplo, em que lhe telefonava contando ter escrito um texto sobre determinada fruta. E ela, cheia de euforia criativa, me dizia: que coincidência, comecei hoje também a pintar sobre a fruta.¹⁷³



Apêndice C – fig. 076 - Tereza Costa Rêgo. “A espreita”. Acrílico sobre madeira. 90 X 175. 2010. Fonte: CATÁLOGO exposição individual “Diário das frutas”, 2013, p. 51.

Interessante que mesmo a exposição tendo essa clara influência literária, somente a pintura “A Espreita” (apêndice C – fig. 076) apresentou visualmente uma citação textual, extraída da obra “A Estrela Solitária” de Augusto Frederico Schmidt.¹⁷⁴ Sendo assim, melhor do que falarmos numa mistura de texto e imagem, preferimos afirmar que esta exposição foi um

¹⁷² Exposição Diário das frutas aporta nesta terça (12) no Centro Cultural Correios. In: *Agenda Cultural na Web – Prefeitura do Recife*. Recife, 11 mar. 2013. Disponível em: <<http://agendaculturaldorecife.blogspot.com.br/2013/03/exposicao-diario-das-frutas-aporta.html>>, visualizado no dia 20.12.2013, às 18:11.

¹⁷³ ALBERTIM, Bruno. Frutas de mulher chamada Tereza. In: CATÁLOGO da Exposição Diário das Frutas. 2009, p. 11.

¹⁷⁴ A pintora extrai da obra *A estrela solitária* de Augusto Frederico Schmidt, publicada em 1940, o poema “Eu queria o olhar dos cegos”: Eu queria o olhar dos cegos, para ver / As coisas invisíveis e as coisas tocadas pelo Espírito. / Eu queria, por um momento, o olhar dos cegos, / Para distinguir as luzes e para ver a luz pura e única. / Eu queria o imenso olhar dos cegos, para sentir, / Na sua plenitude e na sua essência, as formas imutáveis e perfeitas. / Eu queria compreender o que é verdadeiro e eterno, / E o que é vestido pelas luzes imaginárias e que vem de mim mesmo. / Eu queria o sentido da iluminação na eternidade, / O sentido da grande luz, da luz criadora e divina, / Da luz primeira, ainda isenta do efêmero e do tempo. / Eu queria o olhar dos cegos, para receber pelos ouvidos / A luz ainda na sua forma primeira e última, / A luz que é a própria música e que só na música se revela e aparece. (SCHMIDT, 1995, p. 246).

processo de junção entre as crônicas do jornalista e os quadros da pintora tendo como elo de ligação, o prazer e a admiração que ambos alimentam pelas frutas regionais.

Ainda no tocante à presença das letras nas obras terezianas, Córdula elucida outra característica do processo de criação da pintora: a colagem de papéis escritos (documentos cartoriais) em vários quadros assinados por ela.¹⁷⁵ Nesse experimento, Tereza convida o observador de suas obras a relacionar o conteúdo dessas colagens com o universo imagético que compõe cada pintura. Sobre o assunto, Córdula escreve:

Nos outros quadros também se veem colagens de documentos antigos que ela recolheu, inusitadamente, em um lixo da cidade. Trata-se de manuscritos, peças cartoriais, leis municipais, relatórios e outras coisas assim, com as quais construiu um universo de memórias materiais, além da pintura. Havia também uma série de quadros retratando meninas-bonecas. (RÊGO, 2009, p. 29).

Não sabemos ao certo a quais obras o autor se referiu nesse texto. Todavia, a obra “Boneca” (apêndice C – fig. 018) se enquadra perfeitamente em sua descrição. Percebe-se nessa obra o processo de colagem de um documento timbrado da prefeitura de Olinda, em meio à composição mnemônica de sua infância. Essa união instiga-nos a relacionar as lembranças impessoais e desconhecidas do referido documento, achado a esmo, como a própria artista declarou, com a boneca de sua infância, símbolo de lembranças íntimas e ocultas de Tereza. É o mundo das regras da vida adulta, retratada no rigor da escrita documental. É o mundo das regras da vida infantil, da menina Terezinha que deveria comportar-se como uma boneca de enfeitar piano.

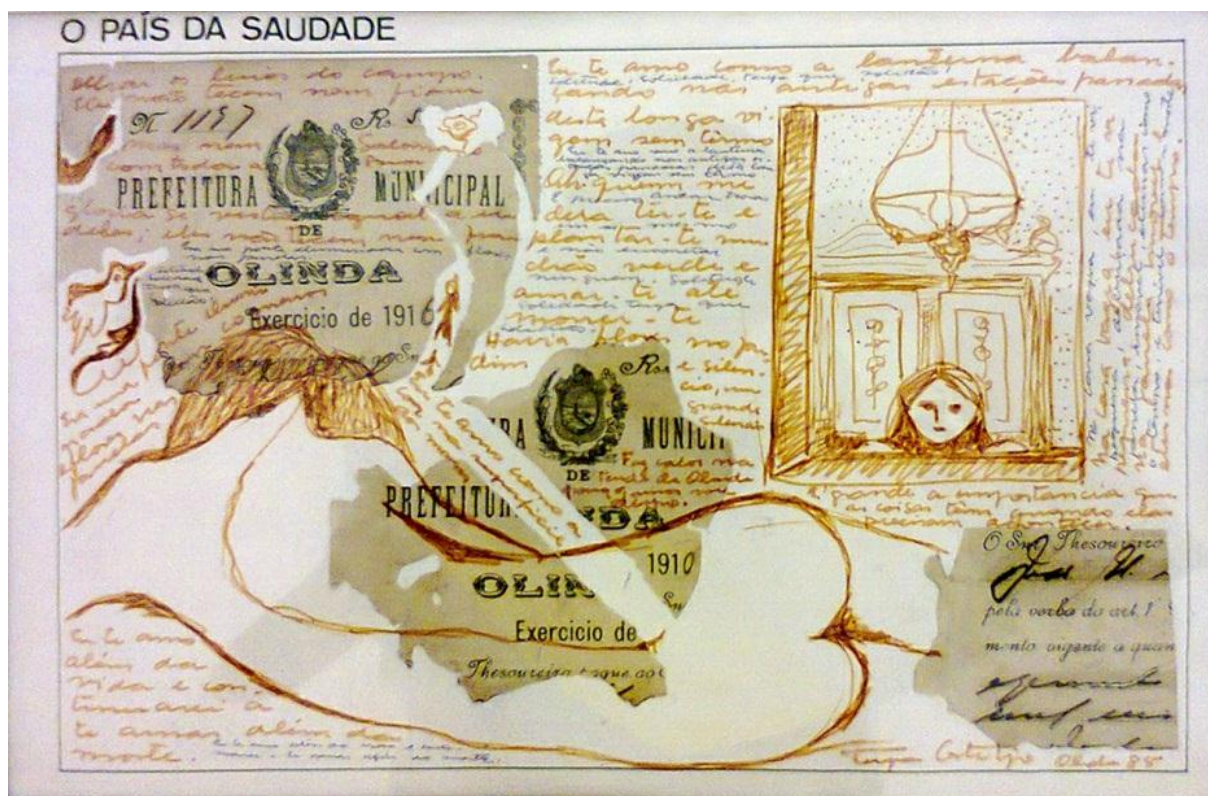
Pontuamos a presença da colagem de documentos também em outras obras importantes da artista, como o seu primeiro quadro de grandes dimensões, a obra “Cio dos gatos” (apêndice C – fig. 045)¹⁷⁶, na qual a pintora aplica esse material no canto inferior direito do quadro, ao lado de sua assinatura. Como Córdula escreve, “a matéria da colagem se funde com a pintura” (RÊGO, 2009, p. 30) de Tereza Costa Rêgo. Neste caso particular, dando-nos a impressão de uma autenticação da obra e da artista, como elementos próprios da cidade de Olinda. É uma assinatura olindense, é uma produção olindense, é uma artista que se tornou, por opção, cidadã de Olinda.

Encontramos outro exemplo das colagens de Tereza Costa Rêgo no acervo particular do próprio Raul Córdula. Aderindo à ideia da arte postal, Córdula estimulou seus amigos artistas a refletirem criticamente sobre a realidade política nacional, reunindo a série de arte postal “O país

¹⁷⁵ Sobre o recurso da colagem de papéis escritos nas obras de Tereza Costa Rêgo, observar no apêndice C as figuras 017, 018, 045, 162 e 197.

¹⁷⁶ A pintura “Cio dos Gatos” (1984) foi adquirida pela prefeitura municipal de Olinda. Localizamos no álbum de fotografias da artista outra obra seguindo a mesma composição, datada de 1983. Neste quadro, Tereza também realiza o processo experimental da colagem. Comparar as duas obras no banco de imagens da dissertação: apêndice C - fig 045 e 197.

da saudade”.¹⁷⁷ Como Olivia Mindêlo escreve no catálogo da exposição individual “Raul Córdula – 50 anos de arte”: “O ano era 1982 e a troca consistia no seguinte: ele mandava um papel em branco, apenas com o mote ‘O país da saudade’. No envio também ia um recado carimbado – ‘Por favor, interfira e me devolva’. Vários colaboradores enviaram suas respostas”.¹⁷⁸ A participação de Tereza Costa Rêgo nessa série aconteceu somente em 1988 (apêndice C – fig. 162), quando a artista reloca trechos líricos e saudosistas, transcrições de poemas populares e frases pessoais de uma artista que viveu o exílio por amor ao seu companheiro exilado. A mulher nua, deitada de lado, expondo costas e nádegas volumosas, divide espaço com um universo de palavras. A menina na janela se relaciona com todas as mensagens que a circundam, como se fossem seus próprios pensamentos e lembranças. E, em meio a tudo isso, divididos em diversos fragmentos, destacam-se novamente os documentos impessoais e formais, jogados no lixo por algum desconhecido, e que agora se tornam parte da escrita e da pintura de Tereza Costa Rêgo.



Apêndice C – fig. 162 – Obra sem informações técnicas localizadas. Fonte (imagem): fotografia da obra na exposição Raul Córdula: 50 anos de arte, Recife, 2013.

¹⁷⁷ A série “O país da saudade” é composta por 66 folhas de papel ofício, com interferências gráficas de diversos artistas, amigos de Raul Córdula.

¹⁷⁸ MINDELO, Olívia. O país da saudade. In: CATÁLOGO da Exposição Individual “Raul Córdula: 50 Anos de Arte – Uma Antologia”, 2013, p. 38.

4.2. – A construção imagética do feminino na pintura de Tereza Costa Rêgo

“Eis aqui a atualidade de sua obra,
a maturidade da artista,
a sapiência da mulher e
a glória de uma história vivida em diversos mundos.”
Raul Córdula. (RÊGO, 2009, p. 59).

As palavras de Córdula elucidam perfeitamente a influência da história de vida de Tereza Costa Rêgo no processo de maturação de sua produção artística. Muito do que a pintora viveu – alegrias, tristezas, medos, traumas, prazeres, ideais, relacionamentos, derrotas e conquistas – levaram-na a desenvolver uma poética voltada para sua história pessoal, manifestando em sua pintura figurativa um universo feminino, construído metaforicamente sobre a primeira pessoa do singular. Uma mulher que apresenta à sociedade, por meio da pintura, a imagem do seu próprio mundo. Uma imagem por vezes lírica e ingênua, outras vezes crítica e engajada na realidade social. Sua produção imagética do feminino pode ser interpretada como uma apresentação da mulher dentro dos moldes tradicionais, endossando a figura feminina passiva e dócil aos desejos sexuais masculinos. Como, também, pode dar margem à interpretação oposta, na qual a mulher se desnudaria por vontade própria, afirmando e proclamando o seu direito ao prazer e ao sexo. De todas as formas, as obras de Tereza Costa Rêgo não deixam de ser uma construção imagética do feminino segundo a realidade vivida por uma única mulher: a própria pintora.

A produção imagética pode ser entendida como uma resposta à necessidade antropológica de ilusão, na qual o homem deseja recriar as coisas por meio da imagem. Responde a necessidade inata de comunicar-se com os seus pares, de manifestar suas intenções, seus valores, seus desejos. Ultrapassando os limites da realidade empírica, o artista dá vazão a várias outras realidades, estando o mesmo inserido no seu contexto social, sofrendo as influências do seu tempo e espaço, manifestando-se aos outros por meio de um sistema de comunicação, que por sua vez, é dotado de símbolos, signos, códigos e todo um processo de comunicação social. Sobre essa relação da construção imagética e a experiência de ilusão, encontramos apoio nas palavras de Tarkovski, quando ele diz:

A imagem artística é sempre uma metonímia em que uma coisa é substituída por outra, o menor no lugar do maior. Para referir-se ao que está vivo, o artista lança mão de algo morto; para falar do infinito, mostra o finito. Substituição... não se pode materializar o infinito, mas é possível criar dele uma ilusão: a imagem. (TARKOVSKY, 1998, p. 41).

A imagem artística figurativa pode, em muitos casos, ser um meio de comunicação entre os indivíduos. Senão de modo direto, um elemento indireto de transmissão, consolidação, imposição e legitimação de valores, conceitos, paradigmas, normas e preconceitos. Desse modo, se aguçarmos a nossa visão para as possíveis mensagens que podem estar veladas no corpo das imagens produzidas durante a história da arte, nos depararemos com diversas construções sociais

de gênero, própria de cada momento histórico. Imagens produzidas por homens e mulheres que expressaram com sua arte as inúmeras forças que nutriram suas vidas e lutas. Forças existenciais, profundamente internas, difíceis de serem manifestadas senão por meio da imagem, sendo a pintura um dos meios possíveis para isto. Como Deleuze escreve: “A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis” (DELEUZE, 2007, p. 62).

Nesse processo analítico dos valores, costumes e tabus sociais retratados por pintoras e pintores, devemos atentar para o risco sempre presente de cairmos numa análise anacrônica, transferindo para obras produzidas num tempo e espaço outrem, valores, costumes e tabus próprios do aqui e agora. Ora, temos consciência de que uma análise pura, isenta das influências do pesquisador, é uma mera ilusão científica, uma meta inalcançável por qualquer um que se aventure no processo de interpretação das imagens. Se a pintura já é um manifesto da interpretação dos olhos do artista inserido no seu contexto particular, o pesquisador acabará construindo a sua própria interpretação desse mesmo manifesto existencial iconográfico. O importante é manter a consciência de que o material estudado fala de um tempo e espaço demarcados, produzidos por um indivíduo com objetivos e valores particulares, sendo elementos basilares para a interpretação científica do pesquisador.

Por vezes, ao analisarmos uma respectiva pintura, tomando por base o conceito de concepção diegética de Aumont, percebemos que, mesmo o artista desejando reconstruir em sua obra uma realidade histórica já passada, ou de um grupo social diferente do seu, acaba produzindo uma imagem impregnada de fortes marcas de sua própria época. Um forte exemplo disto está na série “Imaginário do Bordel – O parto do porto”, de Tereza Costa Rêgo. Nessa produção pictórica, a artista transfere para o cotidiano dos bordeis do Recife, das décadas de 1940 e 1950, toda uma carga simbólica criada pelo seu imaginário desde a sua infância. De modo consciente, a pintora reestrutura a realidade histórica desses ambientes, adaptando-os para o seu lirismo e a sua poética, para sua paleta cromática e imagens mnemônicas pessoais. Ousamos dizer que o intuito de Tereza Costa Rêgo não era tratar objetivamente dos bordéis recifenses, mas, talvez, elucidar um universo erótico, fantasioso e voyerista, existente na interioridade da artista, mas profundamente reprimido, calado e subjugado pela formação conservadora que recebera.

Figurativo lírico: característica inicial da pintura de Tereza Costa Rêgo

Todos esses anos de trabalho constante fizeram com que a pintura de Tereza Costa Rêgo passasse por várias fases. A cada nova fase que viveu, a pintora manteve aquilo com que ainda sentia identificação, deixando para trás processos, materiais e poéticas que não mais faziam parte de seu universo artístico. É certo afirmar que, dentre as várias características que compõem

a pintura tereziana, o figurativismo sempre esteve presente. No entanto, não encontramos qualquer referência pictórica assinada pela artista predominantemente abstrata ou geométrica. Numa entrevista concedida pela pintora ao jornal porto-alegrense *Diário de Notícias*, por ocasião de sua exposição individual na cidade, na década de 1960, Tereza afirma a sua total identificação pela pintura figurativa.¹⁷⁹ No corpo da matéria podemos perceber que, mesmo a artista afirmando conceber a pintura como cor e forma, ela não se vê uma artista abstrata ou geométrica:

Acho também que vou ser sempre figurativa, por uma questão de temperamento. Posso evoluir, aliás o que já estou sentindo nesta última fase com pintura em grandes blocos de cor com a simplicidade do desenho, da composição. [...] Pra mim, pintura é cor e forma. É o que acho estar conseguindo.

[Repórter: Mas esta simplificação é um caminho para a abstração?]

[TCR] Não. O abstracionismo em si, não. Eu nunca seria pintora assim, digamos, geométrica. Coisa matemática, por temperamento, me irrita. Do que eu não vou conseguir fugir é do lirismo. Minha pintura será sempre lírica.¹⁸⁰

A referida citação apresenta ainda outra característica da pintura tereziana: o lirismo nostálgico. Sua obra começou a ser identificada como lírica por causa dos temas que a artista costumava trabalhar, havendo sempre presente em suas pinturas referências a crianças, animais e plantas. Essa mesma publicação buscou explicar a ligação existente entre as referências imagéticas de meninos e meninas com a produção pictórica da artista, quando escreveu: “Na pintura de Tereza quase sempre aparecem crianças. Ela diz que é uma fixação pelas duas filhas que tem ou pela fonte inesgotável de lirismo que a criança traz”¹⁸¹. É importante lembrar que nesse período Tereza Costa Rêgo já havia assinado o desquite e se mudado para São Paulo, onde vivia com o seu companheiro, Diógenes Arruda, que, por sua vez, já estava sendo perseguido por causa da ditadura militar. Todos esses fatores dificultavam o contato permanente entre Tereza e suas duas filhas. Conscientes dessa realidade humano-afetiva em que Tereza se encontrava, acreditamos que o ato de pintar era para a artista também um processo catártico de expelir sua saudade, sua dor e tristeza causadas pela ausência de suas filhas perto de si. Uma expressão do seu amor e carinho pelas filhas Maria Tereza e Laura Maria.

¹⁷⁹ Das trinta obras expostas no referido evento, conseguimos imagens somente de duas pinturas terezianas. Num álbum particular de Tereza Costa Rêgo, localizamos uma obra sem título (apêndice C – fig. 160). A outra imagem é da obra “O beco” (apêndice C – fig. 207), que extraímos do jornal *Diário de Notícias* de Porto Alegre, publicado no dia 12 de junho de 1968, encontrado no acervo pessoal da artista. Além da baixa qualidade de impressão dos periódicos nessa época, a referida imagem chegou à nossas mãos desgastadas pelo manuseio desse material. Observando esta segunda obra, vemos que a Tereza registrou a data de finalização da obra, escrevendo dia, mês e ano (21.11.66), prática não percebida em nenhuma outra pintura tereziana. Atentamos também para o fato que a pintora assinou a obra ainda como “Terezinha”, nome substituído por “Joana” no período do exílio (apêndice C – fig. 035), e “Tereza Costa Rêgo” após o seu retorno ao Brasil, desde 1979 até os dias atuais (apêndice C – fig. 065).

¹⁸⁰ Na pintura de Tereza um mundo cheio de cor e lirismo. In: *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 16 jun. 1968.

¹⁸¹ Na pintura de Tereza um mundo cheio de cor e lirismo. In: *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 16 jun. 1968.

Aos olhos do crítico de arte Mario Schenberg, o lirismo de Tereza provinha também da estrutura de sua paleta cromática, somando a isso a ternura melancólica, que o crítico identificou como próprio da produção pernambucana. Schenberg escreveu:

Apesar de jovem, Tereza já percorreu diversas fases na sua pintura. Em todas, revelou uma capacidade excepcional de comunicação afetiva, que transmite uma peculiar ternura melancólica, tão brasileira e sobretudo pernambucana. A linguagem pictórica de Tereza utiliza uma feliz combinação de senso espacial e lirismo cromático. [...] Na sua fase atual, Tereza conseguiu simplificar consideravelmente as suas telas, eliminando os detalhes e construindo com grandes blocos de cor.¹⁸²

O *Correio do Povo*, outro jornal da cidade de Porto Alegre, também fez referência ao lirismo da pintora pernambucana, ao declarar em seu conteúdo: “É uma figurativista que permanece fiel ao seu traço lírico e ao seu mundo de plantas e de meninos”.¹⁸³ A referida matéria foi intitulada como “Tereza Costa Rêgo e seus trinta óleos primitivos”. O termo “primitivo”, utilizado pelo jornal, deve ter incomodado a artista que, alguns dias depois, respondeu diplomaticamente a esse equívoco conceitual, numa entrevista a outro periódico da mesma cidade. Em suas palavras, Tereza demonstrou ter consciência das fases que sua pintura já havia passado, e pra onde estava caminhando o seu processo poético. A pintora inicia a entrevista dizendo: “Acho que estou evoluindo para um tipo de pintura ingênua. Ingênua porque eu não poderia dizer primitivo, pois eu sei desenho, então seria falso dizer primitivo. Antes, minha pintura era mais expressionista”.¹⁸⁴ Mal entendido esclarecido, Tereza continuou a entrevista falando das outras características de sua mostra.

O tempo passou. A artista decidiu seguir seu companheiro exilado por outras veredas, passando nove anos fora do seu país de origem. Ao retornar para o Brasil, a pintora Tereza Costa Rêgo demonstrou não ter perdido o seu lirismo nostálgico. Como aferiu breve coluna publicada no jornal *Diário da Manhã*, utilizando as palavras do artista Reynaldo Fonseca. As novas experiências, boas e ruins, que Tereza viveu durante este tempo de clandestinidade amadureceram ainda mais a sua obra, sem, no entanto, fazê-la perder a identidade que já havia construído, e que manifesta até os dias atuais. Escreveu Reynaldo Fonseca:

Tudo parece voltar no tempo como se houvéssimos embarcado numa máquina do tempo. Só a pintura que ela me mostra não parou. Curiosamente, o tempo e a paisagem estrangeira não modificaram a atmosfera e o conteúdo de seus quadros. Continuam com o mesmo lirismo dos velhos tempos. Só que mais sofridos, retrabalhados, com avanço enorme em profundidade, em definição e afirmação de seus propósitos.¹⁸⁵

¹⁸² SCHEBERG, Mario. Pintora Pernambucana está aqui para expor. In: *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 12 jun.1968.

¹⁸³ Tereza Costa Rêgo e seus trinta óleos primitivos. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12 jun. 1968.

¹⁸⁴ Na pintura de Tereza um mundo cheio de cor e lirismo. In: *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 16 jun. 1968.

¹⁸⁵ *Diário da Manhã*, Recife, 24 maio 1981. Trecho extraído da apresentação que Reynaldo Fonseca escreveu para a exposição individual de Tereza Costa Rêgo, em 1981, citado também pelo *Diário de Pernambuco*, Recife, 21 maio 1981.

