Universidade de Brasília

Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Visuais – VIS
Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte – TCHA

GABRIELLA GOMES RENDEIRO

O imaginário do feminino em Stella Maris Bertinazzo: um recorte a partir da coleção "Stella Maris" da Casa de Cultura da América Latina da UnB

BRASÍLIA - DF – 2023

GABRIELLA GOMES RENDEIRO

O imaginário do feminino em Stella Maris Bertinazzo: um recorte a partir da coleção "Stella Maris" da Casa de Cultura da América Latina da UnB

Trabalho de conclusão de curso de Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Professora Doutora Cinara Barbosa.

Brasília - DF – 2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gi

Gomes Rendeiro, Gabriella
O imaginário do feminino em Stella Maris Bertinazzo: um recorte a partir da coleção "Stella Maris" da Casa de Cultura da América Latina da UnB / Gabriella Gomes Rendeiro; orientador Cinara Barbosa de Sousa. -- Brasília, 2023.
p.

Monografia (Graduação - Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte) -- Universidade de Brasília, 2023.

1. Casa de Cultura da América Latina. 2. Coleção Stella Maris. 3. Stella Maris Bertinazzo. 4. Mitologia. 5. Mulheres artistas. I. Barbosa de Sousa, Cinara, orient. II. Título.

Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Artes – IdA

Departamento de Artes Visuais – VIS

Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte – TCHA

Banca examinadora composta por:

Prof. Dra. Cinara Barbosa de Sousa (Orientadora)

Prof. Dr. Gustavo Lopes de Souza

Prof. Dra. Maria do Carmo Couto da Silva

RENDEIRO, Gabriella Gomes

O imaginário do feminino em Stella Maris Bertinazzo: um recorte a partir da coleção "Stella Maris" da Casa de Cultura da América Làtina da UnB

Monografia (Bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte) Universidade de Brasília, Brasília 2023. Orientadora: Prof. Dra. Cinara Barbosa de Sousa

Endereço: Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro – Asa Norte. Brasília – DF – Brasil. CEP 70910-900.

Site: <http://www.ida.unb.br>.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade de Brasília enquanto corpo coletivo, pulsante e vivo. Pelos maravilhosos encontros que me proporcionou e que ainda me transformam.

À Cinara Barbosa, minha orientadora de outras viagens, pela sua atuação empolgada nesta e em outras jornadas. Pelo seu carinhoso apoio e pela inspiração que me motiva.

Aos demais professores do Departamento de Artes Visuais que me ensinaram que, além do componente curricular, a pesquisa pode ser um modo de viver mais atento. Pela delicada e inevitável partilha de afeto ao longo dos últimos anos.

À Estefânia Dália, Roselir Nascimento, Fabiana Machado e demais servidores da Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília, pela ajuda durante minhas visitas ao acervo da instituição, e também por cuidarem deste espaço tão caro à comunidade.

Às minhas amizades, em especial à Sabrina por dividir comigo boa parte dessa jornada, me lembrando sempre que tudo que fazemos é a vida, é afeto. À Bruna e Mariana, por serem como minhas irmãs.

À minha família, por serem minha casa e meu ponto de partida. Em especial, à minha mãe, Mônica, minha avó Nivalda e minha tia Lúcia. Por rezarem por mim de diferentes formas. Ao meu pai, Manoel "Júnior", que me confiou a herança de inventar o mundo ao criar histórias para eu dormir. E aos meus irmãos, pelo carinho.

Me pense para eu existir

Stella Maris Bertinazzo

Uns amaram em mim a mulher. A ti, peço para amar a sombra.

mar becker

RESUMO

O presente trabalho busca contribuir para a fortuna crítica da artista Stella Maris Bertinazzo, por meio de análise de três das suas obras que integram a coleção "Stella Maris" na Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (CAL/UnB). Através de visitas às obras “Vênus 1” (no date), “Pandora’s box” (1981) e “De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito” (1967) por meio do acervo da instituição, são levantadas questões que exploram a relação das mesmas com a temática de (re)imaginação daquilo que constitui o feminino, atravessado por conteúdos mitológicos. Para isso, os conteúdos mitológicos aludidos pela titularidade das obras, bem como outros elementos, são explorados, de modo a operar-se uma leitura das obras com relação aos mesmos.

Palavras-chave: Casa de Cultura da América Latina, Coleção Stella Maris, Stella Maris Bertinazzo, Mitologia, Mulheres artistas.

ABSTRACT

The present work seeks to contribute to the critical fortune of the artist Stella Maris Bertinazzo, through the analysis of three of her works that are part of the "Stella Maris" collection at the Casa de Cultura da América Latina of the University of Brasília (CAL/UnB). By visiting the works “Vênus 1” (no date), “Pandora’s box” (1981) and “De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito” (1967) through the institution's collection, questions are raised that explore their relationship with the theme of (re)imagining what constitutes the feminine, crossed by mythological contents. For this, the mythological contents alluded to by the titles works’ titles, as well as other elements, are explored, in order to operate a reading of the works in relation to them.