Tudo o que a pintora viveu, nessas idas e vindas de sua história pessoal, contribuiu, de certo modo, para que sua pintura mantivesse essa característica lírica, nostálgica, onde, às vezes, as figuras insinuam uma dor existencial, uma solidão, uma perda. A pequena dose de tragicidade que a artista utiliza ao narrar alguns momentos de sua trajetória biográfica, é percebida também em sua produção pictórica. Por vezes, o drama da vida real é materializado em figuras metafóricas na pintura de Tereza. São crianças com olhares tristonhos e pássaros presos (apêndice C – fig. 167); são bonecas sozinhas (apêndice C – fig. 018); são pipas que não voam (apêndice C – fig. 207); são fachadas de casarios antigos que encarceram histórias pessoais (apêndice C – fig. 185). Com o passar dos anos, a pintora foi aprofundando sua visão artística, trabalhando novos temas, observando, refletindo e expressando outras dimensões da existencialidade humana, quase sempre voltadas para o universo feminino. A mulher e sua história, pessoal e comunitária, é ponto de partida para o trabalho artístico de Tereza, que se mantém fiel ao seu figurativismo-lírico inicial.

Uma pintura na primeira pessoa singular

Tereza transformou em arte aquilo que experienciou em sua caminhada. Ao longo de sua vida travou inúmeros combates contra o preconceito e as restrições morais que a circundavam. Assumiu o divórcio num período em que o matrimônio ainda era visto como indispensável para a mulher. Decidiu seguir um dirigente político filiado ao partido comunista quando a situação do país fervilhava sobre o risco da ditadura. Deixou a cidade do Recife, sua terra natal, sob forte pressão social e familiar, construindo sua vida em outras cidades, até mesmo em outros países. Tudo isso a motivou na construção de uma imagem feminina forte, determinada, e que guarda na sua interioridade o desejo de uma junção harmônica entre os objetivos que a sociedade ainda espera das mulheres e os projetos de realização pessoal existentes em cada uma delas.

Tereza e tantas outras mulheres do seu tempo iniciaram um processo de independência nas mais diversas esferas e atividades sociais, vivendo o direito de falar sobre si mesmas, seus desejos, aspirações, angústias e intimidades. As obras terezianas destacam-se por essa reflexão sobre o feminino, manifestando imagens de mulheres desnudas, altivas, sexuadas e principalmente independentes. Por vezes, manifestam-se traços autobiográficos nos diversos símbolos que povoam suas obras, tornando presentes fatos e elementos passados da vida da artista. Nesse processo de análise da mulher, que não deixa de ser uma autoanálise, nossa artista transforma suas pinturas e litografias em espelhos reluzentes da imagem feminina.

Em 1988, o artista João Câmara escreveu sobre a produção pictórica de Tereza Costa Rêgo:

Minha primeira observação é de que se trata de corpos, interiores e janelas com exteriores. Nesta ordem topológica e neste fluxo – do corpo próprio para o olhar externo – instala-se o campo da pintura e da representação. Separo as duas coisas propositadamente pois, no seu caso, **entenderia sua pintura de primeira pessoa do singular como a epiderme dos corpos, interiores e paisagens**, enquanto a representação seria a compreensão própria do mesmo fluxo temático que vai do corpo até a paisagem, sendo um sistema do olhar e do representar. **Aí se fixam o modo lírico tão seu biográfico**, como também sua idiossincrasia de inventariar atributos: o perfil feminino da cena interior – objetos votivos, enfeites, luxos, miudezas, reflexões, metas evocativas, alcovas, possivelmente alguns gemidos e langores. Um gato metonímico que convive com o bibelô ou um sapato feminino e taxonômico. Estranhos seres comuns! [...]

Você quis mudar e o fez pela reforma substancial da base: do branco puro velado ao negro absoluto obturado pela luz. **Contrastes assim tão radicais você já havia trespassado no trajeto pessoal de Tereza Costa Rêgo para companheira Joana**, mas esta é uma outra e a mesma história.¹⁸⁶

Segundo Câmara, Tereza Costa Rêgo realiza a sua pintura sempre na primeira pessoa do singular, fazendo-se presente em meio às tintas, aos símbolos e aos personagens. Não somente na representação humana, predomínio nas obras terezianas, mas também no universo feminino, carregado de objetos e expressões. Para ele, até mesmo o modo lírico que a artista mantinha em sua produção, ou as mudanças cromáticas que ela apresentava, falava de algum modo sobre sua vida, suas mudanças. Com isso, a sua história de vida era também a história de sua pintura.

Ao ser questionada sobre o assunto, Tereza nega a possibilidade de uma produção imagética autobiográfica em suas pinturas. Nas entrevistas que realizamos, por duas vezes indagamos a pintora sobre a possibilidade de um trabalho artístico autobiográfico. No primeiro momento, Tereza citou as palavras de seu amigo João Câmara sobre o assunto. Mas, logo em seguida, negou a possibilidade: “Eu acho que tem alguma coisa a ver. Câmara diz que a minha pintura é na primeira pessoa do singular. Eu não acho, não”.¹⁸⁷ Noutro momento, a artista se posicionou a favor de uma influência autobiográfica em sua obra. No entanto, voltou a discordar, alegando que não parecia com as mulheres presentes na sua pintura. A artista falou: “Já me disseram isso. Todo artista se coloca um pouco, não é? Eu não sou aquela mulher linda que está nos quadros, não sou. Eu não acho que pareça comigo”.¹⁸⁸ Ao que nos parece, Tereza prefere negar a possibilidade de uma produção autobiográfica, por receio que surjam interpretações errôneas de sua pintura ou até mesmo de sua trajetória biográfica.

Mesmo com a discordância da artista, não podemos negar a existência de algumas de suas obras diretamente ligadas à sua história pessoal, trabalhando fatos concretos de sua trajetória biográfica. Apresentamos, como exemplo disto, a obra intitulada “A partida”, assinada pela artista

¹⁸⁶ CÂMARA, João. Mulher nua deitada. In: CATÁLOGO da exposição individual “Recife Olinda – OlindaRecife”, Recife, 1992, p. 15. Os grifos que fizemos no referido texto evidenciam três pontos importantes sobre a relação entre a vida da pintora e a sua produção artística.

¹⁸⁷ Entrevista inédita da artista em 3 jun. 2013.

¹⁸⁸ Entrevista inédita da artista em 17 jun. 2013.

em 1981 (apêndice C – fig. 017), que ilustra o momento traumático em que Tereza Costa Rêgo se depara com seu companheiro Diógenes Arruda, logo após o seu súbito falecimento. Observar atentamente o quadro se equipara a escutar a própria Tereza falar sobre o trágico episódio de sua vida. Um rosto masculino, envelhecido, pálido e estático. Uma mulher debruçada sobre o seu amado, oferecendo-lhe até seus cabelos, com a sua pele rubra de vida, desejo e sofrimento contrastando com a pele esbranquecida do morto. Tereza se autorretrata justamente no momento de maior dor, tragicidade e drama de sua caminhada. Ver o quadro é ouvir a própria artista narrar suas memórias cheias de saudade, ainda hoje.



(Apêndice C – fig. 017) Tereza Costa Rêgo. “A partida”. Acrílico e colagem sobre madeira. 220 X 080 cm. 1981. Fonte: REGO, 2009, p.101.

Para construir a narrativa pictórica daquilo que vivera, a artista preenche todo o fundo da tela com pedaços de memória. Tereza realiza uma colagem de diversos fragmentos da sua história de vida e de morte. São pequenos bilhetes escritos por Diógenes quando estava preso pela ditadura. Para driblar o sistema de revista do presídio, o dirigente comunista abria os cigarros que recebia e utilizava o papel para escrever suas declarações de amor por Tereza. Depois, essas pequenas cartas de amor eram bem enroladas e escondidas debaixo das madeixas da filha de Diógenes, que tinha autorização para visita-lo, fazendo com que a referida correspondência pudesse chegar ao seu destino final: Tereza Costa Rêgo. São folhas de ofício com discursos proferidos pelo PCdoB, proclamando a perda de mais um homem de coragem. São recortes de jornais publicando a tragédia acontecida. Refletindo sobre essa obra, Córdula escreve: “Essas colagens são como um golpe na matéria do quadro e no espírito de sua obra, pois elas

transformaram sua arte, antes tão comedida, numa explosão exacerbada de sentimentos” (RÊGO, 2009, p. 28).

Da infância solitária à vivência da maternidade

Nas pinturas terezianas encontramos imagens de mulheres em todas as idades, desde inocentes meninas até idosas saudosas e pensativas, constituídas talvez num processo de transferência mnemônica das lembranças que marcaram a vida da artista. Muitas delas podem ser consideradas como “terezas” existentes na memória da artista e manifestadas exteriormente por meio da arte. Num primeiro momento, a pintura de Tereza Costa Rêgo apresentava-se carregada de um lirismo nostálgico, com motivos de plantas, crianças e bonecas. Com o passar do tempo, a poética da artista foi se transformando, e cada vez mais esses elementos representativos da infância foram perdendo sua frequência; mas, logicamente, não desapareceram. Perguntamos à pintora quais os motivos que a levaram para essas referências de infância, tendo como resposta poucas palavras: “Porque eu tinha as bonecas. As mais bonitas do mundo. Mas, eu não brincava. Era só enfeite”.¹⁸⁹ Vemos que a pintura de Tereza assume uma postura de catarse de uma infância reprimida e solitária. A resposta da artista nos elucida que a menina Terezinha reconhecia a beleza e elegância de suas bonecas, mas ao mesmo tempo percebia-se envolta por uma grande solidão



Apêndice C – fig. 242: Tereza Costa Rêgo. Sem título. Litografia. 50 X 70 cm. 1983. Fonte: Acervo da Oficina Guaianases de Gravura.

¹⁸⁹ Entrevista inédita da artista em 17 jun. 2013.

de não ter com quem brincar. Se, na sua infância, as referidas bonecas serviam para disfarçar a ausência de outras crianças à sua volta, na sua maturidade, as mesmas bonecas tornaram-se sinais da tristeza de uma solidão pueril.

Em meio à suas litografias notamos que a artista reconstrói simbolicamente uma infância vivida, quando cria personagens que parecem fantoches encenando uma estória ou crianças imaginárias que brincam em grupo (apêndice C – fig. 242), realidade negada à menina Terezinha.



Apêndice C – fig. 246: Tereza Costa Rêgo. Sem título. Litografia. 48 X 66 cm. 1984. Fonte: Acervo da Oficina Guaianases de Gravura.

Aos nossos olhos, essa solidão pueril é manifestada também em outra litografia (apêndice C – fig. 246), na qual a criança apresenta-se brincando solitariamente com sua boneca, única companhia da menina nessa composição. Olhando à sua volta, vemos que a criança se posiciona próxima a uma janela, símbolo bastante usual nas obras terezianas, referenciando o desejo de uma vida livre, da dimensão social, da vida pública e comunitárias. Essa personagem aspira outra vida, águas mais profundas, novos mares, algo simbolizado pelo barco¹⁹⁰ que está vazio, a esperar por algum

¹⁹⁰ Tereza utiliza o símbolo do barco em outra litografia (apêndice C – fig. 222), como elemento principal da composição. Na referida obra, o posicionamento do barco com sua frente para o mar, ou melhor, para a cidade que se apresenta no canto superior esquerdo, como símbolo do coletivo, do comunitário, do público, do social, deixa claro a ideia de partida e não de chegada. É um convite para subir na embarcação, e tomar os remos parados no seu

navegante, enquanto predomina o tempo da nostalgia, evidenciado na lua que quebra a escuridão da noite. Uma terceira litografia que nos chama atenção (apêndice C – fig. 240) apresenta uma criança atrás do sofá, num universo lúdico pueril de uma menina que fora criada dentro dos moldes tradicionais de uma família aristocrática, para ser boa filha, esposa e mãe. Ou, talvez, essa criança esteja se escondendo de algo que vê ou prevê, acuada num canto da casa, com medo do que vem pela frente.

As crianças pintadas por Tereza vivenciam também a mesma infância solitária de sua autora. São meninos e meninas brincando sozinhos com seus brinquedos ou animais de estimação. Das 12 pinturas assinadas pela nossa pintora, que tem como tema principal “a infância”, somente em duas aparecem duas crianças, em todas as outras, apenas uma encontra-se presente.¹⁹¹

Na obra “Boneca”, de 1984 (apêndice C – fig. 018), vemos que a pintura retoma a temática das bonecas. Todavia, como uma realidade que já passou, que por vontade própria da artista foi deixada para trás, como os papéis municipais que foram deixados por seu donos e que se encontram colados nas tela. São lembranças de uma vida que Tereza viveu e que agora subsiste tão somente na beleza nostálgica de suas memórias pessoais. Essas representações imagéticas de crianças e bonecas tem a ver também com o lado maternal de nossa artista.

Constantemente, em suas obras, Tereza Costa Rêgo refaz uma menina com olhos curiosos, cabelo cumprido e escuro, geralmente escondida por trás de uma janela ou de uma porta, observando aquilo que se apresenta no primeiro plano da obra.¹⁹² A artista nos declarou ser uma referência à sua filha mais velha, que, na infância, assumia uma postura curiosa em relação a tudo o que acontecia ao seu redor. No entanto, acreditamos haver também aí uma relação mais pessoal, da artista com a própria obra. A menina também é Tereza, que observa, atenta a tudo, cada gesto, cada palavra, cada momento, como fazia quando menina, dormindo no colo de seus irmãos, para escutar as conversas de rapazes, consideradas impróprias para uma menina de sua idade. Essa afirmação torna-se mais forte quando Tereza refaz essa construção pictórica,

interior. É tonar-se o agente principal dessa aventura náutica. Uma decisão que compete a cada indivíduo: ficar onde está ou ir ao destino mais próximo, como já faz outras embarcações, localizadas à frente do barco, no lado esquerdo; ou, ainda, buscar águas mais profundas, na imensidão do mar, atitude simbolizada pelos navios no canto superior direito. Para qualquer uma das escolhas, sempre haverá desafios e perigos, representados pelos arrecifes localizados nos dois lados do barco. Não sabemos se a predominância de uma claridade no horizonte refere-se ao nascer de um novo dia, ou aos perigos da noite que se aproxima. Mas não importam os perigos. Acima de tudo encontra-se a esperança de que navegar ainda é a melhor opção, simbolizada pela flâmula branca que tremula acima de todos os destinos (cidade ou alto-mar), tendo ainda a confirmação simbólica e nostálgica da lua tereziana, única companhia e testemunha dessa decisão. No banco de imagem que conseguimos reunir nesta pesquisa, encontramos o símbolo do barco (embarcação) nas obras: apêndice C – figuras 100, 104, 115, 116, 117, 119, 120, 126, 145, 151, 246, 247 e 254.

¹⁹¹ Nos referimos às seguintes obras: Apêndice C – figuras 028, 031, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 200 e 201.

¹⁹² Verificar as obras: apêndice C – figuras 040, 041, 067, 075, 092, 095, 096, 097, 098, 162, 177, 178, 202, 203, 207, 212, 240, 264, 269, 273

substituindo a imagem de uma menina pela figura de uma mulher madura, sempre de cabelos presos, dando-nos a impressão de senhora, como podemos ver na pintura “Criança série revisitando 1950” (apêndice C – fig. 031).¹⁹³ Talvez, essa personagem não seja movida pela curiosidade pueril da menina. Mas, assume uma conotação de alguém que olha para sua realidade, para seu passado, para sua história, para suas lembranças. A mulher que revisita sua infância, e se vê como uma boneca sentada no mobiliário de sua casa, como um belo adorno dentro dos moldes tradicionais daquela época. A mulher que se vê como uma boneca enfeitando o piano, servindo de alegria para seus pais, por assumir todas as características de uma criança “bem educada”. A mulher que, no final de 1960, passou por sérias dificuldades para sua maternidade em meio a uma vida clandestina.



(Apêndice C – fig. 031) Tereza Costa Rêgo. “Criança série revisitando 1950”. Acrílico sobre madeira. 110 X 100. 2009. Fonte: RÊGO, 2009, p. 116.

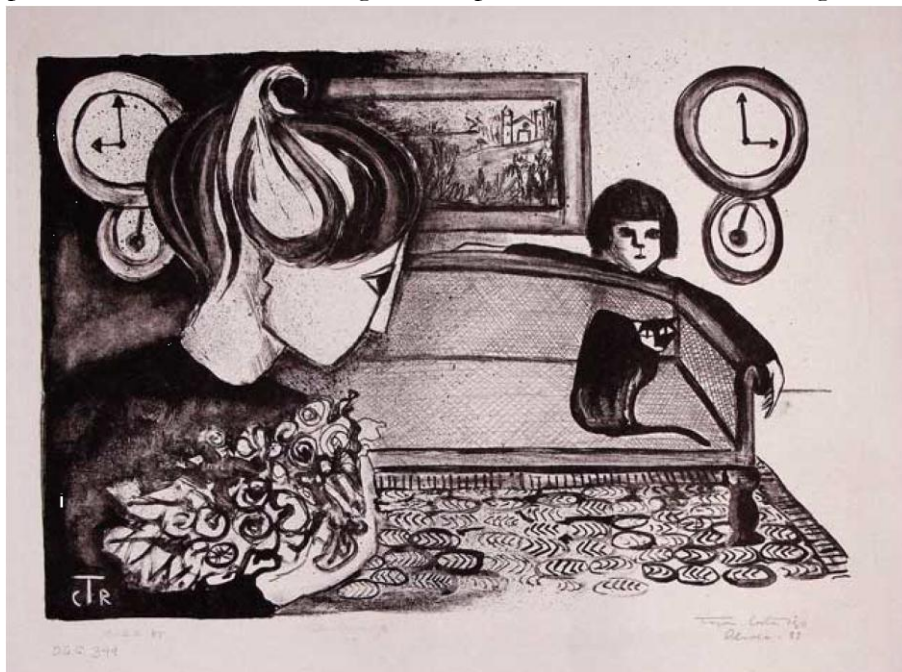
¹⁹³ Outra obra em que Tereza retrata um adulto no lugar da menina observando é a pintura “A Espreita” (apêndice C - fig. 076). Pelo formato do cabelo e das sobrancelhas, trata-se de um homem que observa, pelo outro lado de uma janela gradeada, a mulher que está prostrada do outro lado. As grades na janela e o fruto na mão da mulher, não mordido, mas ainda seguro, insinua-nos a existência de um desejo não consumado, não vivido, ou ao menos proibido ou interrompido entre o casal que se contempla à distância. Novamente temos a figura do gato entre os dois personagens. Um espectro, um espírito, um instinto que ainda existe nessa realidade de separação material.

No cenário, um móvel antigo, que poderia muito bem ser substituído por um piano, pois manteria a mesma função nessa composição: apresentar aquilo que todos esperavam daquela menina-mulher. Um relógio que, com o movimento constante de seu pêndulo, marca o tempo experienciado pelas personagens, seja de um passado vivido ou de um presente de lembranças. Atrás da menina, esconde-se um gato, assinatura imagética da própria artista, que declara fazer-se presente nas suas pinturas, por meio de seus bichos. Um gato livre de sua coleira, que é deixada de lado, símbolo de controle, de domínio, de aprisionamento e de castigo. Do mesmo modo, repousa sobre o móvel uma chave, símbolo pouco recorrente nas pinturas de Tereza Costa Rêgo¹⁹⁴, que nos elucida o poder de abrir e fechar, de prender e libertar. Talvez seja a chave dessas gavetas, que ladeiam a criança. O que guardam essas gavetas? Lembranças? Compromissos? Marcas? Tais questionamentos só podem ser respondidos pela própria menina, que tem a chave ao alcance das mãos.

A construção imagética do tempo

"Eu pinto com quem vive e como quem morre;
tento segurar o tempo através da janela."
Tereza Costa Rêgo¹⁹⁵

Debruçando nosso olhar ainda na figura 240 (apêndice C), observamos nessa litografia a existência de dois relógios de pêndulos antigos, evidenciando outro tema bastante recorrente nas pinturas de Tereza Costa Rêgo: o tempo. Quando nossa artista ingressou na Oficina Guaianases



(Apêndice C – fig. 240) Tereza Costa Rêgo. “Lembrança”. Litografia. 66 X 48 cm. 1987. Fonte: Acervo da Oficina Guaianases de Gravura.

¹⁹⁴ Identificamos somente duas obras que possuem o símbolo da chave em sua composição imagética: apêndice C – figuras 012 e 031.

¹⁹⁵ SOUZA, Renata. O tempo é aliado. Disponível em: <<http://jornalistasnota1000.wordpress.com/2011/04/04/o-tempo-e-aliado/>>. Acesso em: 9 maio 2012.

de Gravura, trouxe consigo uma trajetória biográfica de 54 anos vivida intensamente. Já era uma mulher que tinha consciência do tempo que passava ininterruptamente. Interessante observarmos, nessa referida litografia, a composição imagética desenvolvida pela artista:

Os dois relógios encontram-se em tempos distintos; uma mulher madura no primeiro plano olhando diretamente uma criança que brinca no segundo plano; um cenário composto dum claro-escuro dividido pela localização dos personagens; o mesmo cenário e a mesma posição do pêndulo que imaginamos estar em ação. Qual dos dois relógios marca o momento presente? Mulher e menina seriam a mesma pessoa? Seriam elas, “Terezas”? A mesma posição dos pêndulos sinaliza a recordação, no presente, de um momento passado? Várias são as perguntas, mas o caminho para a resposta é a mesma: as mudanças do relógio são as nossas mudanças, a menina de outrora é a mulher que se auto observa no presente. A menina que brinca inventando histórias pode ser entendida como a mulher que vagueia nas suas próprias memórias.

Em muitas obras de Tereza Costa Rêgo, o tempo está preso num passado, seja o de sua própria vida, seja o da vida da cidade. Cheio de saudosismo ou sofrimento, algo que estava preso na vida da mulher e que, agora, por meio da arte, liberta-se simbolicamente em traços e cores. Na opinião do *marchand* Daniel Rozowykwiat, a pintura de Tereza Costa Rêgo assume uma postura atemporal:

Tereza não retrata o hoje, ela retrata uma época mais romântica do Recife. Quando ela retrata o Recife, não é? Do mesmo jeito de quando ela retrata Olinda, ela não retrata o hoje, mas sim outra época de Olinda, que não é do Recife. Ela tá no Recife dos bordéis, dos anos 20, 30, 40. Ela tá na Olinda dos anos 70, que era a cidade dos artistas, da boemia, dos europeus que vinham pra cá, como vão hoje pra Sevilha, pra Granada. [...] Tereza ainda pinta aquela época, dos anos 70 de Olinda, dos anos 30 no Recife. Tereza pinta o ano 2025, naquela cobra [...] que ela fez lá [refere-se à obra ‘Apocalipse’]. Ela tá em todo canto, menos no agora. Aquele apocalipse ao mesmo tempo que é Bosch, em mil e quinhentos e alguma coisa, é o que vai ser daqui a cem anos, talvez, não é? É uma coisa completamente atemporal. Mas, Tereza retrata o clima da cidade hoje, também. O clima que ela reproduz naquela época, lhe traz alguma identidade, então quer dizer que é atual. Isso quer dizer que talvez seja o que nós gostaríamos que fosse.¹⁹⁶

É uma pintura repleta de citações de um passado próximo, como nas obras da série “O Imaginário do Bordel – O Parto do Porto”, nas quais a artista faz a releitura de inúmeras lembranças do seu tempo de criança, dos diálogos que escutou de seus irmãos, e que guardou no silêncio de seu coração até a manifestação dessas pinturas. Ou ainda de um passado mais remoto e longínquo, como podemos perceber na série “Sete Luas de Sangue”, quando reflete, na obra “A Gênese ou Massacre dos Índios” (apêndice C – fig. 061), sobre a dizimação de vários povos indígenas no processo de ocupação das terras por grupos estrangeiros. Neste quadro, a artista ainda ousa ir mais além na contagem do tempo, fazendo referência aos primeiros habitantes do solo brasileiro, por meio da ilustração central de várias referências imagéticas pré-coloniais.

¹⁹⁶ Entrevista com Daniel Rozowykwiat.



apêndice C – fig. 054 (detalhe do painel) – Tereza Costa Rêgo. “Apocalipse de Tereza”. Acrílico sobre madeira. 1200 X 160. 2008 – 2009. Fonte: RÊGO, 2009, p. 149.

Entretanto, Tereza não fica presa somente no passado. Ela também alça voos sobre um futuro também imaginário, quando dá vida ao seu painel de 11 metros de largura, intitulado “Apocalipse de Tereza” (apêndice C – fig. 054). A artista se torna atemporal, por divagar entre o passado, o presente e o futuro, da sua história pessoal e também da nossa história coletiva.¹⁹⁷

Uma pintura com cheiro de corpo

“[...] uma obra que reflete o problema não só dos bordéis
mas sobretudo da mulher brasileira,
na tradição religiosa, encarcerada na culpa, no remorso,
punida todo o tempo, por uma sociedade que só vê pecado
onde na verdade reina a esperança.”
Raimundo Carrero¹⁹⁸

Referindo-se à Tereza Costa Rêgo, o jornal *Diário de Pernambuco* publicou a seguinte nota: “Pernambuco cansado do sexo cruel, vê hoje o amável erotismo de Tereza Costa Rêgo na individual de pintura no Museu de Arte Contemporânea”.¹⁹⁹ Se, até o momento, falamos de uma pintura tereziana carregada de um lirismo nostálgico, preenchido por crianças e bonecas, esta brevíssima nota elucida outro caminho por onde a poética de Tereza Costa Rêgo também enveredou: a dimensão da sensualidade humana.

Com a continuidade da experiência artística, Tereza começa a representar em seus quadros uma explícita e madura sexualidade, tratando de temas antes “proibidos”, como o prazer sexual feminino, a vivência dos bordéis e a homossexualidade, temas antes nublados pela sua formação conservadora. Essa nova roupagem poética dá vida aos sonhos e devaneios artísticos

¹⁹⁷ Identificamos o símbolo do tempo (relógio) ainda nas seguintes obras: apêndice C – figuras 016, 031, 085, 125, 128, 158, 187, 240 e 272.

¹⁹⁸ CARRERO, Raimundo. A orgia perpétua da arte. In: CATÁLOGO da exposição individual “Imaginário do Bordel – O parto do porto”, p. 27.

¹⁹⁹ Nota assinada por Paulo Craveiro, *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 maio 1981.

de Tereza, indo de encontro aos princípios tradicionais que haviam sido impostos à artista na sua casa paterna. Talvez os grupos mais conservadores da cidade já estivessem acostumados a ver obras artísticas tendo como tema central a sensualidade e o erotismo. No entanto, a novidade estaria no fato dessas pinturas terem sido realizadas pelas mãos de uma artista.

Os pintores, ao retratar a mulher, na sua maioria, restringiam-na à dimensão do desejo, do prazer, da companhia, da musa ideal. No momento em que a mulher conquista o seu espaço como profissional no campo das artes plásticas, surgem poéticas obstinadas em trabalhar a figura da mulher com outros olhos, mas penetrantes na existencialidade feminina, mostrando sua personalidade, seus anseios e objetivos. Surge uma produção preocupada em apresentar uma identidade feminina diferente, dotada de direitos sociais, políticos e morais, engajada na conquista de novos espaços da vida cotidiana, seja na dimensão pública ou privada. É importante lembrar que não estamos defendendo a ideia de que a imagem feminina construída por pintoras, escultoras, poetisas e outras artistas mulheres, seja melhor ou pior do que as imagens feitas por mãos masculinas. Aos nossos olhos, tais obras são simplesmente construções artísticas que partem da própria vivência existencial, do seu próprio dia-a-dia, da sua própria identidade feminina, realizando um processo de maior identificação entre a artista e sua obra.

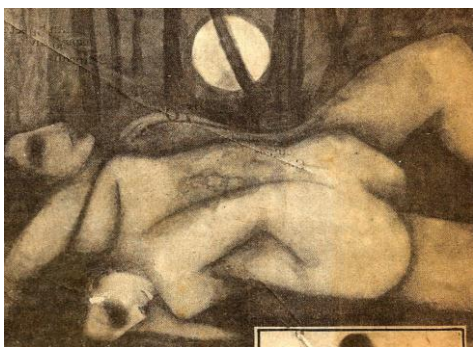


Apêndice C – fig. 053 – Tereza Costa Rêgo. “O parto do porto”. Acrílico sobre madeira. 245 X 185. 2002. Fonte: RÊGO, 2009, p. 149.

Sobre a construção dessa imagem feminina na poética de Tereza Costa Rêgo, percebemos que, com o passar do tempo, as meninas que a referida artista pintava começaram a crescer e a ganhar corpo de mulher. Como bem ilustra a obra intitulada “O parto do porto” (apêndice C – fig. 053), a pintora passou a desnudar suas modelos, entrelaçando seus corpos, numa variedade de tons de peles. Como Radha Abramo escreve no catálogo da exposição individual “Imaginário do Bordel – O parto do porto”:

A artista monta a maioria das figuras entrelaçadas uma às outras a tal ponto que parecem constituir uma massa humana. [...] Tereza trata as figuras com posições deformadas ou naturalmente disformes como se inspirasse uma nova construção do homem e do mundo que nos resta. Os nus e a pintura de massas carnis das figuras e as perspectivas atitudes formais, dão um sentido trágico nos quadros.²⁰⁰

Na produção pictórica de Tereza existem referências a corpos masculinos, mas em menor número, geralmente encobertos por outros corpos femininos. Observando a pintura supracitada (apêndice C – fig. 053), vemos a manifestação de corpos envolvidos numa relação carnal, unidos por uma espécie de salamandra vermelha, dando-nos a impressão do domínio da realidade instintiva, animal, totalmente corpórea. Interessante percebermos a semelhança que existe entre o casal que está localizado no centro desta obra, datada de 2002, e o de outra pintura assinada por Tereza Costa Rêgo, que teve sua imagem publicada no *Diário de Pernambuco* em 22 de maio de 1981 (apêndice C – fig. 209). A artista volta a utilizar a mesma construção corpórea feminina no quadro em que se autorretrata, “A partida” (apêndice C – fig. 017), já analisada anteriormente. Dois amantes unidos frontalmente, numa atitude de coito, de entrega e intimidade. Mas, a unidade não está completa. Há algo que os separa, que os faz olhar para pontos distintos e divergentes, levando-os a manter suas cabeças separadas, enquanto que seus corpos se entrelaçam. Na obra “A partida”, a cabeça que representa Diógenes, ao contrário dos outros dois quadros, já está tombada, pelo peso da morte que o dominara. Com olhos cerrados, já não olha mais para o alto, como fazem os homens nas outras pinturas.



Apêndice C – fig. 209 – (à esquerda) Obra sem informações técnicas localizadas. Fonte (imagem): *Diário de Pernambuco*, Recife, 22 maio 1981.

Apêndice C – fig. 017 – (à direita) Tereza Costa Rêgo. “A partida”. Acrílico e colagem sobre madeira. 220 X 080. 1981. Fonte: RÊGO, 2009, p. 101.

²⁰⁰ ABRAMO, Radha. As imagens nos falam. In: CATÁLOGO da exposição individual “Imaginário do Bordel – O parto do porto”, Recife, p. 32.

Na busca constante de dar vida às suas criações, a pintora estrutura os corpos de suas mulheres frequentemente em movimento: o corpo deita-se de lado, dá às costas, acocora-se, alonga-se, oferece-se, sexualiza-se, contorce e contrai-se, sendo esse jogo corpóreo definido pela mensagem que a autora deseja transmitir em sua pintura. O corpo fala a todo instante. Mary Del Priore fala sobre a prática de movimentar os corpos nus no intuito de aguçar a sensualidade nas pinturas:

No mesmo ano do achamento do Brasil, Bellini pintou uma Mulher fazendo a toailete, na qual já se observam as formas amplas que iriam caracterizar a arte veneziana. Giorgione criara uma Vênus, deitada e adormecida numa paisagem cor de mel, totalmente oferecida ao olhar do espectador, embora seu corpo branco exalasse castidade. Para os pintores do renascimento, a mulher desnuda era símbolo de vida criadora e geração. Na metade do século, os nus começam a revirar-se na tela, abandonando a posição frontal. A ideia de sedução do corpo feminino faz-se presente. As carnes ou a pele ganham luz, cor, enfim, parecem vivas. Os movimentos de torção colocam em evidência seios, ancas e quadris. (DEL PRIORE, 2000, p. 41).

A diferença entre as referidas pinturas e o acervo tereziano, neste aspecto específico, encontra-se no fato deste último ser produzido por mãos femininas. É a própria mulher assumindo abertamente, por meio da arte, a sua dimensão humano-afetiva, manifestando a sensualidade feminina a partir de seus próprios olhos, construída com elementos simbólicos do seu imaginário. Quando Tereza pinta suas mulheres nuas com os olhos fitos no observador que as contempla, não interpretamos como um ato de subserviência sexual, mas sim de posicionamento autônomo diante do outro. Se a referida pintora desnuda sua criação, vemos como um desnudar-se voluntário, consciente e ativo da própria mulher, que luta por seu espaço e seu direito ao prazer sexual e à sua realização humano-afetiva plena.

Entrevistada, a própria artista nos fala sobre a sensualidade presente em suas obras:

Aí, se você procurar a minha sensualidade, de onde é que ela vem, vem de seis, sete anos. Ficava ouvindo essas histórias [referência às conversas de seus irmãos sobre a vivência nos bordéis, enquanto a pintora fingia estar dormindo]. Essas histórias que ficaram na minha cabeça, cristalizadas, completamente fantasiosas. Porque o meu bordel tem tapete persa, tem quadros na parede, tem uma jarrah de cristal. É um pouco da minha casa, mas a mulher está deitada na cama. É um negócio muito estranho. Quando eu decidi fazer a exposição, todo mundo me preveniu: vai ser um escândalo. As mulheres casadoras do Recife vão dar um espetáculo. Mas, não foi, não. No fundo toda mulher quer ver um bordel. E quem disser que não quer, é mentira.²⁰¹

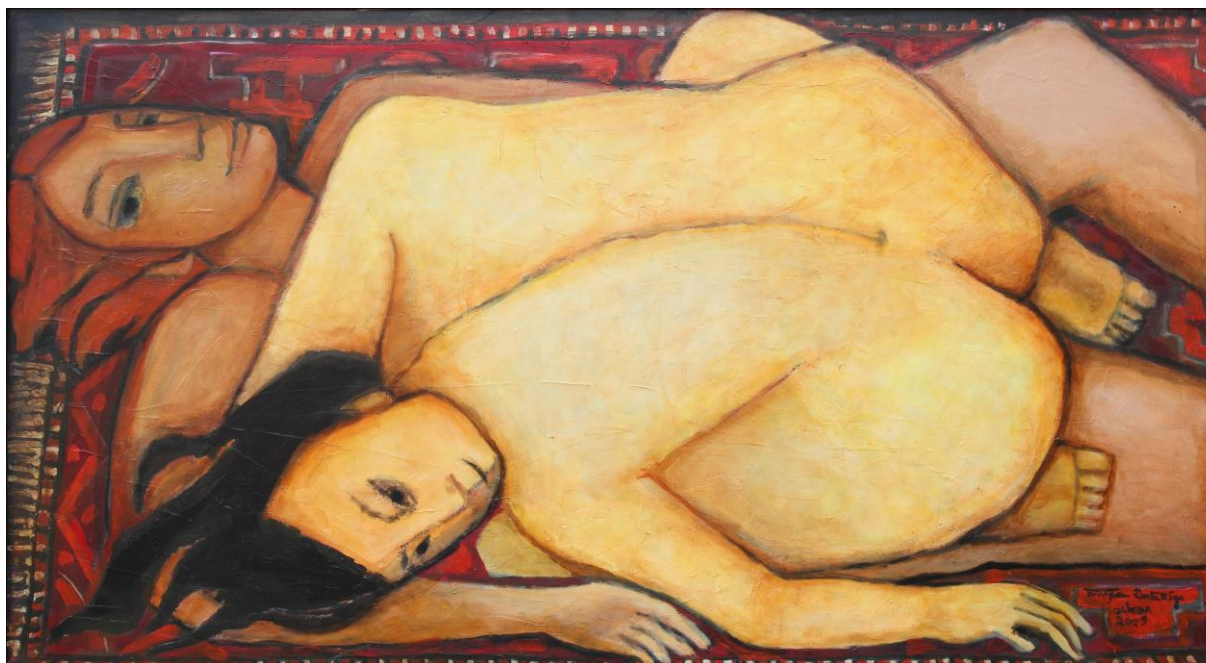
Tereza faz questão de definir a sua arte como sensual, e não como erótica, termo que para a artista está muito ligado a uma construção fantasiosa dos indivíduos, um produto criado pela mente do sujeito. Segundo a artista, ela propunha uma realidade mais instintiva, animalesca, primitiva, diretamente ligada à experiência corpórea entre indivíduos. Como escreve, já em 1984, Neiva Rodrigues, no jornal *Ultima Hora*: “Os críticos localizam em sua arte um certo erotismo que Tereza diz não ser intencional. Ela acha que sua arte é mais lírica que erótica, com um certo

²⁰¹ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

toque de magia, mas sempre deixando transparecer, ao fundo, as igrejas, paisagens e casarios de Olinda”.²⁰² Em outro momento, a artista também nos declarou:

Eu não vejo como erotismo, não. Acho que é sensualidade mesmo, o que é diferente. Sensualidade é uma coisa muito ligada com o corpo. Erotismo é mais uma coisa elucubrada na cabeça. Eu me sinto muito bicho. Mais do que gente. Um gato andando ou dormindo é de uma sensualidade enorme. O movimento do gato, as mãos... Para mim, no movimento do gato, ou de outro animal qualquer, eu vejo a curva. A curva é uma coisa que leva ao prazer, mas não ao erótico; é um prazer suave. As pessoas não separam as duas coisas e isso é muito sério. Acho, então, que a minha pintura beira mais essa sensualidade. (RÊGO, 2009, p. 73).

O tema da sensualidade vai se aprofundando na poética de Tereza Costa Rêgo, num processo de revisitação às lembranças de sua infância, juntamente com suas experiências e sentimentos da vida adulta. Um processo catártico daquilo que escutou e fantasiou. Uma fantasia maturada durante anos, até materializar-se nas suas mulheres, nos seus quartos, nos seus bordéis imaginários. Tereza empresta às suas criações jarras, bacias, tapetes, espelhos, banheiras de sua própria casa, realizando uma fusão entre o universo sexual dos bordéis e o universo tradicional de sua casa, tendo como ponto de intercessão, entre esses dois lugares, a atmosfera intimista e acolhedora. Segundo suas palavras, ao se dedicar a uma poética sensualizada, a pintora acreditava que sofreria alguma retaliação por parte daqueles mais conservadores da cidade, o que não aconteceu. Ao contrário, a exposição “Imaginário do bordel” tornou-se uma marca visual da produção artística de Tereza Costa Rêgo.



Apêndice C – fig. 002 – Tereza Costa Rêgo. “Casal sobre tapete”. Acrílico sobre madeira. 170 X 100 cm. 2009. Fonte: RÊGO, 2009, p. 81 e 147.

²⁰² NEIVA, Rodrigues. Do exílio à luta para democratizar a arte. In: *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1984.

Acreditamos que essa aceitação tão positiva da sensualidade pictórica nas obras de Tereza se deva principalmente pelo tom lírico que a artista mantém em sua poética. É uma pintura que insinua, que sugere, que aponta possibilidades na imaginação de cada observador. A pintura tereziana não apresenta o óbvio, evitando ilustrar o ato sexual em si, o coito propriamente dito, priorizando os momentos preliminares ou o posterior repouso dos corpos²⁰³. E quando apresenta o ato sexual em si, como nas pinturas “Casal sobre tapete”, “Casal com bichos” e “O parto do porto”²⁰⁴, vemos que a nostalgia do seu lirismo suaviza a carga de tensão, também existente no êxtase da relação sexual propriamente dita.



Apêndice C – fig. 052 – Tereza Costa Rêgo. “Casal com bichos”. Acrílico sobre madeira. 150 X 100. 2003. Fonte: RÊGO, 2009, p. 81 e 147.

A artista envolve a sensualidade de sua poética numa atmosfera romântica, englobando desde a posição dos corpos até a predominância cromática do vermelho e a arrumação do mobiliário nos interiores. Como bem nos fala Lucia da Fonte, coordenadora geral da exposição “Imaginário do bordel – O Parto do Porto”, no Espaço Cultural Bandepe do Recife, em 2003:

²⁰³ Sobre esta nossa impressão, comungamos com as palavras de Raimundo Carrero, quando escreve no catálogo ‘imaginário do Bordel – O parto do porto’: “Sempre tenho a impressão de que elas são surpreendidas pela pintora no exato momento em que repousam e cochilam. Por isso esse ar entediado, essa preguiça; a vida não se mostra na festa, na esbórnia, na farra. Ela parece que se realiza, plena e perfeita, na preguiça do entardecer, na solidão da ressaca, no momento do remanso. A vida não é festa, é ressaca”. CARRERO, Raimundo. A orgia perpétua da arte. In: CATÁLOGO da exposição individual “Imaginário do bordel – o parto do porto”, Recife, 2003, p. 29.

²⁰⁴ Apêndice C, figuras 002, 052 e 053, respectivamente.

Ela pinta o nu, mas não é um nu que choca. Até nesse²⁰⁵ que ela pintou no “Imaginário do Bordel”, que tem homens e bichos, como se estivesse fazendo uma relação sexual mesmo. Mas, você não choca. Não é uma coisa despudorada. É um sexo bem feito, bonito. É um sexo fino. Que não é um sexo cafajeste. É um sexo diferente.²⁰⁶

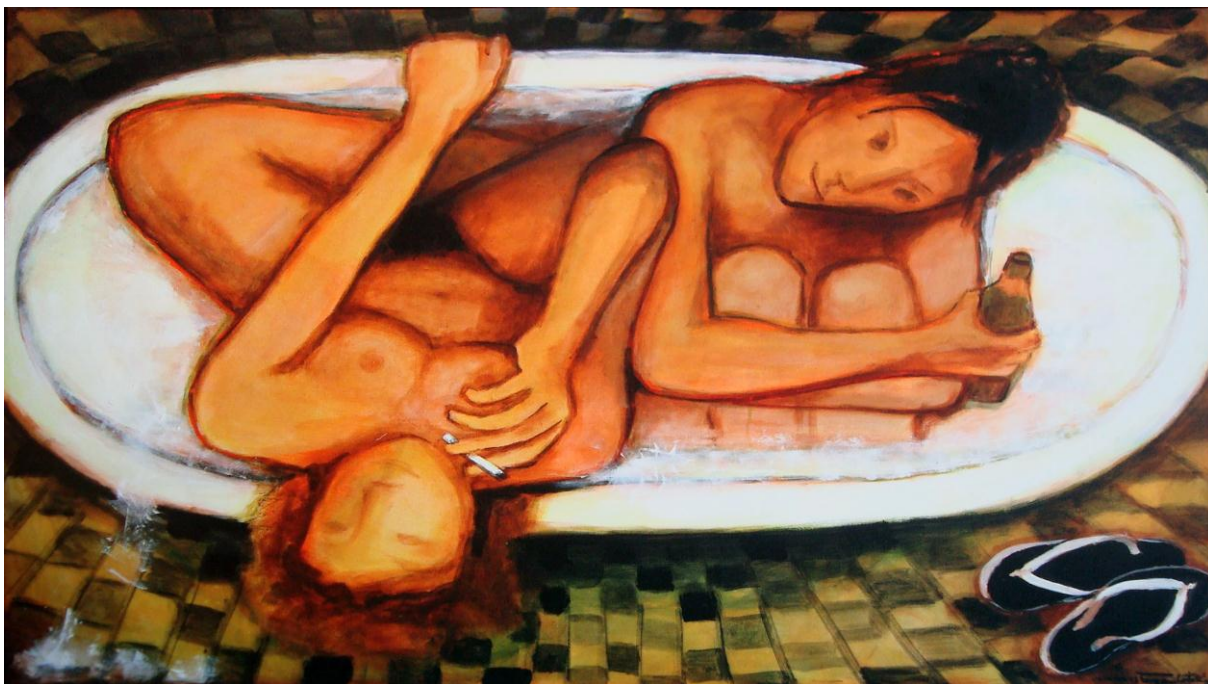
Ao observar as obras de Tereza Costa Rêgo presentes na referida exposição, temos geralmente a impressão que a artista avisou aos modelos de suas pinturas o que faria. Dando-lhes a possibilidade de parar o que estivessem fazendo para arrumar-se e até mesmo posar para a artista, como numa construção fotográfica. Para evidenciar nossa impressão, citamos as obras “Marinheiros” (apêndice C – fig. 016) e “A banheira de eva” (apêndice C – fig. 014). Na primeira pintura, a gravata e o cinturão folgados insinuam um momento de relaxamento entre os dois homens, mas que se posicionam na composição de frente para o observador, como que preparados para uma fotografia. Já na segunda obra, temos a impressão de que as duas mulheres respondem ao chamado da pintora que se encontra num plano superior ao piso da banheira. Iguais a essas duas obras, várias pinturas do acervo tereziano apresentam personagens com bocas seladas, numa atitude de silêncio, de parada, de resguardo de sua interioridade, de timidez, de contemplação, de entrega e atenção ao ato de pintar.



Apêndice C – fig. 016 – Tereza Costa Rêgo. “Marinheiros”. Acrílico sobre madeira. 160 X 100 cm. 2009. Fonte: RÊGO, 2009, p. 95 e 97.

²⁰⁵ A entrevistada se refere à obra “Casal com bichos” (apêndice C – fig. 052).

²⁰⁶ Entrevista com Lucía Da Fonte.



Apêndice C – fig. 014 – Tereza Costa Rêgo. “A banheira de Eva”. Acrílico sobre madeira. 150 X 100 cm. 2003. Fonte: RÊGO, 2009, p. 95 e 97.

Quando a pintora declara no catálogo da exposição Imaginário do bordel – O parto do porto:

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 Aloísio sempre prometia me mostrar o Bar do Grego, mas **eu nunca entrei em um bordel. Não por preconceito ou censura, mas – ao contrário – pra não matar o encanto que tanto fascinou as noites de minha infância.** O meu bordel é muito especial. Tem santos, tapetes persas, retratos de família [...]. Eu não queria ver o lado escuro, sórdido, das noites prostituídas.²⁰⁷

Vemos que Tereza deseja manter o predomínio e a riqueza de sua imaginação, dando vazão às suas lembranças e experiências materializadas em símbolos criados pelo imaginário da própria pintora, por tratar-se de um universo pouco conhecido pela artista. Por outro lado, acreditamos que esse distanciamento de Tereza para com a realidade dos bordéis, seja dos anos de 1940 ou da atualidade, priva a sua produção de uma dose mais profunda de criticidade quanto aos problemas e desafios que muitas mulheres enfrentam na vivência da prostituição. Nesse caso particular, a artista deixou de refletir sobre o processo de exclusão social vivido pelas profissionais do sexo; ou sobre a imagem da mulher como objeto de consumo masculino; as humilhações, as dores e as perdas físicas, morais e existenciais que várias mulheres, profissionais do sexo ou não, enfrentam por causa da sua sexualidade. No entanto, toda produção artística implica em cortes e recortes, em focos e objetivos firmados por cada artista, seja ele homem ou

²⁰⁷ RÊGO, Tereza Costa. Bordel imaginário – o parto do porto. In: CATÁLOGO da Exposição individual “Imaginário do Bordel – O parto do porto”, Recife, 2003, p. 6 (grifos nossos).

mulher. Foi uma decisão pessoal da nossa pintora a renúncia a essas duras realidades da vida sexual feminina, deixando de elucidá-las com a mesma criticidade que norteou a sua reflexão sobre a política nacional, na produção da série “Sete luas de sangue”. Tereza preferiu priorizar a sua própria história, suas memórias, suas lembranças, seus amores, muito bem trabalhados pelo lirismo nostálgico sempre presente em suas pinturas.