Keywords: Casa de Cultura da América Latina, Stella Maris Collection, Stella Maris Bertinazzo, Mythology, Women artists.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO…….9

1. A ARTISTA STELLA MARIS…….....…….....…12

1.1. Percursos – a produção em torno de mitologias da mulher……...……12

2. A VÊNUS SEM DATA……...16
2.1. Diário de visita à Vênus…….16
2.2. O complexo mitológico de Vênus……..20
2.3. A Vênus sem rosto ou elogio à sombra……..26

3. **A CAIXA E SEUS PROCESSOS DE CRIAÇÃO……30**
3.1. Diário de visita à Pandora's Box……...…….30
3.2. A mulher armadilha ou o mito de Pandora……33
3.3. A armadilha da linguagem…….36

4. **(RE)IMAGINAÇÃO DA MULHER DE ORIGEM……42**
4.1. Diário de visita à De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito……42
4.2. O mito de Eva……...…….44
4.3. De como se assombra Evas……47

CONSIDERAÇÕES FINAIS…….50

REFERÊNCIAS……..53

ANEXO A - DOCUMENTO CONTIDO NA OBRA "PANDORA'S BOX" (1981) QUE INDICA A UTILIZAÇÃO DE PSEUDÔNIMO POR PARTE DA ARTISTA…….55

ANEXO B - TRANSCRIÇÃO DOS POEMAS SELECIONADOS QUE INTEGRAM "PANDORA'S BOX" (1981), DE STELLA MARIS……56

INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu da minha experiência junto ao acervo da Casa de Cultura da América Latina (CAL/UnB), que se deu primeiramente de forma remota, em 2020[1]. Me chamou atenção a coleção Stella Maris, que integra o acervo. Trata-se de uma coleção constituída de obras individuais de Stella Maris Bertinazzo e de obras coletivas resultantes de projetos desenvolvidos por ela em parceria com artistas e estudantes do Núcleo de Gravura da Universidade de Brasília.

O contato com o acervo da CAL/UnB se estendeu posteriormente através do estudo de uma obra específica de Stella Maris ("Pandora's box", de 1981) como participação do Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília. Serão contemplados parcialmente neste trabalho os resultados atingidos, que também se pretende como ampliação e aprofundamento do que foi realizado anteriormente.

Aqui busco explorar a hipótese de que o trabalho de Stella Maris evidencia a linguagem e o feminino enquanto espécies de mitos, passíveis de eterna construção e destruição, como a artista mesma coloca, das ilusões a respeito[2]. Seria essa a destruição das ilusões provocadas pelo mito e, em sentido mais amplo, da relação estabelecida entre mito e linguagem. Seria o que se entende como mulher, o feminino, um produto dessa linguagem?

Trata-se, não de tecer uma interpretação simbólica da obra da artista a partir do mito, mas navegar pelo seu campo de significâncias, a partir da ambiguidade fundamental que o constitui. Essa navegação, própria da semanálise (KRISTEVA) trata a compreensão do significante como produtor de novos significantes ou ainda, eu diria, do significante como aquele que produz mundos. A partir da maneira como o signo é operado na linguagem, seria possível desfazer-se da sua atribuição usual de sentido (sua ilusão) e inventar novas acepções?

---

[1] O contato se deu primeiramente por meio do projeto de Extensão "Ações em Arte nos Tempos da Covid-19" (2020), em que migramos a exposição “Relatos Subvertidos” (2018), ocorrida na Casa de Cultura da América Latina, para o meio virtual através da página @vis.arte no Instagram. Posteriormente, o contato se deu com maior ênfase na pesquisa de artistas mulheres no acervo da Casa de Cultura da América Latina da UnB nos projetos de extensão "Mediação Cultural Educativo(s) Visíveis" (2020) e "Mediação Cultural Educativo(s) Visíveis II (2021), sob orientação da profa. Dra. Cinara Barbosa de Sousa. Os resultados deste projeto podem ser vistos na página @educativosvisiveis no Instagram.

[2] Alusão à obra “De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito” (1967) de Stella Maris, abordada neste trabalho.

Observo que a poesia opera de forma semelhante, como um modo de inventar uma nova língua, como sugere Ana Martins Marques no poema *Língua*: “(escrever poemas: / não se contentar com as línguas que se sabe / nem mesmo com as línguas que há)”. Ao contrário da linguagem-comum, que busca a objetividade, na poesia parece caber a ambiguidade, a não-objetividade e as armadilhas de sentido.

Neste trabalho, analiso a existência de riscos de sentidos, construção e desconstrução na poética de Stella Maris. Além de como estes dão lugar a um novo território para o feminino a partir da linguagem. Um território, como diria Alejandra Pizarnik, que conduz ao negro e ao fragmentado. É o que denomino, ao decorrer desta análise, de uma poética da sombra. Pensando aqui na sombra como algo que conduz não para a obscuridade ou para o negativo, mas para uma forma ambígua e, por isso, viva.