Nas obras de Tereza Costa Rêgo, a vestimenta recebe importância simbólica para a reflexão sobre as diversas formas do feminino. Em algumas litografias e pinturas observamos mulheres vestidas austeramente, em posições estáticas, por vezes escondidas ou carregadas de pesados semblantes²⁰⁸, indicando uma insatisfação ou aprisionamento, experiência vivida pelas mulheres durante séculos numa camisa de força social para reter toda pulsão de vida nelas existente.

Sentadas em suas escrivaninhas, tais mulheres faziam de seus diários e outros manuscritos o único escape para os seus desejos, fantasias, taras, sonhos, angústias e dores. Sublimavam suas amarguras nas práticas devocionais de uma cristandade que valorizava a morte, a renúncia e o sacrifício, buscando compensar em bens espirituais as perdas corpóreas da sua existência. Na figura 235 contemplamos o dilema feminino pela veste da mulher que, estando no interior de seu quarto, contempla a paisagem da vida externa. Tem, de um lado, a imagem devocional ligada à castidade, e do outro, uma fruta parecendo uma maçã, símbolo do prazer e do pecado original.



Apêndice C – fig. 235 – Tereza Costa Rêgo. Sem título. Litografia. 70 X 50 cm. 1985. Fonte: Acervo da Oficina Guaianases de Gravura

²⁰⁸ Ver as obras: apêndice C, figuras 040, 041, 097, 126, 127, 178, 179, 180, 181, 184, 203, 227, 235, 239 e 173.

Num extremo do horizonte, encontra-se uma igreja fincada no alto, dominando a paisagem urbana, mas, do outro, a leveza liberta de uma lua no firmamento. Essa composição simbólica dualista exemplificou a realidade vivida por tantas mulheres, que viveram entre os seus desejos, prazeres, sonhos, impulsos e instintos de um lado e o aprisionamento, o cânone, a exigência de uma pureza virginal, o dogma religioso e social, do outro, tanto na dimensão pública quanto na privada.



Apêndice C – fig. 007 – Tereza Costa Rêgo. “A noiva”. Acrílico sobre madeira. 220 X 160. 1988. Fonte: RÊGO, 2009, p. 87.

Mas é na nudez que a mulher tereziana se realiza e se manifesta. Quase todas nuas, de lado, de costas, de cócoras, deitadas, inclinadas, lavando-se ou tocando-se intimamente. Tereza vence os grilhões da rígida e conservadora educação que recebeu, apresentando publicamente “suas” mulheres justamente como fora ensinada a não ser: livres. Este grito de liberdade é manifestado inclusive nas noivas que a artista costuma pintar²⁰⁹, onde enaltece ao extremo a sensualidade do corpo feminino sob o véu matrimonial, renovando a ideia de relação não como aprisionamento e dependência, mas como possibilidade de realização pessoal. Notemos que na

²⁰⁹ Sobre as obras de Tereza Costa Rêgo que fazem referência ao símbolo da noiva, ver no apêndice C as figuras: 007, 013, 034, 046, 083, 093, 105, 214 e 257.

lateral esquerda²¹⁰ da pintura “A noiva” (apêndice C – fig. 007) há um véu e grinalda dependurados no cabideiro do quarto, enquanto que no centro está uma mulher nua, deitada na cama, tendo ao seu lado os mesmos símbolos da imagem religiosa e das maçãs, presentes na litografia sem título (apêndice C – fig. 235). Esta mulher está cercada também de outros elementos que evocam o fetiche, a libido e a sensualidade, como o sapato feminino largado sobre a cama, ou o par de gatos, cúmplices dos momentos vividos nesse espaço. Contrastando com este corpo nu que se estira na cama, pendem na parede do quarto três quadros com imagens de um passado tradicional (casamento, família, eucaristia), o estereótipo imagético da formação conservadora apontando à mulher como deve ser a sua vida, demonstrando o dilema existente na vida da mulher entre o que ordena a sociedade machista dominante e o desejo de viver a sua realização pessoal.

Na litografia anteriormente citada (apêndice C – fig. 235) a mulher se encontra embebecida numa atmosfera de pura solidão, enclausurada nas suas roupas fechadas e escuras, devaneando em seus pensamentos, tendo à sua frente somente a paisagem urbana, também solitária, que se desponha na janela aberta. Já na pintura “A Noiva” (apêndice C – fig. 007), à primeira vista, temos a mesma impressão de solidão. Mas, aos poucos, a artista nos apresenta pistas de uma realidade diferente. Mesmo “vigiada” pelos fantasmas ideológicos que se mantêm pendurados na parede, e com o gradeado da cama simbolizando um possível encarceramento feminino no cotidiano, Tereza insinua a presença de mais alguém no quarto, representado pelo chapéu masculino que se encontra também dependurado no mesmo cabideiro em que a noiva repousou sua grinalda. O noivo, o companheiro, o amante, não aparece na pintura, mas podemos imaginá-lo, talvez à frente da mulher, que se desnuda completamente. Mulher livre e inteira, numa entrega corpórea ao outro.

A política: um substantivo feminino

“[...] o pintor é um cronista do seu tempo
e portanto um ser político comprometido com seu povo”.
Tereza Costa Rêgo

Desde o seu retorno ao Brasil, em 1979, Tereza Costa Rêgo mantém-se engajada nas discussões sobre as questões sociais do país. Associada ao PCdoB, defensora da implantação dos ideais socialistas, a artista aspirou por reformas sociais e políticas em todos os setores da sociedade, inclusive no campo da arte. Nos primeiros anos da década de 1980, Tereza entendia o sistema artístico como algo exclusivo de uma elite social, defendendo a ideia de uma produção

²¹⁰ Observamos grande semelhança composicional entre a pintura “A noiva” (apêndice C – fig. 007) e a litografia sem título (apêndice C – fig. 257). O que diferencia as duas obras é o posicionamento invertido dos elementos que os compõem. Mudança ocasionada, possivelmente, pelo trabalho espelhado, próprio da técnica litográfica.

artística mais democrática e popularizada, capaz de ser absorvida e usufruída pelas diversas camadas sociais. A pintora viu nas técnicas que produzem cópias, como a serigrafia e a litografia, a possibilidade de colocar em prática seu desejo de popularizar suas obras, comercializando-as por um preço mais acessível a todos. Como a artista declarou, em 1984:

Tudo é político na vida. O artista plástico tem uma certa amargura porque vai servir a uma classe privilegiada. A arte é cara e por isso minhas serigrafias são importantes, porque vão servir a um maior número de pessoas, democratizando a arte. Não faço muita questão de preço. Prefiro fazer algo mais barato, mas que atinja as pessoas. Acho horrível uma obra num salão, distante do público que não pode comprar.²¹¹

Em outra publicação do Diário de Pernambuco, em 1981, a nossa artista defendeu a produção de uma arte social: “A pintora Tereza Costa Rêgo [...] é de opinião que a arte no mundo é capitalista e elitizada. Para libertá-la disso, defende a reprodução, através da serigrafia, xilogravura, litografia e a gravura em metal, atingindo um maior universo de pessoas”²¹².

Com certeza, essa concepção política de democratização da arte que Tereza defendeu nesse período, motivou-a também a ingressar na Oficina Guaianases de Gravuras, como uma possibilidade de produção artística menos onerosa, para comercializá-la a preços mais populares. Além da produção litográfica, a artista viu também na experiência da Brigada Portinari, outra valiosa oportunidade para democratizar sua arte, deixando-a ao alcance de todos os transeuntes das vias públicas, independente de sua classe econômica e social: era a vivência da arte para todos. Vale a pena salientar que, juntamente a essa produção litográfica e muralista, Tereza continuou pintando seus quadros, expondo-os e comercializando-os nas galerias da cidade.

Próximo ao que apresentamos na epígrafe deste sub-título, Tereza volta a dizer: “Acho que se um pintor é figurativo ele é um cronista da sociedade, igual a um cronista social. Ele aponta fatos, protestos contra alguma coisa” (RÊGO, 2009, p. 76). Se na década de 1980 nossa artista demonstrou preocupar-se com o processo de democratização e popularização da produção artística, Tereza ainda mantém viva a sua concepção da arte como um veículo de comunicação social, que pode ser usado também para refletir criticamente sobre a política, a ética e a sexualidade estabelecida em nosso cotidiano. Se, para a artista, o pintor figurativo é necessariamente um cronista da sociedade, uma testemunha e um crítico de realidade política da sociedade a que pertence, Tereza Costa Rêgo acumula em sua história pessoal a vivência de vários fatos importantes para a história política, não só do Brasil, mas também de outros países por onde transitou, durante o período do exílio de Diógenes Arruda. Ou seja, ao produzir sua arte política, Tereza está refletindo sobre sua história, seu passado, sua experiência frente aos eventos políticos da história coletiva, tornando-se uma cronista e uma testemunha daquilo que viu, ouviu

²¹¹ RODRIGUES, Neiva. Do exílio à luta para democratizar a arte. In: *Última Hora*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1984.

²¹² BARBOSA, Zenaide. Tereza Costa Rêgo na busca da arte social. In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 22 maio 1981.

e viveu.²¹³ Uma artista que reorganiza, a partir de seu ponto de vista, sua história pessoal e comunitária. Realidade endossada pelas palavras de Córdula:

É a partir daí que a sua história pessoal começa a entrelaçar-se com a história do seu país: sua luta política em São Paulo, em condições de anonimato; a prisão e tortura de Diógenes em 1968; a ida para o Chile, em 1972, depois que o companheiro foi solto; a fuga de Santiago, durante a quartelada chilena; e o longo período de exílios em Paris, Lisboa, Tirana e Pequim. (In: RÊGO, 2009, p. 25).

Como já dissemos anteriormente, Tereza participou da Brigada Portinari, produzindo nos muros e fachadas das ruas de Olinda uma pintura engajada, em prol da campanha eleitoral de Miguel Arraes para o governo do Estado. Entendemos este momento como um posicionamento político da cidadã Tereza Costa Rêgo, que se utilizou da sua atividade profissional para aderir a proposta política em que acreditava, juntamente com tantos outros artistas locais. Exceto a produção artística da Brigada, todas as outras obras políticas assinadas por Tereza não levantam qualquer bandeira partidária, defendendo ou apoiando nome de partido ou político, respondendo ao seu cuidado de não produzir uma arte panfletária. Desse modo, a arte política de Tereza é a manifestação pictórica de sua visão crítica sobre a realidade social que a circunda, alertando para seus erros, acertos, derrotas e conquistas. Até mesmo quando a pintora reflete sobre as questões ligadas ao feminino, ela se mantém isenta de sustentar uma ideologia ligada diretamente a qualquer grupo feminista. O tema do feminino se faz presente nas obras terezianas pela materialização simbólica da vida da própria artista, e de seu modo de conceber a identidade da mulher frente às múltiplas dimensões do cotidiano: na dimensão sexual, no posicionamento ativo

²¹³ Durante a entrevista que realizamos com a artista no dia 3 de junho de 2013, Tereza nos falou sobre seu projeto de realizar uma exposição tendo com eixo central a História. Nesse momento, a pintora leu para nós uma apresentação para essa amostra, que havia escrito na noite anterior, demonstrando seu desejo de referenciar artisticamente os fatos históricos que teve a possibilidade de presenciar. Ela escreveu: "A história é uma dimensão importante e fundamental para o estudo de qualquer ramo das ciências e da vida. No caso especial, não me considero uma historiadora, apesar de ter feito mestrado de história na USP e na Universidade de altos estudos na Sorbonne. Não sou uma intelectual, mas uma pessoa que se realiza e trabalha com as mãos. Sou uma operária do meu próprio ofício. Mas o mergulho profundo que foi dado na minha travessia de estudante, definiu a direção de minha vida como ser político e como artista. No período da ditadura tive que sair do país, período que fui testemunha de vários fatos históricos: Golpe do Recife, Golpe do Chile, Revolução dos Cravos em Portugal, 68 em Paris, Revolução Cultural da China e Revolução Albanesa. Essa experiência rica me deu a sensação de ver e de participar de fatos históricos muito perto. Então, todo esse caleidoscópio universal, definiu grande parte da minha pintura com temas históricos. por tudo isso, resolvi juntar esses quadros, feitos através do tempo, numa mostra que me deu a sensação que tive uma vida muito rica. Eu tenho 84 anos, [...] percebi emocionada que um dos melhores trabalhos tratam de temas baseados em fatos reais. Pintados do meu gosto, a minha história é sempre em vermelho e apontando para as lutas pela liberdade. Vermelho, cor nascida do fogo e do sangue, símbolo do amor e da revolução. [...]. Pretensiosa, não, não sou. Mas orgulhosa de ter vivido tantas lutas e de ter presenciado algumas. Eu me senti devedora desse imenso privilégio. A minha pintura é uma pintura de artista que saiu da Escola de Belas Artes, que pintava quadros pequenos e comportados. Nas campanhas políticas contra a ditadura foi organizada a chamada Brigada Portinari, grupo de artistas que pintavam os muros de Olinda e Recife espalhando propaganda política. Participei desse movimento nas ruas e foi uma experiência decisiva para a minha opção artística. Comecei a pintar cenas em grandes dimensões, minhas mãos começaram a construir uma pintura meio mural, que me acompanha até hoje. Na opção por grandes quadros da história, mergulho na minha pintura como um abismo profundo, contando do meu jeito a minha história pintada. Por tudo isso, gostaria de definir o meu trabalho como figurativo, mas nunca panfletário, com direção político e social".

nas esferas pública e privada; ou na participação ativa nos eventos histórico-político-sociais do país. Sobre essa questão, a artista nos fala:

Eu não sou feminista porque eu tenho horror a grupo. Agora, eu acho que eu tenho uma vida bastante feminista [...]. Como eu fui muito reprimida, quando eu me soltei, eu abri todas as comportas. Agora, aquela coisa histérica de feminismo, como uma briga entre homem e mulher eu não gosto, não. Tenho horror a isso. [...] Eu acho mulher e homem dois bichos. Não tem nenhum problema. Agora, essa mania que esse é mais forte, esse é mais fraco, esse domina, esse é mais obediente. Essa futrica, eu não gosto.²¹⁴

Luas de tinta, luas de sangue: a representação pictórica das lutas do povo brasileiro

“Sem negar a minha postura de cronista da história social, procurei mergulhar em temas já explorados pela historiografia tradicional e acadêmica brasileira. Para que isso fosse possível, caminhei num sério exercício de pintura, onde a história me deu subsídios, mas não impôs dogmas”.
Tereza Costa Rêgo²¹⁵

Tereza amadureceu cada vez mais em seu trabalho uma reflexão profundamente política, incorporando-a na construção imagética do feminino em suas obras. Um dos pontos áureos da relação entre arte e política na sua produção artística foi a série “Sete luas de sangue”, confeccionada durante cinco anos e exibida pela primeira vez na cidade do Recife, no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM, no ano de 2000. Trabalhando sobre grandes dimensões, a pintora elencou sete marcos, sete luas, sete fatos importantíssimos para a história do Brasil e para a construção de uma identidade nacional, dando a sua interpretação a cada um destes momentos, alicerçada no seu conhecimento e na sua caminhada, na teoria e na vida que construíra, destacando a imagem da mulher em algumas obras como um símbolo inquietante para a história oficial do país.

Numa visita guiada à exposição individual “Tereza de todos os tempos”²¹⁶, a própria artista declarou que o tema central da série “Sete luas de sangue” é o problema da liberdade no país, com foco no Nordeste brasileiro.²¹⁷ O que não poderia ser diferente. Uma mulher que viveu em busca de sua liberdade desde a infância, debruçou-se criticamente sobre os golpes à liberdade coletiva ocorridas no seu chão. A pintora alarga a sua busca individual para uma esfera mais ampla: o coletivo. Para termos uma ideia da necessidade e do valor da liberdade para Tereza, ela

²¹⁴ Entrevista inédita da artista em 17 jun. 2013.

²¹⁵ CATÁLOGO da exposição individual “Sete luas de sangue”, Recife, 2000, p. 16.

²¹⁶ A exposição “Tereza de todos os Tempos” foi um evento realizado no Museu do Estado de Pernambuco, no ano de 2009, em comemoração aos seus 80 anos de vida. Como o próprio título da exposição sugere, essa mostra reuniu pinturas da artista, desde seu início, quando ingressou na EBAP, até a sua produção mais atual. Os três pontos principais da exposição foram justamente a reapresentação das séries “Imaginário do bordel – o parto do porto” e “Sete luas de sangue”, além da apresentação inédita das pinturas que Tereza preparou para essa ocasião, culminando com o grande painel intitulado “Apocalipse”.

²¹⁷ Vídeo *Tereza Costa Rêgo – Parte 4*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Qw5vdjGJUpY>>. Acesso em 17 jul. 2013.

partilha que, mesmo determinando um tema para a produção da referida série, não se manteve absolutamente presa, deixando-se envolver também por seus sonhos e ideais, suas próprias divagações sobre os fatos históricos do povo brasileiro. Por sua formação como historiadora, dedicou-se à pesquisa sobre os sete momentos, durante a produção da série. No entanto, manteve-se livre para apresentar seus pontos de vista, criando sua interpretação imagética da história nacional. Sobre a produção dessa série, a pintora escreveu:

Por tudo isso, utilizei uma bibliografia muito vasta, com enfoques contrários, que me abasteceram para o grande parto dessa gestação. A bibliografia saiu de uma linguagem factual para um voo plástico, onde a liberdade de interpretação levou a um resultado pouco ortodoxo da história.²¹⁸

Os 7 temas escolhidos pela pintora para serem trabalhados nesta série foram: a questão da reforma agrária, trabalhada no mural “O ovo da serpente – problemas da terra” (apêndice C – fig. 056); a dizimação dos povos indígenas brasileiros, na obra “A gênese ou massacre dos índios” (apêndice C – fig. 061); a intolerância política ao diferente, refletido em “Canudos ou guerra do sertão” (apêndice C – fig. 060); o escravagismo negro na pintura “Zumbi dos Palmares ou herdeiros da noite” (apêndice C – fig. 057); o cangaço nordestino em “O cangaço ou a guerra do sol” (apêndice C – fig. 058); a luta pela construção da pátria em “Batalha dos Guararapes ou árvore da liberdade” (apêndice C – fig. 059) e uma análise crítica sobre os dirigentes políticos nacionais, na obra “Pátria nua – ceia larga brasileira” (apêndice C – fig. 062). Como bem destaca Raul Córdula: “Esse conjunto, não necessariamente na ordem que estão citados, forma um épico do ideológico heroico brasileiro expresso na arte” (RÊGO, 2006, p. 43).



Apêndice C – fig. 097 – (à esquerda) Tereza Costa Rêgo. “A procissão dos passos em Olinda”. Acrílico sobre madeira. 160 X 220 cm. 1991. Fonte: CATÁLOGO exposição “Recife Olinda – Olinda Recife”, Recife, 1992, p. 14.

²¹⁸ CATÁLOGO da exposição individual “Sete luas de sangue”, Recife, 2000, p. 16.



Apêndice C – fig. 059 – (à direita) Tereza Costa Rêgo. “Batalha dos Guararapes ou árvore da liberdade”. Acrílico sobre madeira. 160 X 220. 160 X 220 cm. 1999. Fonte: RÊGO, 2009, p. 156.

A ideia de pintar esta série surgiu após a participação da artista na Coletiva “A Batalha dos Guararapes: um olhar contemporâneo”, ocorrida também no MEPE, em 1994, quando Tereza Costa Rêgo ainda era diretora do referido museu. Desejosa em participar do evento, a artista pinta sobre o quadro “Procissão do Senhor dos Passos” (apêndice C – fig. 097) a sua primeira versão da Batalha dos Guararapes (apêndice C – fig. 059).²¹⁹ No processo de criação desse painel, a pintora inspirou-se nos dois ex-votos cênicos que fazem parte do acervo do MEPE²²⁰, pintados no século XVII por autores desconhecidos, retratando a participação do povo nordestino no processo de desocupação dos holandeses do território nacional e na consolidação da soberania portuguesa.

Tereza materializa essa luta histórica dando vida à árvore da liberdade, referenciada na frase de Tomas Jeferson, que nossa artista cita na base do referido painel²²¹: “A árvore da liberdade deve ser regada de tempos em tempos com o sangue dos patriotas e tiranos.” A copa da

²¹⁹ Observando as imagens das pinturas “Procissão do Senhor dos Passos” (apêndice C – fig. 097) e “Batalha dos Guararapes ou árvore da liberdade” (apêndice C – fig. 059), podemos ainda encontrar alguns pontos de semelhança, como o gradeado da janela localizado na parte inferior esquerda da pintura da procissão, permanecendo na segunda criação, estendendo-se até a direita do quadro. Ou ainda, algumas faces que formam o cortejo da primeira pintura, e que permaneceram na outra obra, como membros da multidão que admiram a árvore da liberdade.

²²⁰ Ver as imagens dos ex-votos cênicos existentes no acervo do MEPE no apêndice D.

²²¹ Em todos os painéis da série Sete Luas de Sangue, Tereza utiliza o recurso de citações textuais, demonstrando sempre uma ligação entre palavra e imagem. A artista cita Darci Ribeiro no painel *A Gênese ou Massacre dos Índios*; Caetano Veloso em *Pátria nua ou Ceia larga brasileira*; um trecho da obra de João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*, no painel *O ovo da serpente*; Carlos Pena Filho na pintura *Cangaço*; e o último parágrafo dos *Sertões* de Euclides da Cunha, na obra que reflete sobre a batalha de Canudos. Na pintura *Herdeiros da noite*, Tereza Costa Rêgo, utiliza duas citações textuais: A primeira, localizada como um retábulo do altar barroco foi extraída do comunicado do governador de Pernambuco ao Rei de Portugal, relatando a captura e morte de Zumbi. Já a segunda citação, encontra-se na base da pintura, destacando um trecho de uma canção gêge, nação africana a que pertencia o guerreiro negro. Duas versões, dois modos diferentes de ver o mesmo fato.

árvore recebe da artista um formato circular, desenvolvendo momentos da batalha dos Guararapes no seu interior. Vemos a imagem dessa copa como uma recordação histórica, uma herança mnemônica para os brasileiros que se aglomeram ao redor dessa árvore, revendo a luta de seus “patriotas e tiranos” na construção de sua própria identidade. Ao escrever sobre a referida obra, Ariano Suassuna elucida algumas características do barroco nacional na construção imagética de Tereza Costa Rêgo, destacando a copa da árvore da liberdade que a artista constrói como um palco onde transcorre a tragédia da nossa história. Suassuna declara:

O Barroco em geral, e o Barroco Brasileiro em particular, tem três características principais: a unidade de contrastes, a busca do grandioso, e não simplesmente do belo, a visão do mundo como se fosse um palco, no qual a vida é uma representação e os homens são atores. [...] E o de Tereza Costa Rêgo, inclusive por uma forma central meio circular e de palco, fazia com que seu quadro entrasse naquela linguagem barroca e brasileira a qual me referi.²²²

Encerrada a exposição coletiva, a crítica de arte Radha Abramo instigou Tereza Costa Rêgo a estender sua criticidade política sobre outros momentos importantes da história nacional. A provocação de Abramo serviu de estopim para que a imaginação da pintora não parasse mais até a conclusão dos outros seis painéis.



Apêndice C – fig. 057 – Tereza Costa Rêgo. “Zumbi dos Palmares ou guerreiros da noite”. Acrílico sobre madeira. 245 X 185 cm. 1998. Fonte: RÊGO, 2009, p. 153.

²²² SUASSUNA, Ariano. O barroco brasileiro. In: CATÁLOGO da exposição individual “Sete luas de sangue”, Recife, 2000, p. 6.

Na obra “Zumbi dos Palmares ou herdeiros da noite (apêndice C – fig. 057), Tereza Costa Rêgo reflete sobre a escravidão no Brasil, e a luta dos inúmeros guerreiros negros que, como Zumbi, morreram pela sua liberdade e a liberdade de seu povo. No centro do painel, a artista colocou um altar barroco, sustentando a cabeça do líder negro dentro de um cálice de ouro, unindo seu nome ao coro dos mártires lembrados no sacrifício da missa. É sangue derramado, é a memória celebrada pela libertação daqueles que padecem dos estigmas sociais, gerados pelo preconceito de etnia, cor ou raça. É uma mistura harmônica entre elementos da ritualista católica e elementos próprios das religiões afro-brasileiras, como as contas coloridas, também chamadas de guias, que circundam o cálice dourado. Os animais, elemento pictórico característico das obras de Tereza, estão também presentes no referido painel, fazendo menção aos animais imolados nos rituais cruentos, vítimas que religam homem e divindade por meio do sangue consagrado, derramado por uma causa maior. Como Tereza declara, ela “não quis fazer um Zumbi morto, mas um rei vivo, coroado com a coroa de sua nação Gêge”.²²³ De modo poético, Córdula escreve sobre este painel:

Em “Zumbi dos palmares – Os Herdeiros da noite”, onde a cabeça do líder negro está num altar coroado como Oxalá, sobre contas de Xangô, guarnecido de cabras de Iansã, nossa negritude oferece-lhe a pintura e a palavra, na frase que é a tradução do idioma *gêge*, que anuncia anunciando uma nova vida, um novo tempo: “O morto atravessou o espelho e para ele nada mais será escuridão”. (In: RÊGO, 2009, p. 48).

Toda estrutura sacra, composta pela mesa do altar e o oratório que protege o cálice com a cabeça de Zumbi, serve de elemento divisor. No lado esquerdo da obra, Tereza faz referência aos grupos quilombolas que buscaram refugiar-se nas matas, nas tentativas de sobrevivência e libertação das opressões que sofriam pelo regime escravocrata. Do outro lado, a pintora ilustra o momento atual, destacando alguns elementos da cultura popular de origem negra, como as festas do carnaval, o afoxé e o maracatu, simbolizados pela corte real. É uma pintura de opostos: de um lado, passado; do outro, presente. Na extremidade superior direita, os negros se refugiando nas matas; na outra extremidade superior, uma população mestiça ocupando as vias urbanas. Todos juntos, celebrando a luta pela liberdade.

O ato de criar é um processo contínuo, no qual o artista pode voltar a trabalhar na mesma obra várias vezes. Nesse painel, percebemos que Tereza continuou refletindo sobre a história, motivando-a a inserir novos elementos na mesma obra. Observemos que na imagem atual do referido painel, encontramos ao lado da vela, no canto direito do altar, uma referência à exposição pública da cabeça de Zumbi até sua decomposição, na Praça do Carmo, no centro da

²²³ Vídeo *Tereza Costa Rêgo – Parte 4*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Qw5vdjGJUpY>>. Acesso em 17 jul. 2013.

cidade do Recife. Já na imagem da mesma obra, existente no catálogo da primeira exposição dessa série, em 2000, não encontramos a referida citação imagética (fig. 10).



Fig. 10 – À esquerda, detalhe da obra “Zumbi dos Palmares ou Herdeiros da noite”, em 2000. À direita, detalhe da mesma obra, em 2013.

Na obra “Canudos ou Guerra no Sertão” (apêndice C – fig. 060), Tereza relembra a guerra de Canudos, ocorrida no sertão da Bahia, entre os anos de 1896 e 1897. Acusado de se rebelar contra o regime republicano, o movimento popular dirigido por Antonio Vicente Mendes Maciel, conhecido como Antonio Conselheiro, é perseguido pelas tropas republicanas e barbaramente destruído. O intuito principal da artista na execução desse painel foi refletir, mais uma vez, sobre a busca da liberdade, da autonomia social, levada até as últimas consequências. Observando a estrutura composicional da referida obra, percebemos que a artista narra a história da guerra de Canudos do fim para o começo, pois coloca o corpo do líder popular morto em primeiro plano, na base do painel.

Nos seus trabalhos artísticos, Tereza produz imagens de vários tamanhos, exigindo do observador atenção a tudo que se apresenta nos seus painéis. Por vezes, algum elemento importante na visão crítica da artista não se apresenta nos grandes elementos de sua pintura, mas sim, em pequenos detalhes, insinuados em pequenos agrupamentos simbólicos nos cantos de suas telas. Como exemplo disto, observemos que a artista retrata no canto superior esquerdo desse painel a fachada de uma igreja e a figura de um bispo com dois clérigos, orientando as tropas a ataquem o vilarejo de Belo Monte (mais conhecido como Canudos), demonstrando a opinião da pintora-historiadora sobre a participação ativa da igreja católica na articulação do referido combate.



Apêndice C – fig. 060 – Tereza Costa Rêgo. “Canudos ou guerra do sertão”. Acrílico sobre madeira. 245 X 185 cm. 1997. Fonte: RÉGO, 2009, p. 158.

Nesse mesmo ponto do painel, vemos a saída da marcha dos soldados republicanos, que perpassa até a outra extremidade do quadro, descendo pelo seu canto superior direito, dando-nos a impressão de um cerco ao agrupamento de casas que se encontram ao centro da composição. O vilarejo de Canudos é ilustrado num tom amarelo muito claro, quase que iluminada num tom fantasmagórico, uma lembrança ressurgida na memória coletiva do país, clareando-nos onde tudo começou e o quanto se perdeu, não só de construções, ideais, sonhos, mas principalmente de vidas. Um memorial imagético aos homens, mulheres e crianças que foram mortas no combate.

Outra parte da obra que não deve passar despercebida encontra-se pintada um pouco acima dos pés de Antonio Conselheiro. A artista retrata uma das quatro vitórias do grupo de Canudos contra a força militar republicana. Neste detalhe, é possível identificar o líder religioso do Belo Monte em pé, juntamente com seus seguidores, vestidos de branco e festejando sua vitória sobre os soldados, representados pelos cadáveres amontoados um pouco mais acima.

Já as perdas humanas no grupo do Conselheiro são ressaltadas pela pintora, desde a apresentação dos seus corpos degolados, localizados no centro de toda composição, como também nas cores utilizadas, pois a artista utiliza a mesma tonalidade iluminada do vilarejo, símbolo da união entre cada uma daquelas vidas e o projeto maior. Na outra extremidade do

quadro, Tereza retratou o momento exato do encontro dos soldados com o grupo do Conselheiro, seguido por uma série de cabeças degoladas e agrupadas no caminho, ladeadas por cães e aves de rapina, para só depois representar essas vítimas iluminadas no sagrado em que acreditavam e na memória da nossa história.



Apêndice C – fig. 056 – Tereza Costa Rêgo. “O ovo da serpente ou problemas da terra”. Acrílico sobre madeira. 245 X 185 cm. 1999. Fonte: RÊGO, 2009, p. 151.

O painel “Problemas da Terra” (apêndice C – fig. 056) é uma releitura da metáfora do ovo da serpente, que tem como significado algo nocivo e malévolo sendo gerado no interior de algum sistema político, econômico e social; no interior de alguma sociedade, geralmente disfarçado por couraças ideológicas que impedem os indivíduos de perceber o que está acontecendo realmente. Esta imagem metafórica foi utilizada pelo cineasta sueco Ingmar Bergman, no filme “O ovo da Serpente”, estreado em 1977, para retratar o período em que o nazismo ganhou força na Alemanha, após a primeira guerra mundial. Tereza transmuta esse símbolo para a realidade brasileira, dando-lhe um novo significado: os problemas ligados a partilha das terras. Para a artista, a luta por terra e moradia perpassa toda a história nacional, iniciando desde a ocupação do Brasil pelos colonizadores portugueses e espanhóis, em confronto direto com os povos indígenas que aqui já habitavam. Como a própria pintora apresenta:

Aqui eu trabalho o problema da terra. Na Europa, o ovo da serpente foi o fascismo. Pra mim, o ovo da serpente do Brasil é o latifúndio monocultor, que vem desde a colonização e foi criando os problemas de classe. Aí, eu fiz o ovo da serpente. E ele estoura, e sai [primeiramente] o massacre dos índios.²²⁴

A leitura da narrativa histórica desse painel se inicia no centro da composição, onde a artista pintou o ovo já com sua casca estourada, dando vazão a todas as lutas territoriais, iniciadas desde a chegada dos europeus em terras brasileiras. A partir desse ponto, a serpente se apresenta de modo espiralada, como uma narrativa formada por várias idas e vindas, por etapas que não se repetem, mas gozam de grande semelhança. Em toda a extensão do réptil, Tereza relembra várias características da organização agrária nacional, perpassando a realidade dos grandes engenhos com a utilização da mão-de-obra escrava, a peregrinação dos retirantes da seca e dos sem oportunidades em detrimento dos grandes latifúndios monocultores.

À frente da cabeça da serpente, encontra-se uma multidão que se aglomera e se estende até a extremidade direita do painel, numa perspectiva e numa escala de tamanho dos personagens que sinaliza uma aproximação da multidão para fora do quadro, sugerindo uma extensão desse grupo até onde se encontra o observador. Essa construção simbólica está falando do momento presente, dos movimentos e das lutas de todos aqueles que lutam por uma divisão mais igualitária do território nacional. É uma referência àqueles que buscam qualidade de vida e dignidade para todos e que a serpente tenta devorar a todo custo.

A imagem do feminino na série “Sete luas de sangue”

Dentro do modernismo nacional, a imagem feminina assumiu muitas vezes as características do povo brasileiro, não somente naquilo que se referia à corporeidade ou ao processo de miscigenação, mas também no que tange à realidade social vivida pela nação em cada momento histórico. A construção pictórica da mulher passou a receber por alguns artistas modernos toda uma carga de indignação, dor, sofrimento, angústia e lamento vivido pelo povo brasileiro. Incorporou a mestiçagem e a aculturação, ilustrando-as algumas vezes como mulatas, pobres, prostitutas, trabalhadoras rurais ou dançarinas (COSTA, 2006, p. 130). Como exemplo desta antropomorfização imagética da identidade nacional, podemos citar a obra “Colonos” de Di Cavalcanti; a pintura “Criança morta” de Cândido Portinari ou “Operários” de Tarsila do Amaral.

Sobre a representação do povo nas obras terezianas, discordamos em parte das palavras de Marcus Lontra Costa, quando escreveu: “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,

²²⁴ Vídeo *Tereza Costa Régio – Parte 4*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Qw5vdjGJUpY>>. Acesso em: 17 jul. 2013.

das danças, das histórias contadas”.²²⁵ Ao mesmo tempo que Tereza Costa Rêgo pintou em alguns momentos da série “Sete luas de sangue” a representação do povo brasileiro como agente passivo da sua própria história, vemos, em outros pontos da mesma série, pistas imagéticas de uma participação ativa do povo, lutando diretamente pela sua própria liberdade. Seja na ilustração das nações indígenas armadas para guerra, em defesa de sua terra e de sua cultura (apêndice C – fig. 061); seja na sua participação na Batalha dos Guararapes, onde lutaram negros, índios e portugueses, juntos, contra as tropas holandesas (apêndice C – fig. 059); seja na Guerra de Canudos, através dos corpos decapitados de seus homens, que morreram lutando em defesa daquilo em que acreditavam (apêndice C – fig. 060); seja na multidão que representa aqueles que lutam por um pedaço de chão, pintados à frente da boca da serpente (apêndice C – fig. 056).



Apêndice C – fig. 061 – Tereza Costa Rêgo. “A gênese ou massacre dos índios”. Acrílico sobre madeira. 245 X 185 cm. 1997. Fonte: RÊGO, 2009, p. 160.

De modo particular, em três obras da série “Sete luas de sangue”, a criadora utilizou a imagem feminina como um dos elementos pictóricos de destaque. Em “A Gênese ou massacre dos índios” (apêndice C – fig. 061), Tereza apresentou a importância da participação indígena na construção do caráter nacional. Presença marcante desde a origem na história do Brasil, retratada

²²⁵ LONTRA, Marcus. Aventuras do Olhar. In: CATÁLOGO da exposição individual “Sete luas de sangue”, Recife, 2000, p. 9.

pelo estandarte primitivo sustentado por um casal indígena. Sobre seus pés, descansa uma multidão de índios mortos. Segundo a concepção da artista sobre o processo de colonização das terras brasileiras, os povos indígenas foram dizimados pelos colonizadores, bandeirantes e clérigos que se aglomeram em pé, vivos, com suas armas e cruzes nas mãos, presentes ao fundo na tela.

Interessante repararmos que no casal indígena, localizado em primeiro plano, a artista coloca a figura feminina em grau de paridade com a figura masculina, compartilhando das mesmas proporções corpóreas, finalidades e ações. A artista utiliza a narrativa bíblica, existente no livro do *Gênesis*, sobre a criação do primeiro casal, para dar vida a seu Adão e Eva, numa versão indígena, como os verdadeiros ancestrais do povo brasileiro.

Voltando nossa atenção ao estandarte, observamos a ilustração de dois círculos ovalados, dentro dos quais a pintora reproduziu inscrições rupestres da vivência social de um povo pré-colonial. O círculo central nos dá a impressão de uma célula, um óvulo, uma referência imagética ao processo feminino de gerar vida, um ovo pré-histórico, símbolo do primeiro homem e da primeira mulher habitantes dessa terra. A própria artista declara que seu intuito era trabalhar justamente a pré-história do Brasil, ressaltando por isso mesmo as inscrições rupestres encontradas nos estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, como também a presença



Apêndice C – fig. 058 – Tereza Costa Rêgo. “O cangaço ou a guerra do sol”. Acrílico sobre madeira. 245 X 185 cm. 1998. Fonte: RÊGO, 2009, p. 155.

dos diversos povos indígenas no país.²²⁶

A segunda obra em que destacamos o elemento feminino na composição é “O cangaço ou a guerra do sol” (apêndice C – fig. 058). Uma pintura com poucos elementos iconográficos, mas bastante rica em significado. Construída sobre um fundo alaranjado com fortes tons de vermelho, oferece-nos uma impressão quente, própria do sertão nordestino, ressequido pelo sol que se apresenta no centro da composição. Tereza Costa Rêgo relembra a presença de indivíduos que marcaram a história nacional, como Lampião (e Maria Bonita) com seus homens (e mulheres), símbolos da força, da persistência e da coragem do povo nordestino na luta contra a seca, a fome e a morte.



Fig. 11 – Comparação entre a fotografia tirada por Benjamim Abraão, em 1936 e o Detalhe da obra “Cangaço ou a guerra do sol” de Tereza Costa Rêgo.

A obra é composta de três momentos distintos que, juntos, narram um pouco da história do cangaço com a presença da mulher. O primeiro momento está localizado no canto superior direito, onde é possível ver, ao longe, o bando de cangaceiros cortando a caatinga. Em segundo plano, a pintora trabalhou a imagem de Maria Bonita, acentuando os traços de sua feminilidade e sensualidade juntamente com um ar de coragem e valentia, frente ao risco constante de suas

²²⁶ Vídeo *Tereza Costa Rêgo – Parte 4*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Qw5vdjGJUpY>>. Acesso em: 17 jul. 2013.

escolhas.²²⁷ Esta cena de lampião com Maria Bonita ilustra a tonalidade lírica das produções terezianas. A terceira cena dessa composição se apresenta a partir da lateral esquerda do painel, cruzando toda a sua extensão até alcançar a outra extremidade. É a imagem das cabeças dos cangaceiros capturados e mortos sobre os degraus de uma capela.

É bastante conhecida na iconografia do cangaço a fotografia que mostra as cabeças degoladas dos cangaceiros sobre os degraus da Prefeitura de Piranhas – AL, para onde foram levadas depois da emboscada em Angico. Nessa imagem fotográfica, atentamos que a cabeça de Lampião é posta, solitariamente, no degrau mais inferior, representando-a como a base e a liderança do grupo, ficando a cabeça de Maria Bonita nos mesmos degraus dos outros cangaceiros. Tereza se utiliza desse produto imagético, mas reinventa o cenário. Troca o solo da prefeitura pelos degraus de uma capela; solo sagrado para o repouso das almas. A artista não pinta cabeças humanas, mas sim, uma reprodução pictórica de ex-votos²²⁸, elemento muito presente na religiosidade popular como demonstração de gratidão entre os homens (devotos) e os santos (entidade). É um elemento de ligação entre o sagrado e o profano, entre o céu e a terra, entre as narrativas míticas que existiam sobre a figura de Lampião com seu bando de cangaceiros e os sujeitos reais na sua empiricidade. Tereza mantém a cabeça do líder Virgolino ainda no primeiro degrau, sendo este o lugar privilegiado do quadro, por encontrar-se em primeiro plano, mais próximo do observador. Junto a ele, novamente em grau de paridade, está também a cabeça de Maria Bonita. Eis a ideia que a artista construiu nesse painel: uma relação igualitária entre os dois gêneros (fig. 12).



Fig 12 – Fotografia das cabeças degoladas de Lampião, Maria Bonita e mais nove cangaceiros. E painel “O cangaço ou a guerra do sol”

²²⁷ Observando a figura 11, vemos que Tereza recorreu à fotografia de Benjamim Abraão, com as imagens de Maria Bonita e Lampião num momento de repouso, em meio à caatinga, no ano de 1936. (Fonte da fotografia: MELLO, 1993, p. 117).

²²⁸ Vídeo *Tereza Costa Régio – Parte 5*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ow7zvoEuPPM>>. Acesso em: 17 jul. 2013.

Concluimos apresentando a obra “Pátria nua – ceia larga brasileira” (apêndice C – fig. 062), na qual o povo brasileiro é representado pela imagem de uma mulher nua deitada sensualmente sobre a mesa, construindo uma realidade simbólica antropofágica, onde os comensais são todos os dirigentes políticos do país, perpassando desde o Brasil império, república velha, ditadura militar, nova república até o momento presente. Cadeiras distintas significando tempos distintos com políticas distintas. Estão sentados ao redor deste farto banquete um grupo de dirigentes políticos conhecidos da história nacional, como Dom Pedro I, José Bonifácio, Marechal Floriano Peixoto, Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, João Goulart, General Eurico Gaspar Dutra, General Humberto de Alencar Castello Branco, Tancredo Neves e Fernando Collor de Mello. Há também algumas figuras masculinas desconhecidas, mas com uma forte carga simbólica, como o almirante Cochrane, localizado entre D. Pedro I e Floriano Peixoto, tendo à sua frente José Bonifácio, segundo a pintora, símbolo da influência inglesa nas articulações políticas do país. Há também a figura de um marinheiro confabulando com o General Castello Branco, numa citação à influência norte-americana na política brasileira. Nesta criação artística, Tereza também critica a antiga relação social entre os gêneros, sendo a mulher vista somente como um objeto de uso, um produto de consumo, um alimento para o homem. A pintora satiriza com a ideologia machista que exige da mulher uma postura passiva para com os desejos sexuais masculinos.



Apêndice C – fig. 062 – Tereza Costa Rêgo. “Pátria nua ou ceia larga brasileira”. Acrílico sobre madeira. 555 X 245 cm. 1999. Fonte: RÊGO, 2009, p. 162.

Na lateral direita da obra, encontramos de pé, gesticulando como numa oratória, alertando talvez sobre as consequências malévolas daquela ceia, o vulto de Dom Hélder Câmara, figura admirada pela pintora por seu discurso sócio-religioso contra a realidade de opressão e

exploração social do país. Entretanto, o profeta não é escutado, nem visto pelos comensais que continuam se satisfazendo neste banquete. O povo brasileiro também é representado nesta obra, comprimido numa massa humana na parede de fundo, assistindo a três momentos marcantes para a história de Pernambuco: o fuzilamento de frei Caneca, em 1825, no Forte das Cinco Pontas, por seu posicionamento político contra o império; a morte do estudante Demócrito de Souza Filho, em 1945, na manifestação contra a ditadura vargas, em frente à praça do diário de Pernambuco; e a prisão do governador do estado Miguel Arraes, em 1964, no Palácio do Campo das Princesas, acusado de ser comunista e de apoiar as ligas camponesas em prol da reforma agrária. O sofrimento da mulher que é usada, prostituída, silenciada, consumida e anulada pela ideologia machista é o mesmo sofrimento do povo brasileiro que também é usado, prostituído, silenciado, consumido e anulado pela política opressora instituída durante séculos na história nacional.

Endossamos as palavras de Marco Polo, diretor do MAMAM que acolheu a exposição da série “Sete luas de sangue”: “Através do seu pincel, Tereza Costa Rêgo gravou sete momentos ou circunstâncias históricas do Nordeste, em que a luta pela liberdade e pelos direitos do homem foi o estopim da morte”.²²⁹ Nas pinturas da referida série, o vermelho intenso usado por Tereza celebra o sangue derramado por inúmeros brasileiros em nome daquilo que acreditavam e buscavam: uma ideologia, um pedaço de chão, uma identidade, uma organização política. Tereza mergulha suas mãos no sangue de todos aqueles que morreram lutando por liberdade. A série evoca a capacidade da arte em tornar-se agente ativo no cenário de discussão, protesto, análise e construção das realidades sociais. Faz referência também à ligação da artista ao partido comunista e ao seu companheiro, Diógenes Arruda. Este sangue é simbólico, mas está cheio de vida e de morte, da construção da história de um povo, de uma nação.

²²⁹ POLO, Marco. Apresentação. In: CATÁLOGO da exposição individual “Sete luas de sangue”, Recife, 2000, p. 4.

À GUIA DE CONCLUSÃO

"Por tudo que vivi,
sei que viver é um processo de longa duração.
Aprendi muito,
mas aprendi principalmente a lição da humildade.
A humildade de quem sabe
que é cada dia mais longo o caminho a percorrer."
Tereza Costa Rêgo²³⁰

Encerramos nosso trabalho cientes de que ainda há muito para se conhecer sobre a pintora Tereza Costa Rêgo e a sua produção artística. A duração de uma pesquisa será insuficiente para o conhecimento pleno de uma vida, principalmente quando tratamos de pessoas com uma trajetória biográfica e artística tão intensa e vigorosa quanto a de Tereza. Concordamos com Dosse quando ele diz que “escrever a vida é um horizonte inacessível, que no entanto sempre estimula o desejo de narrar e compreender” (DOSSE, 2009, p. 11). A tentativa de analisar a obra pictórica de Tereza Costa Rêgo levou-nos a estudar a sua trajetória biográfica, o que foi uma missão árdua, que exigiu de nós o máximo de atenção para não incorrermos em desvios, ou em distorcermos os fatos que marcaram a vida da pintora, em prol de nossos interesses ou valores pessoais. Tentamos evitar os referidos erros, mas se o cometemos, esperamos que os mesmos não prejudiquem o conhecimento do processo de legitimação profissional da pintora e de sua poética.

Felizmente, nossa pesquisa ainda possui um caráter lacunar, pois Tereza Costa Rêgo continua com o mesmo vigor de outrora; produzindo diariamente, construindo novas trilhas e novos marcos em sua trajetória biográfica. Seríamos insanos se desejássemos enrijecer numa narrativa escrita algo tão dinâmico quanto o fogo da vida que ainda queima.

Há muito a ser pesquisado sobre o processo de criação de nossa artista, como também sobre sua poética. Mesmo delimitando o foco de nossa pesquisa à identificação de elementos autobiográficos, à construção imagética do feminino e à reflexão política presente na pintura de Tereza Costa Rêgo, não conseguimos abarcar todas as possibilidades de leitura de sua obra – se isto é possível. Este fato não nos entristece, pois sabemos que, mesmo com suas limitações, nosso trabalho é mais uma contribuição ao conhecimento da arte pernambucana. Esperamos que nosso ponto de vista possa dialogar com vários outros olhares, gerando novas descobertas e outras futuras contribuições para a historiografia da arte.

²³⁰ Folder comemorativo ao Dia Internacional da Mulher, Câmara Municipal da Cidade de Olinda, 1985.

Como já dissemos anteriormente, os pincéis de Tereza Costa Rêgo não pararam. Continuam produzindo novas pinturas, novos horizontes, novas janelas; novas meninas e mulheres. No momento, a pintora se dedica à obra que ela considera ser “seu canto do cisne”, pois já sente as intempéries do tempo no seu corpo, dificultando o seu empenho nesses grandes projetos artísticos. Fala de seu mais novo painel, intitulado “As mulheres de Tejucupapo”, medindo aproximadamente 2 metros de altura, por 15 metros de largura.:

Esse quadro de Tejucupapo faz dois anos que eu trabalho nele. [...] O projeto da minha vida é Tejucupapo. [...] é o meu canto do cisne. Depois, eu não vou morrer, não. Mas, um quadro grande, pra subir em escada, eu não vou poder daqui a três, quatro anos. [...] Eu tenho consciência da minha idade, do tempo, né?²³¹

Mais uma vez, Tereza Costa Rêgo está se dedicando a uma pintura histórica. Atraída pelas narrativas orais sobre a batalha mítica de Tejucupapo: vilarejo formado predominantemente por famílias de agricultores e pescadores que, em 1623, foi invadido, num dia de domingo, por tropas holandesas em busca de mantimentos. Como os homens desta comunidade estavam nas cidades circunvizinhas comercializando seus produtos, as próprias mulheres se armaram de potes de água fervida com pimenta e alguns chuços – instrumento pontiagudo para a pesca do sururu –, defendendo toda a comunidade até a expulsão dos soldados. Como aconteceu na elaboração da obra “Batalha dos Guararapes ou árvore da liberdade” (apêndice – fig. 059), Tereza está munindo a sua pintura de uma pesquisa apurada sobre o ocorrido em Tejucupapo, como ela declarou ao *Jornal do Commercio*: “Não há nenhum documento ou relato oral coerente que comprove a existência dessas mulheres. Pedi ajuda a José Luiz Mota Menezes (historiador), porque, como mulher e nordestina, fico muito feliz em contar esse acontecimento”.²³²

Tereza promove uma releitura do processo de expulsão das tropas holandesas de Pernambuco, referenciando uma contribuição ativa das mulheres de Tejucupapo na construção dessa parte da história. Na leitura imagética de Tereza, as mulheres guerreiras terão suas mãos também sujas de sangue, símbolo de sua participação heroica na construção da pátria. Conversando com a artista, sabemos que esta pintura terá uma influência das gravuras de Goya para a elaboração de algumas figuras, havendo inclusive uma referência textual de Tereza, no meio do painel, ao pintor espanhol.

Como o jornalista Bruno Albertim publicou no *JC On-line*: “Relutante em mostrar aos amigos, tensa só de pensar em ver a obra fotografada antes de concluída [...], Tereza não sabe ainda muito bem onde Tejucupapo vai terminar”.²³³ Para a artista é um período de intimidade e

²³¹ Entrevista inédita da artista em 26 out. 2012.

²³² MOURA, Diana. Sete luas de sangue no MAC. In: *JC On-line*, Recife, 30 mar. 2011. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2011/03/30/sete-luas-de-sangue-no-mac-542.php>>. Acesso em: 17 ago. 2013.

²³³ ALBERTIM, Bruno. A guernica de Tereza. In: *JC On-line*, Recife, 23 jun. 2013. Disponível em <<http://jconline.n>

reclusão, cheio de incertezas e angústias, por se tratar de mais uma obra que está sendo gerada no seu ventre criativo. Temos certeza que o painel “As mulheres de Tejucupapo”, mantido em segredo no atelier da pintora, apresentará novos traços, novos elementos, possibilitando novas reflexões sobre o processo de criação e a poética da artista plástica Tereza Costa Rêgo.

REFERÊNCIAS

LIVROS

- ALVES, Rafael. Fedora do Rego Monteiro: anotações sobre gênero e artes visuais em Pernambuco In: ZACCARA, Madalena; PEDROSA, Sebastião (org). *Artes visuais e suas conexões: panorama de pesquisa*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010. p. 185-191.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1993.
- ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Educ, 2002.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. Regime marcado por marcas da tortura. In: *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Editora Vozes, 1985. p. 201 – 235.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. vol. 2 (M-Z). Rio de Janeiro: Spalla Editora, 1986.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. Uma questão de política cultural – mulheres artistas, artesãs, designers e arte-educadoras. In: MARTINS, Maria Virgínia Gordilho e HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (orgs). *Entre territórios – 19º encontro da ANPAP (Mesas Redondas)*. Salvador: Editora da UFBA, 2011, p. 35 – 47.
- BEZERRA, Jaci (org.). *Álbum do Recife*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005. p. 183 – 192.
- CÂMARA, Aurora Christina Dornellas. *A Escola de Belas Artes de Pernambuco: contribuição para a cultura pernambucana*. Recife: a autora, 1984.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Lucílio de Albuquerque e Georgina de Albuquerque. In: *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakoteke, 1983, p. 233 – 245.
- CATTANI, Iceia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES Bianca, TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002. p. 35 – 50.
- CLÁUDIO, José. *Artistas de Pernambuco*. Recife: Sec. De Turismo, Cultura e Esportes do Est. de Pernambuco, 1982.
- _____. *Memória do Atelier Coletivo (Recife 1952 – 1957)*. Recife: Nordeste Gráfica Industrial e Editora S.A., 1978.
- _____. *Tratos da arte de Pernambuco*. Recife: Sec. de Turismo, Cultura e Esportes do Est. de Pernambuco, 1984.

CORTEZ, Lucilli Grangeiro. *O drama do barroco dos exilados do Nordeste*. Fortaleza: Editora UFC, 2005.

COSTA, Ana Alice Alcântara. Refletindo sobre as imagens da mulher na cultura política. In: FERREIRA, Silvia Lúcia e NASCIMENTO, Enilda Rosendo (orgs). *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Salvador: Editora da UFBA, 2002, p. 69 – 83.

COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira*. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

DEL PRIORE, Mary. *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. 2º ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DINIZ, Clarissa. *Crachá: aspectos da legitimação artística (Recife-Olinda, 1970 a 2000)*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco – Editora Massananga, 2008.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2009.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Rio de Janeiro: Ed. Sextante, 2010.

FERREIRA, Silvia Lúcia, NASCIMENTO, Enilda Rosendo do (org.). *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Salvador: UFBA/NEIM, 2002.

FERREIRA, Elizabeth F. Xavier. *Mulheres, militância e memória: histórias de vida, histórias de sobrevivência*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 25 – 77.

FRANCE, Claudine de (org). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000, p. 17-53.

FRANCE, Claudine de. Antropologia fílmica: uma gênese difícil, mas promissora **In**. GALVÃO, Joel F. Jayme. *Memórias de uma cruzada*: Escola de Belas Artes de Pernambuco, sua criação e sua vida. Recife: Arquivo Público Estadual, 1956.

GROSENICK, Uta (ed.). *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Madri: Taschen, 2003.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003, p. 85 – 101.

HERKENHOFF, Paulo. *Pernambuco – moderno*. Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2006.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

LAMAS, Berenice Sica. *As artistas: recortes do feminino no mundo das artes*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LORIGA, Sabina. A tarefa do historiador. In: GOMES, Angela de Castro; SCHMIDT, Benito Bisso (org.). *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. cap. 1, p. 13-37.

_____. O Limiar Biográfico. In: _____. *O pequeno X: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. cap. 1, p. 17-48.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Quem foi Lampião*. Recife: Stahl, 1993.

_____. De cangaços e de cangaceiros: o escudo ético. In: *Guerreiros do sol: o banditismo no Nordeste do Brasil*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1985, p. 59 – 94.

MICHAUD, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: História do corpo. COURTINE, Jean-Jacques et al. *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX*. vol. 3. Rio de Janeiro: Edições Vozes, 2011. p. 541 – 565.

MODIGLIANI. Série Coleção de Arte. São Paulo: Globo, 1997.

MORAIS, Frederico. *No ateliê do artista: os mecanismos de criação 2*. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2004.

MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. *O Museu do Estado de Pernambuco*. São Paulo: Banco Safra, 2003.

_____. *Pinacoteca*. Museu do Estado de Pernambuco. Recife: CEPE, 1991.

_____. *Salões de pintura 1942 – 1943*. Recife: [s.n.], 1944.

OTERO, Mercedes (org.). *Coleção histórica da Oficina Guaianases de Gravura*. Recife: Nectar, 2008.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1989.

PEDROSA, Cida. *As filhas de Lilith*. Rio de Janeiro: Caliban, 2009.

PEDROSA, Sebastião (org.). *O artista contemporâneo pernambucano e o ensino da arte*. Recife: MXM Gráfica e Editora Ltda. & Editora Universitária da UFPE, 2011.

PENNA, Rejane Silva. *Fontes orais e historiografia: avanços e perspectivas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

PERNAMBUCO, Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Recife: 1982.

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

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

PLATÃO, Fedon. In: _____. *Diálogos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

PREFEITURA DO RECIFE. *Coleção Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães: inventário*. Recife: Gráfica Santa Marta, 2006.

PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

_____. *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

RAGO, Margareth. Ser mulher no século XXI: ou carta de alforria. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Suely de (org.). *A mulher brasileira nos espaços públicos e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009, p. 31 – 42.

RÊGO, Tereza Costa. *Tereza Costa Régo*. Recife: Editora Publikimagem, 2009.

RODRIGUES, Nise de Souza. *O Grupo dos Independentes: arte moderna no Recife – 1930*. Recife: Editora da Autora, 2008.

ROSEMBERG, André. *Pernambuco cinco décadas de arte*. Recife: Quadro Publicidade e Design Ltda, 2003.

ROUANET, Sergio Paulo. A verdade e a ilusão do pós-modernismo. In: _____, *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 229 – 277.

ROZOWYKWIAT, Tereza. Campanha de 1986. In: *Arraes*. São Paulo, Editora Iluminuras, 2006. p. 131 – 145.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Sonetos. In: *Poesia completa (1928 – 1965)*. Rio de Janeiro: TopBooks / Faculdade da Cidade, 1995.

SCHMIDT, Benito Bisso. Nunca houve uma mulher como Gilda? memória e gênero na construção de uma mulher ‘excepcional’. In: GOMES, Angela de Castro; SCHMIDT, Benito Bisso (org.). *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. cap. 6, p. 155-171.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmica brasileiras*. São Paulo: Fapesp, 2008.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

VASCONCELOS, Vânia Nara Pereira. Mulheres honestas, mulheres faladas: casamento e papéis sociais. In: FERREIRA, Sílvia Lúcia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo (org.). *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Salvador: Editora da UFBA, 2002, p. 201 -232.

ZACCARA, Madalena. Anotações sobre a presença da mulher nas artes visuais In: ZACCARA, Madalena; PEDROSA, Sebastião (org.). *Artes visuais e suas conexões: panorama de pesquisa*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010. p. 127-147.

ZAMBONI, Silvio, *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. 3. Ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

TESES, DISSERTAÇÕES E MONOGRAFIAS

AMARAL, Maria das Vitórias Negreiros do. *O reencontro dos tempos de artistas-mulheres em Pernambuco e a aprendizagem da arte*. 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

ARRUDA, Cristiana. *“Brasil: ame-o ou deixe-o”, les exilés politiques brésiliens en France pendant le régime militaire – 1964 a 1979 – récits de viés*. 2001. Dissertação. Paris: Université Paris X – Nanterre, 2001.

BARBOSA, Kleumanery de Melo. *Panorama dos salões de arte em Pernambuco*. Monografia. 2002. 73 folhas (graduação em licenciatura em desenho e plástica). Universidade Federal de Pernambuco (Centro de Artes e Comunicação). Recife. 2002.

GUIMARÃES, Maria Beatriz Monteiro. *Saberes consentidos conhecimentos negados: o acesso à instrução feminina no início do século XIX em Pernambuco*. 2002. 233 folhas. Dissertação (Mestrado em educação) Universidade Federal de Pernambuco (Centro de Educação). Recife. 2002.

MARQUES, Norma de Oliveira. *Escola de Bellas Artes de Pernambuco: aspectos de estudo histórico 1932/1946*. 1988. 90 folhas. TCC (especialização em Artes Plásticas) Universidade Federal de Pernambuco (Centro de Artes e Comunicação). Recife. 1988.

MENDES, Paulo Rafael Barreto. *Imagens do desejo: arte erótica em Pernambuco no século XX*. 2005. 210 folhas. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade Federal de Pernambuco (Centro de Artes e Comunicação). Recife. 2005.

SILVA, Beatriz de Barros de Melo e. *A pedagogia da Escola de Belas Artes do Recife: um olhar a mais*. 1995. 199 folhas. Dissertação (mestrado em História) Universidade Federal de Pernambuco (Centro de Filosofia e Ciências Humanas). Recife, 1995.

SOUZA, Elizabet Soares de. *Entre a arte e a política: brigadas muralistas nas cidades de Olinda e Recife na década de 1980*. 2012. Dissertação (mestrado em História Social da Cultura) Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, Departamento de História, 2012.

PERIÓDICOS

REVISTA DA ESCOLA DE BELAS DE PERNAMBUCO (II Exposição de Arte Sacra). Recife: Universidade do Recife, 1960.

REVISTA DA ESCOLA DE BELAS DE PERNAMBUCO. Recife: Universidade do Recife, 1957, ano 1, nº 1.

REVISTA DA ESCOLA DE BELAS DE PERNAMBUCO. Recife: Universidade do Recife, 1958, ano 2, nº 1.

REVISTA DA ESCOLA DE BELAS DE PERNAMBUCO. Recife: Universidade do Recife, 1959, ano 3, nº 1.

REVISTA DA ESCOLA DE BELAS DE PERNAMBUCO. Recife: Universidade do Recife, 1959, ano 3, nº 2.

REVISTA DA ESCOLA DE BELAS DE PERNAMBUCO. Recife: Universidade do Recife, 1960, ano 4, nº 1.

REVISTA DA ESCOLA DE BELAS DE PERNAMBUCO. Recife: Universidade do Recife, 1961, ano 5, nº 1.

REVISTA DA ESCOLA DE BELAS DE PERNAMBUCO. Recife: Universidade do Recife, 1961, ano 5, nº 2.

SUPLEMENTO CULTURAL: Coletânea 1999. Recife: CEPE, ano 1, nº 1, 2000.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS, REVISTAS E JORNAIS

ADLER, Semira. Tereza Costa Rêgo. Disponível em: <http://www.caestamosnos.org/pesquisas_Semira/pesquisa_semira_adler_Tereza_Costa_Rego.htm>. Acesso em: 01 jan. 2013.

ALBERTIM, Bruno. A guernica de Tereza. In: *JC On-line*, Recife, 23 jun. 2013. Disponível em <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2013/06/23/a-guernica-de-tereza-costa-rego-87402.php>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

_____. MINDELO, Olívia. In: Tereza Costa Rêgo 80 anos: o tempo é aliado. In: *NordesteWeb*, Recife, 26 abr. 2009. Disponível em: <http://www.nordesteweb.com/not04_0609/ne_not_20090426a.htm>. Acesso em: 04 jul. 2013.

BARBOSA, Zenaide. Tereza Costa Rêgo na busca da arte social. In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 22 maio 1981.

CHAVES, Paulo Azevedo. Eleições 82: um trabalho que desaparece. In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 21 dez. 1982.

_____. Tereza Costa Rêgo: atelier e pinturas. In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 25 dez. 1985.

COUTO, M. F. M. . Arte e biografia: fabulações. In: 20º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP - Subjetividade, utopias, fabulações, 2011, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/maria_de_fatima_morethy_couto.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2013.

MOURA, Diana. Sete luas de sangue no MAC. In: *JC On-line*, Recife, 30 mar. 2011. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2011/03/30/sete-luas-de-sangue-no-mac-542.php>>. Acesso em: 17 ago. 2013.

NEIVA, Rodrigues. Do exílio à luta para democratizar a arte. In: *Última Hora*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1984.

RODRIGUES. Neiva. Do exílio à luta para democratizar a arte. In: *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1984.

ROZOWYKWIAT, Joana. Tereza Costa Rêgo Quadro a Quadro. In: *Onordeste.com*. Disponível em: <http://www.onordeste.com/blogs/index.php?titulo=Blog+Olinda+Urgente++OLINDA:+Exposi%C3%A7%C3%A3o+no+Museu+do+Estado+comemora+80+anos+de+Tereza+Costa+R%C3%A7o¬id=3765&id_user=5>. Acesso em 23 nov.2013.

SCHEBERG, Mario. Pintora Pernambucana está aqui para expor. In: *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 12 jun.1968.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. *ArtCultura*: revista de história, cultura e arte, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, v. 9, nº 14, 2007.

SOUZA, Elisabet Soares de. Entre Terezinha, Joana e Tereza: as múltiplas faces de uma artista plástica pernambucana. In: XI ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL - Memória, Democracia e justiça, 2012, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. Disponível em: <http://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1340416387_ARQUIVO_ABHO_artigo_.pdf>. Acesso em 5 out. 2013.

SOUZA, Renata. O tempo é aliado. Disponível em: <<http://jornalistasnota1000.wordpress.com/2011/04/04/o-tempo-e-aliado/>>. Acesso em: 09 maio 2012.

ZACCARA, Madalena. Uma artista mulher em Pernambuco no início do século XX: Fédora do Rego Monteiro Fernandez. *Dezenovevinte.net*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/frm_mz.htm>. Acesso em 15 mar. 2012.

CATÁLOGOS

CATÁLOGO da exposição coletiva “Diário das frutas: Bruno Albertim e Tereza Costa Rêgo”. Centro Cultural Correios do Recife. Curadoria de Bruno Albertim; Carla Valença e Tereza Costa Rêgo. Textos de Olívia Mindêlo; Bruno Albertim e Tereza Costa Rêgo. Recife: Gráfica Santa Marta, 2013.

CATÁLOGO da exposição individual “Imaginário do bordel – o parto do porto”. Espaço Cultural Bandepe do Recife. Textos de Raimundo Carrero; Raul Córdula; Radha Abramo e Tereza Costa Rêgo. Recife: Gráfica Santa Marta, 2003.

CATÁLOGO da exposição individual “Raul Córdula: 50 anos de arte – uma antologia”. Galeria Janete Costa – Recife. Texto de Olívia Mindêlo e Curadoria de Olívia MGindêlo e Raul Córdula. Recife: 2013.

CATÁLOGO da exposição individual “Recife Olinda – Olinda Recife”. Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco – Olinda – PE. Curadoria de Raul Córdula. Textos de Raul Córdula; Radha Abramo; João Câmara e Tereza Costa Rêgo. Recife: CEPE, 1992.

CATÁLOGO da exposição individual “Sete luas de sangue”. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – Recife – PE. Textos de Ariano Suassuna; Marco Polo; Marcus Lontra; Radha Abramo e Tereza Costa Rêgo. Recife: Gráfica Inojosa, 2000.

CATÁLOGO da exposição individual “Tereza todos os tempos”. Museu do Estado de Pernambuco – Recife – PE. Curadoria de Plínio Victor. Textos de Eduardo Campos e Tereza Costa Rêgo. Recife: Gráfica Flamar, 2009.

PREFEITURA DE OLINDA. *Catálogo arte em toda parte*: Olinda – Pernambuco. 2. ed. Textos de Luciana Santos e Joaquim Falcão. Recife: Gráfica Santa Marta, 2002.

VÍDEOS

FAUPE. *Tereza Costa Rêgo – Parte 1*. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=7GAshSOGBN8&feature=related>>. Acesso em: 24 jan.2013.

FAUPE. *Tereza Costa Rêgo – Parte 2*. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=xXh8ggX81O8>>. Acesso em: 24 jan.2013.

FAUPE. *Tereza Costa Rêgo – Parte 3*. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=5GFhaokEFsY&feature=relmfu>>. Acesso em: 24 jan.2013.

FAUPE. *Tereza Costa Rêgo – Parte 4*. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Qw5vdjGJUpY&feature=relmfu>>. Acesso em: 24 jan.2013.

FAUPE. *Tereza Costa Rêgo – Parte 5*. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Ow7zvoEuPPM&feature=relmfu>>. Acesso em: 24 jan.2013.

FAUPE. *Tereza Costa Rêgo – Parte 6*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=_1ShMtU1428&feature=relmfu>. Acesso em: 24 jan.2013.

PCdoB-PE. *Tereza Costa Rêgo 80 Anos – Parte 1*. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=mR4ns2VgSro>>. Acesso em: 24 jan.2013.

PCdoB-PE. *Tereza Costa Rêgo 80 Anos – Parte 2*. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=bBJY61Z85qw&feature=endscreen&NR=1>>. Acesso em: 24 jan.2013.

PCdoB-PE. *Tereza Costa Rêgo 80 Anos – Parte 3*. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=zzSzFuygc40>>. Acesso em: 24 jan.2013.

MORENO, Raoni. *Gigantes*. (documentário) Recife: Publikimagem, 2011. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=f1fbIqYljCc>>. Acesso em: 10 jun.2012.

DOCUMENTOS DIVERSOS

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Projeto A: conclusões da pesquisa Brasil: nunca mais*. Tomo V, vol.1 – A tortura. São Paulo: 1985. p. 722 – 738. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/w3/bnm/tomo_v_vol_1_a_tortura.pdf>. Acesso em: 10 mar.2013.

BRASIL Presidência da República. Lei Nº 6.683 de 28 de agosto de 1979 (Lei da Anistia). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm>. Acesso em: 23 dez.2013.

OLINDA. Secretaria de Administração da Prefeitura Municipal de Olinda. Portaria de pessoal nº 634/88, de 10 de agosto de 1988.

APÊNDICE A - Eventos realizados no MEPE em 1993

Ordem	Evento	Data	Documento
1	Exposição coletiva internacional "Artistas da área metropolitana do Porto"	18/03/1993	O visual que vem de Portugal. In: <i>Diário de Pernambuco</i> , Recife, 18 mar.1993
2	Exposição individual de Maurício Castro - "Cabeças infectadas"	07/04/1993	Impresso do evento
3	Exposição coletiva internacional de intercâmbio - "Le hors-là"	20/04/1993	Impresso do evento
4	Exposição individual de Antonio Mendes - "Paisagens II"	03/06/1993	Impresso do evento
5	Exposição individual de Dantas Suassuna - "Pinturas"	08/06/1993	Impresso do evento
6	Exposição de Fernando Augusto - "Diário de frequência"	15/07/1993	Impresso do evento
7	Exposição do Grupo Grafitte - "O santo nosso de cada dia"	15/07/1993	Impresso do evento
8	Exposição coletiva - "Pintura pernambucana"	15/07/1993	Três faces da arte pernambucana. In: <i>Diário de Pernambuco</i> , Recife, 14 jul.1993
9	Show musical " <i>Western Jazz Quartet</i> "	26/08/1993	O som invade o museu. In: <i>Jornal do Commercio</i> , Recife, 23 ago.1993
10	Exposição individual de André Lasmar	09/09/1993	Impresso do evento
11	Exposição individual de Roró de Sá - "Cerâmicas"	09/09/1993	Impresso do evento
12	Lançamento do livro de Orismar Rodrigues, <i>Navegador do Tempo</i>	23/09/1993	Impresso do evento
13	Coletiva com 18 artistas, dentre eles: João Câmara, Reynaldo, Luciano Pinheiro, Tereza Costa Rêgo e Gil Vicente	23/09/1993	Orismar navega na poesia e faz a festa. In: <i>Jornal do Commercio</i> , Recife, 23 set.1993
14	42º Salão infantil de arte "Lendo e relendo arte a Carajá"	30/09/1993	Impresso do evento
15	Exposição individual de Márcio Almeida - "Pinturas"	15/10/1993	Impresso do evento
16	Exposição individual de Paulo Meira - "Fábrica de Anjos"	10/11/1993	Impresso do evento
17	Exposição individual de Gileno - "Pinturas"	25/11/1993	Impresso do evento
18	Exposição coletiva - "Grito das vidas secas"	07/12/1993	Impresso do evento
19	Exposição dos trabalhos da oficina de arte "O resgate do tempo"	10/12/1993	Convite do evento
20	Exposição do 1º Salão de arte dos novos do II COMAR	16/12/1993	Convite do evento

APÊNDICE B - Tabelas das exposições de Tereza Costa Rêgo

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

ORDEM	EVENTO	LOCAL	CIDADE	PAÍS	ANO	FONTE
1	Exposição individual	Companhia Editora Nacional	Recife	Brasil	1961	2 / 24
2	Exposição individual	GPI	São Paulo	Brasil	1966	2
3	Exposição individual	Galeria Leopoldina	Porto Alegre	Brasil	1968	2 / 16
4	Exposição individual	Salão de Outono	Pequin	China	1977	2
5	Exposição individual	Près Saint-Gervais	Paris	França	1979	2
6	Exposição individual	MAC - PE	Olinda	Brasil	1981	1 / 2
7	Exposição "País de Olinda"	Galeria Carmita Brito	Recife	Brasil	1982	2 / 18
8	Exposição individual de pintura e Lançamento de álbum de gravuras	Palácio dos Governadores	Olinda	Brasil	1984	1
9	Exposição de pintura	Galeria Carmita Brito	Olinda	Brasil	1985	1
10	Exposição de pintura	Atelier do Artista	Olinda	Brasil	1985	1
11	Exposição Olinda – Gravuras	Casa de Olinda	Vila do Conde	Portugal	1985	1 / 13
12	Exposição pintura e álbum de gravura	Oficina Guaianases de Gravura	Olinda	Brasil	1988	1 / 20
13	Exposição de pintura	Galeria Officina	Recife	Brasil	1988	1
14	Exposição de pintura	Atelier do Artista	Olinda	Brasil	1990	1
15	Exposição "Recife Olinda - Olinda Recife"	MAC - Olinda	Olinda	Brasil	1992	1
16	Exposição de gravura	MAC - Olinda	Olinda	Brasil	1992	1
17	Exposição de pintura - "40 anos de arte"	Atelier do Artista	Olinda	Brasil	1997	1
18	Exposição "Sete luas de sangue"	MAMAM	Recife	Brasil	2000	1
19	Exposição "Sete luas de sangue"	Espaço Cultural Correios	Rio de Janeiro	Brasil	2001	1
20	Exposição "Sete luas de sangue"	Museu de arte PP	São Paulo	Brasil	2002	1
21	Exposição "Imaginário do bordel"	Espaço Cultural Bandepe	Recife	Brasil	2003	7
22	Exposição "Tereza todos os tempos"	MEPE	Recife	Brasil	2009	8

EXPOSIÇÕES COLETIVAS

ORDEM	EVENTO	LOCAL	CIDADE	PAÍS	ANO	FONTE
1	3º Salão de arte moderna (menção honrosa)	SAMR	Recife	Brasil	1949	2
2	8º Salão de pintura (2º prêmio)	MEPE	Recife	Brasil	1949	2
3	1º Exposição panorâmica de pintores de Pernambuco	SAMR	Recife	Brasil	1955	2
4	15º Salão de pintura (2º prêmio)	MEPE	Recife	Brasil	1956	2
5	Exposição na semana de cultura popular	Galeria de Arte do Recife	Recife	Brasil	1961	2
6	Exposição no 1º salão de artes plásticas	Galeria de Arte do Recife	Recife	Brasil	1961	2
7	2º Exposição coletiva de artes plásticas	Galeria de Arte do Recife	Recife	Brasil	1962	2
8	Coletiva de artistas plásticos do Nordeste	Museu do Unhão	Salvador	Brasil	1962	2
9	Exposição "A mulher na arte de Pernambuco"	Mercado da Ribeira	Olinda	Brasil	1965	2 e 31
10	Exposição coletiva de artistas do Nordeste	USP - Universidade de São Paulo	São Paulo	Brasil	1968	2
11	Exposição coletiva de artistas brasileiros	Igreja Saint Jean	Paris	Brasil	1976	2
12	Exposição coletiva de artistas brasileiros	Galeria Vila Rica	Recife	Brasil	1980	1 / 2
13	33º Salão de artes plásticas de Pernambuco	Museu do Estado de Pernambuco	Recife	Brasil	1981	1 / 2
14	Exposição coletiva de artistas brasileiros	Galeria Vila Rica	Recife	Brasil	1981	1 / 2
15	Exposição "Pintura e poesia - Geração 65"	Oficina 154	Olinda	Brasil	1981	1
16	1º Salão de arte erótica de Pernambuco	Vivencial Diversiones	Olinda	Brasil	1982	1 / 2
17	Exposição coletiva	Galeria Contexto	Olinda	Brasil	1982	2
18	Exposição coletiva de artistas brasileiros	Avivarte	Olinda	Brasil	1983	1
19	"Exposição mulher - Dez artistas pernambucanas"	Shopping Recife	Recife	Brasil	1984	1 / 25
20	Coletiva "As novas imagens do Nordeste"	Rio Design Center	Rio de Janeiro	Brasil	1984	1/2/ 11
21	Exposição coletiva guaianases "Pinturas, gravuras e desenhos"	Oficina Guaianases de Gravura	Olinda	Brasil	1984	2 / 003
22	Exposição comemorativa dos 450 anos de Olinda	MAC-PE	Olinda	Brasil	1985	1

23	Exposição coletiva "Artistas olindenses"	MAC-PE	Olinda	Brasil	1985	1
24	Mostra de arte do Recife	Teatro Santa Isabel	Recife	Brasil	1985	1
25	Exposição coletiva guaianases 14	Oficina Guaianases de Gravura	Olinda	Brasil	1985	1 / 4
26	Exposição coletiva "Cinco artistas de Olinda"	Pousada Quatro Cantos	Olinda	Brasil	1985	27
27	Exposição coletiva guaianases	Oficina Guaianases de Gravura	Olinda	Brasil	1986	1 / 22
28	Exposição coletiva Galeria Oficina	Galeria Oficina	Recife	Brasil	1986	1
29	Exposição coletiva guaianases 17	Galeria de Arte Álvaro Conde	Vitória	Brasil	1987	6
30	Exposição coletiva guaianases 19	MAMAM	Recife	Brasil	1987	1 / 5
31	Exposição coletiva	Galeria Oficina	Recife	Brasil	1987	1
32	Exposição coletiva "Pintores brasileiros"	Pintores Brasileiros, Portugal	n. identificado	Portugal	1987	1
33	Exposição de artes plásticas dos funcionários	Galeria Lula Cardoso Ayres	Recife	Brasil	1987	23
34	Exposição coletiva guaianases	Oficina Guaianases de Gravura	Olinda	Brasil	1988	1
35	Exposição coletiva Galeria Oficina	Galeria Oficina	Recife	Brasil	1988	1
36	Exposição coletiva "Cor de Pernambuco"	Ranulpho Galeria de Arte	São Paulo	Brasil	1989	1
37	Exposição coletiva "O gato na pintura"	Ranulpho Galeria de Arte	São Paulo	Brasil	1989	1
38	Exposição coletiva para Wandeckson	Soforrações	Recife	Brasil	1989	19
39	Exposição coletiva "Seis pintoras de Olinda"	Convento do Carmo	Vila do Conde	Portugal	1990	1/17/21
40	Exposição coletiva "O circo"	Galeria Ranulpho	Recife	Brasil	1990	1
41	Exposição coletiva "Arte na barbearia"	Quatro cantos	Olinda	Brasil	1990	14
42	Vernissage de inauguração da Galeria Arte Prima	Galeria Arte Prima	Olinda	Brasil	1990	15
43	Exposição coletiva "Gatos pintados"	Galeria Ranulpho	Recife	Brasil	1991	26
44	Exposição coletiva	MEPE	Recife	Brasil	1993	28
45	Exposição coletiva "Viagem ao ano 2000 - Passaporte para o futuro"	Brasil, Estados Unidos, Canadá	Intinerante	-	1994	1 / 12
46	Exposição coletiva "A batalha dos Guararapes: Um olhar contemporâneo"	MEPE	Recife	Brasil	1994	10
47	Exposição coletiva " <i>Les coulers du Brésil em hommage au maître Bajado</i> "	UNESCO - Salle de pas perdus	Paris	França	1994	9

48	Exposição coletiva "Cumplidades"	não identificado	Lisboa	Portugal	1995	1
49	Exposição coletiva "Olhar sobre os trópicos"	não identificado	Lisboa	Portugal	1995	1
50	Exposição coletiva "Arte brasileira"	UNESCO	Paris	França	1995	1
51	Exposição coletiva "Do barro à porcelana"	Museu do Estado de Pernambuco	Recife	Brasil	1996	29
52	Exposição coletiva "Arte brasileira"	Estúdio A	São Paulo	Brasil	1997	1
53	Exposição coletiva "Artistas pernambucanos"	não identificado	Santiago de Cuba	Cuba	1997	1
54	Exposição coletiva "Artistas pernambucanos"	não identificado	n. identificado	Portugal	2003	1
55	Exposição coletiva "MAC: somos todos nós - Todos nós"	MAC-PE	Olinda	Brasil	2007	33
56	Exposição coletiva "Frei Damião"	Santuário N. Sra. Das Graças	Recife	Brasil	2010	32
57	Exposição coletiva itinerante "Mulheres de Olinda"	Galeria da Ribeira	Olinda	Brasil	2010	34
58	Exposição coletiva "Diário das frutas"	Instituto Cultural Correios	Recife	Brasil	2013	30

LISTA DAS FONTES CONSULTADAS

Código	DOCUMENTO	LOCALIZAÇÃO
1	Site oficial da artista	Disponível em: <www.terezacostarego.com.br>
2	Material publicitário da Exposição "Mulher - Dez artistas pernambucanas", no Shopping Center Recife, Recife, 1984	Reserva técnica da Oficina Guaianases de Gravura
3	Convite da exposição	Reserva técnica da Oficina Guaianases de Gravura
4	Convite da exposição	Reserva técnica da Oficina Guaianases de Gravura
	Cartaz da exposição	Reserva técnica da Oficina Guaianases de Gravura
6	Guaianases, um encontro de artistas. In: <i>A Gazeta</i> , Vitória – ES, 22 abr.1987. Galeria Álvaro Conde litogravura de Olinda. In: <i>Diário Oficial do Estado do Espírito Santo</i> , Vitória – ES, 24 abr.1987	Reserva técnica da Oficina Guaianases de Gravura
7	Catálogo da exposição	Acervo do pesquisador
8	Catálogo da exposição	Acervo do pesquisador
9	Folder da exposição	Acervo da artista
10	Folder da exposição	Acervo da artista

11	Folder da exposição	Acervo da artista
12	Material publicitário da exposição	Acervo da artista
13	Uma embaixatriz de Olinda em Vila do Conde. In: <i>O Comércio de Vila do Conde</i> , Vila do Conde - Portugal, abril.1986.	Acervo da artista
14	Folder da exposição	Acervo da artista
15	Convite da exposição	Acervo da artista
16	Importante mostra de arte de Tereza. In: <i>Diário de Notícias</i> , Porto Alegre, 15 jun.1968. Pintora pernambucana está aqui para expor. In: <i>Diário de Notícias</i> , Porto Alegre - RS, 12 jun. 1968. Na pintura de Tereza um mundo cheio de cor e lirismo. In: <i>Diário de Notícias</i> , 16 jun. 1968	Acervo da artista
17	<i>Jornal do Commercio</i> , 11 de agosto de 1988	Acervo da artista
18	<i>Diário de Pernambuco</i> , Recife, 09 dez. 1982. Pintora olindense expõe 16 quadros em atelier da zona sul. In: <i>Diário de Pernambuco</i> , Recife, 13 dez. 1982.	Acervo da artista
19	<i>Diário de Pernambuco</i> , Recife, 13 jul. 1989.	Acervo da artista
20	As três faces de uma mulher. In: <i>Jornal do Commercio</i> , Recife, 10 set. 1988.	Acervo da artista
21	Catálogo da exposição.	Acervo da artista
22	Convite da exposição.	Acervo da artista
23	<i>Jornal do Brasil</i> , 23 jan. 1987.	Acervo da artista
24	<i>Diário de Pernambuco</i> , Recife, 11 nov. 1961.	Acervo da artista
25	Mulheres mostram sua arte em Boa Viagem. In: <i>Diário de Pernambuco</i> , Recife, 22 set. 1984.	Acervo da artista
26	<i>Jornal do Commercio</i> , Recife, 23 abr. 1991.	Acervo da artista
27	<i>Diário de Pernambuco</i> , Recife, 26 jul. 1985.	Acervo da artista
28	Orismar navega na poesia e faz festa. In: <i>Jornal do Commercio</i> , Recife, 23 set. 1993.	Acervo da artista
29	Convite da exposição	Acervo da artista
30	Convite e catálogo da exposição	Acervo do pesquisador
31	CLAUDIO, José. <i>Tratos da Arte de Pernambuco</i> .	Acervo do pesquisador
32	Filmagem e fotografias do evento	Acervo do pesquisador
33	Material publicitário do evento	Acervo da artista
34	Material publicitário da artista	Acervo da artista



APÊNDICE C: BANCO DE IMAGENS DAS OBRAS DE TEREZA COSTA RÊGO

fig. 001



fig. 002



fig. 003



fig. 004



fig. 005



fig. 006



fig. 007



fig. 008



fig. 009



fig. 010



fig. 011



fig. 012



fig. 013



fig. 014



fig. 015



fig. 016



fig. 017



fig. 018



fig. 019



fig. 020



fig. 021



fig. 022



fig. 023



fig. 024



fig. 025



fig. 026



fig. 027



fig. 028



fig. 029



fig. 030



fig. 031



fig. 032



fig. 033



fig. 034



fig. 035



fig. 036



fig. 037



fig. 038



fig. 039



fig. 040



fig. 041



fig. 042



fig. 043



fig. 044



fig. 045



fig. 046



fig. 047



fig. 048



fig. 049



fig. 050



fig. 051



fig. 052



fig. 053



fig. 054



fig. 055



fig. 056



fig. 057



fig. 058



fig. 059



fig. 060



fig. 061



fig. 062



fig. 063



fig. 064



fig. 065



fig. 066



fig. 067



fig. 068



fig. 069



fig. 070



fig. 071



fig. 072



fig. 073



fig. 074



fig. 075



fig. 076



fig. 077



fig. 078



fig. 079



fig. 080



fig. 081



fig. 082



fig. 083



fig. 084

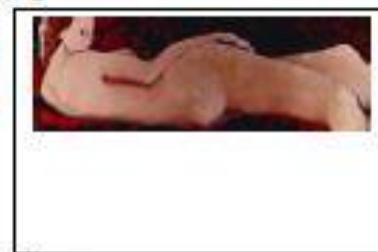


fig. 085



fig. 086



fig. 087



fig. 088



fig. 089



fig. 090



fig. 091



fig. 092



fig. 093



fig. 094



fig. 095



fig. 096



fig. 097



fig. 098



fig. 099



fig. 100



fig. 101



fig. 102



fig. 103



fig. 104



fig. 105



fig. 106



fig. 107



fig. 108



fig. 109



fig. 110



fig. 111



fig. 112



fig. 113

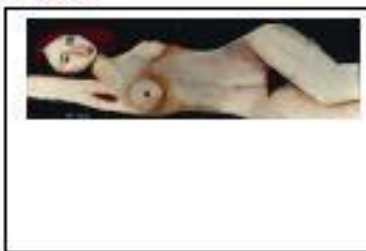


fig. 114



fig. 115



fig. 116



fig. 117



fig. 118



fig. 119



fig. 120



fig. 121



fig. 122



fig. 123



fig. 124



fig. 125



fig. 126



fig. 127



fig. 128



fig. 129



fig. 130



fig. 131



fig. 132



fig. 133



fig. 134



fig. 135



fig. 136



fig. 137



fig. 138



fig. 139



fig. 140



fig. 141



fig. 142



fig. 143



fig. 144



fig. 145



fig. 146



fig. 147



fig. 148



fig. 149



fig. 150



fig. 151



fig. 152



fig. 153



fig. 154



fig. 155



fig. 156



fig. 157



fig. 158



fig. 159



fig. 160



fig. 161



fig. 162



fig. 163



fig. 164



fig. 165



fig. 166



fig. 167



fig. 168



fig. 169



fig. 170



fig. 171



fig. 172



fig. 173



fig. 174



fig. 175



fig. 176



fig. 177



fig. 178



fig. 179



fig. 180



fig. 181



fig. 182



fig. 183



fig. 184



fig. 185



fig. 186



fig. 187



fig. 188



fig. 189



fig. 190



fig. 191



fig. 192



fig. 193



fig. 194



fig. 195



fig. 196



fig. 197



fig. 198



fig. 199



fig. 200



fig. 201



fig. 202



fig. 203



fig. 204



fig. 205



fig. 206



fig. 207



fig. 208



fig. 209



fig. 210



fig. 211



fig. 212



fig. 213



fig. 214



fig. 215



fig. 216



fig. 217



fig. 218



fig. 219



fig. 220



fig. 221



fig. 222



fig. 223



fig. 224



fig. 225



fig. 226



fig. 227



fig. 228



fig. 229



fig. 230



fig. 231



fig. 232



fig. 233



fig. 234



fig. 235



fig. 236



fig. 237



fig. 238

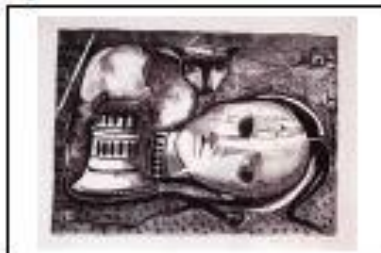


fig. 239



fig. 240



fig. 241



fig. 242



fig. 243



fig. 244



fig. 245



fig. 246



fig. 247



fig. 248



fig. 249



fig. 250



fig. 251



fig. 252



fig. 253



fig. 254



fig. 255



fig. 256



fig. 257



fig. 258



fig. 259



fig. 260



fig. 261



fig. 262

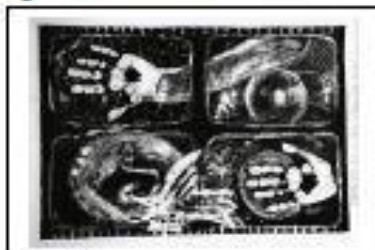


fig. 263



fig. 264



fig. 265

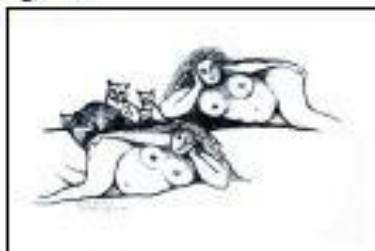


fig. 266



fig. 267

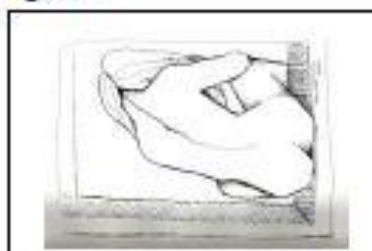


fig. 268



fig. 269



fig. 270



fig. 271



fig. 272



fig. 273



INFORMAÇÕES TÉCNICAS DO ACERVO ARTÍSTICO DE TEREZA COSTA RÊGO

Nº	TÍTULO	TÉCNICA	DIMENSÕES	ANO	FONTE	OBSERVAÇÕES
001	Mulher nua de costas	Acrílico sobre madeira	100 X 150	2008	1, p. 80	
002	Casal sobre o tapete	Acrílico sobre madeira	170 X 100	2009	1, p. 81	
003	Paisagem em vermelho	Acrílico sobre madeira	150 X 100	2003	1, p. 82	
004	Outono	Acrílico sobre madeira	220 X 070	S/D	1, p. 83	
005	Gordinha	Acrílico sobre tela	220 X 080	2008	1, p. 84	
006	Eva	Acrílico sobre eucatex	100 X 100	2005	1, p. 85	
007	A noiva	Acrílico sobre madeira	220 X 160	1988	1, p. 87	
008	Rede sobre Olinda	Acrílico sobre eucatex	220 X 100	S/D	1, p. 88	
009	Inah	Acrílico sobre madeira	150 X 100	2003	1, p. 89	
010	Verão	Acrílico sobre madeira	220 X 080	S/D	1, p. 90	
011	Mulher deitada	Acrílico sobre eucatex	220 X 080	S/D	1, p. 91	
012	Mulher na banheira	Acrílico sobre madeira	220 X 160	S/D	1, p. 93	
013	Mulher nua de costas	Acrílico sobre tela	220 x 080	2009	1, p. 94	
014	A banheira de Eva	Acrílico sobre madeira	150 X 100	2003	1, p. 95	
015	Marinheiro Francês	Acrílico sobre madeira	100 X 100	2002	1, p. 96	
016	Marinheiros	Acrílico sobre madeira	160 X 100	2009	1, p. 97	
017	A partida	Acrílico colagem sobre madeira	220 X 080	1981	1, p. 101	Acervo da pintora
018	Boneca	Acrílico colagem sobre eucatex	060 X 080	1984	1, p. 102	
019	Estudo	Acrílico sobre eucatex	080 X 060	2006	1, p. 103	
020	Saudade do Recife	Óleo sobre madeira	100 X 050	1979	1, p. 104	
021	Primeira comunhão	Acrílico sobre tela	100 X 150	2000	1, p. 105	
022	Bairro do Recife	Acrílico sobre madeira	220 X 160	2002	1, p. 106	
023	D'Apres Gauguin	Acrílico sobre madeira	150 X 100	2004	1, p. 108	
024	Estudo Nº 7	Acrílico sobre eucatex	100 X 100	2005	1, p. 109	
025	Estudo	Acrílico sobre madeira	220 X 080	S/D	1, p. 110	

026	Estudo	Acrílico sobre madeira	220 X 080	S/D	1, p. 111	
027	Retirantes	Acrílico sobre madeira	120 X 060	1983	1, p. 112	
028	"Menina com ex-voto" (livro 1) ou "auto-retrato com ex-voto" (livro 8)	Óleo sobre tela	050 X 070	1949	1, p. 113	Acervo da pintora
029	Maternidade	Acrílico sobre madeira	061 X 105	1981	9, p. 82	Acervo MAC-PE
030	Ofélia do Capibaribe	Óleo sobre madeira	120 X 080	1980	1, p. 115	Acervo MAMAM
031	Criança série revisitando 1950	Acrílico sobre madeira	110 X 100	2009	1, p. 116	
032	Chapéu vermelho	Acrílico sobre madeira	100 X 100	1987	1, p. 17	
033	Primeiro nú	Óleo/acrílico sobre madeira	120 X 080	1983	1, p. 119	
034	Noiva 2	Acrílico sobre eucatex	100 X 220	S/D	1, p. 120	
035	Leda e o cisne	Acrílico sobre madeira	100 X 070	1978	1, p. 121	
036	Banheira	Acrílico sobre tela	220 X 160	1999	1, p. 123	
037	Menina com guarda-chuva	Acrílico sobre madeira	150 X 100	2004	1, p. 126	
038	Menina com guarda-chuva	Acrílico sobre eucatex	020 X 050	1997	1, p. 127	
039	Menina com guarda-chuva	Óleo sobre tela	080 X 100	1968	1, p. 128	tela colada na madeira
040	A casa vermelha	Acrílico sobre madeira	120 X 100	2006	1, p. 129	
041	Interiores	Acrílico sobre eucatex	150 X 100	1999	1, p. 131	
042	A paz	Acrílico sobre eucatex	150 X 100	1997	1, p. 133	
043	Janela com maçã	Acrílico sobre madeira	070 X 070	1997	1, p. 134	
044	Mulher nua de costas	Acrílico sobre tela	200 X 150	1999	1, p. 135	
045	Cio dos gatos na rua do amparo	Acrílico sobre eucatex	500 X 300	1984	1, p. 136	Acervo Prefeitura de Olinda
046	Emparedada da Rua Nova	Acrílico sobre tela	050 X 230	1997	1, p. 137	
047	Eva arrependida	Acrílico sobre madeira	150 X 100	2004	1, p. 139	Acervo da pintora
048	Mãe cabra	Acrílico sobre madeira	220 X 160	2008	1, p. 141	
049	O massacre dos índios	Acrílico sobre madeira	220 X 160	2009	1, p. 143	
050	O boi voador	Acrílico sobre madeira	400 X 160	1996	1, p. 144	Acervo Prefeitura de Olinda
051	A mulher vestida de sol	Acrílico sobre madeira		2007	1, p. 146	Acervo da pintora
052	Casal com bichos	Acrílico sobre madeira	150 X 100	2003	1, p. 147	Acervo da pintora

053	O parto do porto	Acrílico sobre madeira	245 X 185	2002	1, p. 149	
054	Apocalipse de Tereza	Acrílico sobre madeira	1200 X 160	2008/9	1, p. 149	Acervoda pintora
055	O incêndio de Olinda	Acrílico sobre madeira	220 X 160	2009	1, p. 150	Acervoda pintora
056	O ovo da serpente ou Problemas da terra	Acrílico sobre madeira	245 X 185	1999	1, p. 151	Acervo MAC-PE
057	Zumbi dos Palmares ou herdeiros da noite	Acrílico sobre madeira	245 X 185	1997/8	1, p. 153	Acervo MAC-PE
058	O cangaço ou a guerra do sol	Acrílico sobre madeira	245 X 185	1998	1, p. 155	Acervo MAC-PE
059	Batalha dos Guararapes ou árvore da liberdade	Acrílico sobre madeira	245 X 185	1999	1, p. 156	Acervo MAC-PE
060	Canudos ou guerra do sertão	Acrílico sobre madeira	245 X 185	1997	1, p. 158	Acervo MAC-PE
061	A gênese ou massacre dos índios	Acrílico sobre madeira	245 X 185	1997	1, p. 160	Acervo MAC-PE
062	Pátria nua ou ceia larga brasileira	Acrílico sobre madeira	555 X 245	1999	1, p. 162	Acervo MAC-PE
063	Procissão do senhor morto	Acrílico sobre madeira	320 X 100	1992	1, p. 164	
064	Caju	Acrílico sobre madeira	120 X 170	2012	2, p. 15	
065	Pera	acrílico sobre madeira	080 X 220	2012	2, p. 18	
066	Carambola	acrílico sobre duratex	080 X 220	2012	2, p. 21	
067	Mangaba	Acrílico sobre madeira	160 X 100	2012	2, p. 25	
068	Jaca	acrílico sobre duratex	160 X 100	2012	2, p. 29	
069	Sapoti	Acrílico sobre madeira	100 X 160	2011	2, p. 32	
070	Pitanga	Acrílico sobre tela	160 X 100	2012	2, p. 34	
071	Jambo	acrílico sobre duratex	160 X 100	2013	2, p. 39	
072	Bacuri	acrílico sobre duratex	160 X 100	2012	2, p. 42	
073	A manga	Acrílico sobre madeira	220 X 0,80	2013	2, p. 45	
074	Pecado original	acrílico sobr tela	220 X 100	2012	2, p. 49	
075	Banheira III	acrílico sobre madeira	220 X 160	2013	2, p. 50	
076	A espreita	acrílico sobre madeira	090 X 175	2010	2, p. 51	
077	Natureza morta	acrílico sobre duratex	100 X 160	2009	2, p. 52	
078	Menina com maçã	acrílico sobre duratex	160 X 100	2011	2, p. 52	

079	Guarda-chuva vermelho	acrílico sobre eucatex	050 X 150	S/D	3, p. 14	
080	Guarda-chuva vermelho	Acrílico sobre eucatex	100 X 060	S/D	3, p. 14	
081	Natureza morta	Acrílico sobre eucatex	150 X 100	1987	3, p. 16	
082	Natureza morta	Acrílico sobre eucatex	150 X 100	1987	3, p. 17	
083	Noiva (estudo 2)	Acrílico sobre eucatex	070 X 220	S/D	3, p. 26	
084	Inverno	Acrílico sobre madeira	220 X 070	1987	4, p. 08	
085	O bar do bordel	acrílico sobre tela	220 X 160	S/D	4, p. 13	
086	Os marinheiros bebem e vão	Acrílico sobre madeira	220 X 160	S/D	4, p. 14	
087	Casal com bichos	acrílico sobre madeira	100 X 150	2003	4, p. 22	
088	Paisagem em vermelho	acrílico sobre madeira	150 X 100	S/D	4, p. 30	
089	Ismália do bordel	Acrílico sobre madeira	160 X 160	2003	4, p. 42	
090	Sem informação	acrílico sobre madeira	S / D	2013	12	inspirada na obra 059
091	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	13	inspirada na obra 061
092	Bairro do Recife I	Acrílico sobre madeira	220 X 160	1992	5, p. 4	
093	A noiva	Acrílico sobre madeira	220 X 160	1992	5, p. 7	
094	Bairro do Recife II	Acrílico sobre madeira	220 X 160	1992	5, p. 8	
095	O Carnaval em Olinda	Acrílico sobre madeira	160 X 220	1992	5, p. 10	
096	A banda na rua do Amparo	Acrílico sobre madeira	160 X 220	1992	5, p. 12	
097	A procissão dos Passos em Olinda	Acrílico sobre madeira	160 X 220	1991	5, p. 13	coberta por outra pintura
098	A ceia do carnaval	Acrílico sobre madeira	220 X 160	1991	5, p. 17	
099	Mulher nua de costas	Acrílico sobre madeira	100 X 160	2009	14	
100	Olinda e Recife em azul	Acrílico sobre madeira	220 X 050	1988	14	
101	Sem informação	Acrílico sobre madeira	S / D	2013	12	inspirada na obra 076
102	Sem informação	Acrílico sobre madeira	S / D	2013	12	inspirada na obra 047
103	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	13	inspirada na obra 103
104	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	13	Mulher sentada, olhando para trás

105	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	15	noiva deitada
106	Paz	acrílico sobre eucatex	180 X 60	1988	12	
107	Sem informação	sem informação	S / D	2012	16	imagem de mulher deitada com boi atrás
108	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	mulher deitada de costas com gato negro
109	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	imagem de mulher deitada de frente
110	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	mulher deitada de costas, cabeça erguida
111	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	imagem de mulher deitada de lado
112	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	imagem de mulher deitada com cabelo curto
113	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	imagem de mulher deitada de frente
114	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	mulher deitada em rede Olinda
115	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	mulher sentada de lado refletida na lua
116	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	mulher sentada de costas refletida na lua
117	Sem informação	sem informação	S / D	1986	17	mulher deitada de costas com Olinda
118	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	mulher sentada na cadeira refletida
119	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	imagem de mulher de costas com grade
120	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	18	
121	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	natureza morta
122	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	imagem de mulher tocando flauta

123	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	natureza morta
124	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	busto masculino de frente
125	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	busto masculino de frente na janela
126	Sem informação	sem informação	S / D	1982	17	busto de velha com roupa negra
127	Sem informação	sem informação	S / D	1982	17	busto de velha com imagem de santa
128	Sem informação	sem informação	S / D	1986	17	busto de mulher de lado na sala de estar
129	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	imagem de mulher na sacada com gradil
130	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	imagem de retirantes
131	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	imagem de mulher com filho
132	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	imagem de mulher ninando o filho
133	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	imagem de mulher amamentando o filho
134	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	mulher com a mão sobre a cabeça do filho
135	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	imagem de mulher com filho e seio a vista
136	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	inspirada na obra 035
137	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	mulher com guarda chuva e janela
138	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	imagem de mulher com janela
139	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	duas mulheres com três janelas
140	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	mulher deitada de costas com janela

141	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	mulher deitada de frente com janela
142	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	imagem de janela com gato
143	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	imagem de janela com fruteira
144	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	janela do quarto, mulher nua na cama
145	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	janela com olinda durante o dia
146	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	janela com olinda durante a noite
147	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	mulher deitada de costa, janela ao fundo
148	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	janela com lírios
149	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	janela com flores e abajur
150	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	janela com flores e maçã
151	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	janela azul com barco
152	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	janela azul com gato
153	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	janela azul com fruteira
154	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	janela com moça e cadeira
155	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	janela com mulher
156	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	janela com imagem de rua com gato
157	Janela do jardim	óleo sobre tela	90 X 122	1990	19	
158	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	janela com imagem de mulher e relógio
159	Mata Atlântica	Acrílico sobre madeira	120 X 100	2000	11,p. 103	árvore com vários animais
160	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	boi e bezerro em fotografia preto-branco
161	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	boi e mulher de perfil

162	Arte postal	sem informação	S / D	S/D	12	
163	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	12	banheira com menina moça
164	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	três bonecos
165	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	dois bonecos sentados
166	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	20	um boneco em pé com gato
167	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	fotografia preto branco
168	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	menino e peixe
169	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	menino e gato
170	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	menina com mãos no rosto
171	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	menino com bola na praia
172	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	menino com capelinha junina
173	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	menino com bola que parece ilha
174	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	menino com gato - foto preto branco
175	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	criança com gato
176	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	mulher na banheira
177	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	três moças na fachada
178	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	seis figuras femininas em várias gerações
179	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	duas mulheres nuas em fachadas internas
180	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	menina e mulher na fachada
181	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	mulher de costas e gatos pretos
182	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	menino com gato e mulher na banheira

183	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	menina com muito reflexo do flash
184	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	quatro mulheres e texto na parte superior
185	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	fachada sem ninguém - foto preto branco
186	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	gatos brancos e busto de gesso sobre a mesa
187	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	gatos preto e branco com fruteira
188	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	gato com fruteira de maçã
189	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	gato branco com castiçal
190	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	dois gatos brancos na sala
191	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	dois gatos brancos, jarro de flor na sala
192	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	vários gatos na sala
193	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	gato branco e violão
194	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	gato, planta e colar
195	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	gato e cabeça deitada
196	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	gato e mulher nua
197	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	quadro inspirado no cio dos gatos
198	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	17	mulher com guarda chuva na janela
199	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	12	mulher saindo da banheira
200	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	21	moça em meio a árvores secas
201	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	21	menina e menino de frente
202	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	22	três figuras femininas e gato negro na fachada
203	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	22	seis figuras femininas e dois

						gatos negros
204	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	23	ilustração para o jornal
205	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	24	rosto de mulher e sala de estar com menina
206	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	25	mulher deitada na rede tendo Olinda ao fundo
207	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	26	Fachada com menina e pipa
208	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	27	Interior de uma casa
209	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	28	Casal deitado um sobre o outro
210	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	29	Mulher com mão passando pela janela
211	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	30	Casal com as costas juntas
212	Janela do Amparo	sem informação	S / D	S/D	31	mulher com gato olhando pela janela
213	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	12	mulher deitada de lado
214	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	12	noiva emparedada
215	Sem título	acrílica sobre tela	120 X 90	2010	12	
216	moça na janela	óleo sobre eucatex	60 X 80	2013	32	
217	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	33	crianças com guarda chuva
218	Sem informação	sem informação	S / D	S/D	34	dois marinheiros abraçados
219	Sem título	acrílica sobre tela	74 X 63	2010	35	mulher sentada de costas
220	Quatro figuras (álbum)	Litografia	69X48	S / D	36	ref. BT OGG.456
221	Mulher e filhos (álbum)	Litografia	69X48	S / D	36	ref. BT OGG.526
222	Canoa (álbum)	Litografia	69X48	S / D	36	ref. BT OGG.457
223	Bezerro mamando (álbum)	Litografia	69X48	S / D	36	ref. BT OGG.458
224	Carnaval de Olinda (álbum)	Litografia	69X48	S / D	36	ref. BT OGG.394
225	Imagens (álbum)	Litografia	69X48	S / D	36	ref. BT OGG.391
226	Guardiões (álbum)	Litografia	69X48	S / D	36	ref. BT OGG.455
227	Freiras (álbum)	Litografia	69X48	S / D	36	ref. BT OGG.454

228	Mulher na janela (álbum)	Litografia	69X48	S / D	36	ref. BT OGG.475
229	Casal (álbum)	Litografia	69X48	S / D	36	ref. BT OGG.453
230	Namorados (álbum)	Litografia	69X48	S / D	36	ref. BT OGG.373
231	Frente da caixa do álbum de litografias	sem informação	S / D	S / D	36	
232	Capa do álbum	Litografia	69X48	S / D	36	
233	Apresentação do álbum	Litografia	69X48	S / D	36	
234	Apresentação do álbum - continuação	Litografia	69X48	S / D	36	
235	Sem título	Litografia	70X50	1985	36	ref. LITO L910
236	Sem título	Litografia	48 x 33	1987	36	ref. LITO L1513
237	Sem título	Litografia	66 X 48	1987	36	ref. LITO L1515
238	Sem título	Litografia	66x48	1983	36	ref. LITO L1512
239	Estudo I	Litografia	50X70	1983	36	ref. LITO T1785
240	Lembrança	Litografia	66X48	1983	36	ref. LITO T1525
241	Sem título	Litografia	70x50	1983	36	ref. LITO L1511
242	Sem título	Litografia	50X70	1983	36	ref. LITO L1531
243	Sem título	Litografia	70x50	1983	36	ref. LITO L1530
244	Sem título	Litografia	66x48	1983	36	ref. LITO T1782
245	Sem título	Litografia	66x48	1985	36	ref. LITO L1518
246	Sem título	Litografia	48x66	1984	36	ref. LITO T1791
247	Sem título	Litografia	66x48	1985	36	ref. LITO L919
248	Sem título	Litografia	50x70	1984	36	ref. LITO L909
249	Sem título	Litografia	50x66	1985	36	ref. LITO L1517
250	A ilha	Litografia	66x48	1985	36	ref. LITO L1521
251	Sem título	Litografia	66x48	1987	36	ref. LITO L1516
252	Sem título	Litografia	70 X 50	1988	36	ref. LITO L1527
253	Sem título	Litografia	70 X 50	1988	36	ref. LITO L1519
254	Sem título	Litografia	42X66	1985	36	ref. LITO L1529

255	Sem título	Litografia	66x48	S / D	36	ref. LITO L1526
256	Sem título	Litografia	65 X 47	S / D	36	ref. LITO L908
257	Sem título	Litografia	70X50	1988	36	ref. LITO L1528
258	Sem título	Litografia	48X66	1988	36	ref. LITO L1524
259	Sem título	Litografia	70X50	S / D	36	ref. LITO L1523
260	Sem título	Litografia	70X50	S / D	36	ref. LITO L1522
261	Cartaz de exposição individual	Litografia	70 X 50	1984	36	
262	sem informação	Litografia	S / D	S / D	6, p. 22	mulher na janela
263	sem informação	Litografia	S / D	S / D	6, p. 28	rótulos de bebidas
264	A espera	Litografia	50 x 70	1987	37	
265	As gordinhas	Litografia	S / D	2003	1, p. 98	
266	Sem título	litografia com colagem	42 X 32	S / D	7, p. 27	
267	sem informação	Desenho	S / D	2003	1, p. 124	mulher de cócoras
268	sem informação	Desenho	S / D	S / D	1, p. 99	sapatos femininos
269	sem informação	desenho	S / D	S / D	7, p. 46	mulher deitada diante de público
270	sem informação	desenho	S / D	S / D	7, p. 32	mulher deitada na cama sozinha
271	sem informação	desenho	S / D	S / D	7, p. 90	mulher sendo exorcizada
272	sem informação	desenho	S / D	S / D	7, p. 62	família tradicional
273	sem informação	desenho	S / D	S / D	13	bar do bordel

LISTA DAS FONTES CONSULTADAS

CÓDIGO	FONTE
1	RÊGO, Tereza Costa. <i>Tereza Costa Rêgo</i> . Recife: Editora Publikimagem, 2009.
2	CATÁLOGO da Exposição Coletiva Diário das Frutas: Bruno Albertim e Tereza Costa Rêgo. Centro Cultural Correios – Recife – PE. Curadoria de Bruno Albertim; Carla Valença e Tereza Costa Rêgo. Textos de Olívia Mindêlo; Bruno Albertim e Tereza Costa Rêgo. Recife: Gráfica Santa Marta, 2013.

3	CATÁLOGO da Exposição Individual Tereza Todos os Tempos. Museu do Estado de Pernambuco – Recife – PE. Curadoria de Plínio Victor. Textos de Eduardo Campos e Tereza Costa Rêgo. Recife: Gráfica Flamar, 2009.
4	CATÁLOGO da Exposição Individual Imaginário do Bordel – O parto do porto. Espaço Cultural Bandepe – Recife – PE. Textos de Raimundo Carrero; Raul Córdula; Radha Abramo e Tereza Costa Rêgo. Recife: Gráfica Santa Marta, 2003.
5	CATÁLOGO da Exposição Individual Recife Olinda – Olinda Recife. Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco – Olinda – PE. Curadoria de Raul Córdula. Textos de Raul Córdula; Radha Abramo; João Câmara e Tereza Costa Rêgo. Recife: CEPE, 1992.
6	PEDROSA, Cida. <i>As filhas de Lilith</i> . Rio de Janeiro: Caliban, 2009.
7	BEZERRA, Jaci (org.). <i>Álbum do Recife</i> . Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1987.
8	MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. <i>Pinacoteca</i> . Museu do Estado de Pernambuco. Recife: CEPE, 1991.
9	PERNAMBUCO, Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes. <i>Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco</i> . Recife: 1982.
10	PREFEITURA DO RECIFE. <i>Coleção Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães</i> : inventário. Recife: Gráfica Santa Marta, 2006.
11	PREFEITURA DE OLINDA. <i>Catálogo Arte em toda parte</i> . Olinda – Pernambuco. 2. ed. Textos de Luciana Santos e Joaquim Falcão. Recife: Gráfica Santa Marta, 2002.
12	Fotografia produzida pelo pesquisador
13	Imagem cedida por Daniel Rozowykwiat
14	Site oficial da artista
15	disponível em : < http://blogs.ne10.uol.com.br/social1/tag/artista-plastica/ >. Acesso em 22 ago.2013
16	disponível em : < http://blogs.ne10.uol.com.br/social1/tag/artista-plastica/ >. Acesso em 22 ago.2013
17	Álbum de fotografias da artista Tereza Costa Rêgo
18	Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco
19	Disponível em: < http://www.artemaiorleiloes.com.br/peca.asp?ID=133198&ctd=51&tot=202 >. Acesso em 18 jan.2013
20	folder da exposição individual em 1984
21	<i>Diário de Pernambuco</i> . Recife, 22 out.1961
22	Encarte do <i>Diário de Pernambuco</i> 'Sábado Popular' 12.07.1986
23	<i>Diário de Pernambuco</i> . Recife, 26 out.1981
24	<i>Diário de Pernambuco</i> . Recife, 17 dez.1985
25	folder da exposição individual em 1984
26	<i>Correio do Povo</i> , Porto Alegre, 12 jun.1968

27	<i>Diário de Notícias</i> . Porto Alegre, 11 jun.1968
28	<i>Diário de Pernambuco</i> . Recife, 22 maio.1981
29	<i>Jornal do Commercio</i> . Recife, 10 set.1988
30	<i>Diário de Pernambuco</i> . Recife, 10 maio.1981
31	folheto The new look - Acervo da artista
32	Disponível em: < http://www.artemaiorleiloes.com.br/peca.asp?ID=80818 >. Acesso em: 15 maio.2013
33	Disponível em: < http://www1.santosesantosarquitetura.com.br/cms/opencms/santos/projetos/a_ar_re/subsecao_modelo/0097.html# >. Acesso em: 7 fev.2013
34	Disponível em: < http://www.onordeste.com/blogs/index.php?titulo=Blog+Olinda+Urgente+-+OLINDA:+Exposi%C3%A7%C3%A3o+no+Museu+do+Estado+comemora+80+anos+de+Tereza+Costa+R%C3%A7o&notid=3765&id_user=5 >. Acesso em: 23 mar. 2013.
35	Disponível em: < http://arterecife.blogspot.com.br/2010/06/exposicao-no-instituto-cultural-banco.html >. Acesso em: 23 mar. 2013.
36	Acervo da Oficina Guaianases
37	Disponível em: < https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/16820/Tereza-Costa-Rego/A-espera-from-the-portfolio-Dez-Artistas-de-Pernambuco >. Acesso em: 23 mar. 2013.

APÊNDICE D:
EX-VOTOS CÊNICOS EXISTENTES NO ACERVO DO MEPE



Ex-voto cênico “Batalha dos Guararapes”. Óleo sobre madeira. 223 X 223 cm. 1709. Fonte: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO, 2003, p. 232.



Ex-voto cênico “Batalha dos Guararapes”. Óleo sobre madeira. 223 X 223 cm. 1709. Fonte: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO, 2003, p. 235.