O primeiro capítulo realiza uma pequena contextualização a respeito da artista e procura entradas, no subcapítulo "Percursos - a produção em torno de mitologias da mulher" que se segue, para a aproximação à complexidade do tema, pensando no papel da crítica de arte a partir de Kristeva e Levinas e os modos de nos colocarmos diante das obras e do próprio exercício crítico aqui empreendido. Ainda neste capítulo, questionamos acerca dos limites das categorias da obra de arte, adiantando que "Pandora's box" (1981), obra que vem a ser trabalhada no terceiro capítulo, possui enorme expressividade e volume textual, o que pode vir a exigir uma leitura mais literária que plástica, além de conter documentos que não parecem fazer parte da obra mas efetivamente a integram (uma vez que assim se encontra catalogada), o que abre para questões museológicas e institucionais que não podem ser abarcadas neste estudo. Neste capítulo, ainda, começamos a tentar nos introduzir na questão do mito a partir de breves considerações de Furio Jesi, mas que parecem se adequar especialmente ao caso de Stella Maris, já que na acepção do autor o mito é algo que efetivamente é produzido. Assim, seria possível pensar na produção ou remodelação dos mesmos (que talvez seja o que Stella Maris exerce?).

A partir do segundo capítulo é feito um percurso pelas obras e para as obras. Cada uma das partes se inicia com o exercício de ver e descrever as obras a partir de visitas ao acervo da instituição Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília onde se encontram armazenadas. O segundo capítulo é dedicado à "Vênus 1" (sem título), o terceiro à "Pandora's box" (1981) e o quarto e último capítulo dedica-se à "De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito" (1967). Cabe ressaltar que se trata de um estudo ainda preliminar,

devido à falta de mais estudos sobre a obra da artista para serem utilizados como interlocutores, com exceção de poucos textos que não chegam a mencionar as obras aqui abordadas[3].

Por este motivo, nos atemos principalmente às obras em si e ao que elas nos abrem - após a descrição e considerações após a visita à obra, adentramos uma investigação acerca dos conteúdos mitológicos sugeridos pela titularidade de cada obra. É tecida uma trama de referências de origens diversas para lidar com as questões que surgem a partir das obras e, por fim, cada capítulo é finalizado com abordagens teóricas e problemáticas surgidas diretamente deste método de observação, com a finalidade de contribuir para a fortuna e pensamento crítico sobre Stella Maris, iniciando uma discussão sobre o imaginário do feminino em seu trabalho.

[3] O material encontrado sobre a artista consiste em: uma menção no livro de Renata Azambuja "Entre poéticas e políticas" (2012), em que se comenta o caráter experimental do trabalho de Stella Maris, citando sua pesquisa *Suportes e materiais alternativos em xilogravura*, sua viagem ao Japão e as *xilo-pipas*; uma menção no livro de Angélica Madeira "Itinerância dos artistas: A construção do campo das artes visuais em Brasília 1958 - 2008" (2013), citando seu projeto *Xilo nos Ares* e seu trabalho na Universidade de Brasília. Além disso, foi realizado um Projeto de Iniciação Científica pela Universidade de Brasília com o tema "Stella Maris Bertinazzo nas coleções da UnB" (2012), de Luciana Torres de Melo Jatobá, sob orientação do prof. Dr. Emerson Dionísio Goms de Oliveira, que trata, sobretudo, das *xilo-pipas*. No meu Projeto de Iniciação Científica "Stella Maris - a artista e sua obra: um estudo de memória e patrimônio no acervo da Casa da Cultura da América Latina (CAL/UnB)" (2022) busco tratar, então, da obra "Pandora's box" (1981), que não foi observada em nenhum dos materiais mencionados. O mesmo é realizado no presente trabalho, dando destaque para o trato da artista para com o tema do feminino no lugar do destaque pela pesquisa de materiais, abordando mais uma vez a "Pandora's box" (1981), dessa vez ao lado das obras "De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito" (1967) e "Vênus 1" (sem data).

1 A ARTISTA STELLA MARIS

> Professora, atriz e dramaturga. Entre a imagem e a palavra, Stella Maris explorou e desenvolveu uma produção artística variada e de certa maneira por meio da costura de aspectos narrativos para construção de maneiras de contar sobre a vida. (RENDEIRO; SOUSA, 2022, p. 1)

Stella Maris de Figueiredo Bertinazzo foi artista e professora. Lecionou no ICA/IdA/UnB, representando especial importância para o departamento de Artes Visuais desta universidade pela sua contribuição como fundadora do ateliê de Xilogravura. Neste espaço, compartilhou seus conhecimentos inspirando pesquisas e organizou exposições onde apresentou parte da sua obra ao lado de seus alunos. Entre eles, constam os artistas plásticos Helena Lopes, Andrea Campos de Sá, Paulo Couto Teixeira (conhecido como Pulika), Anna Mello, dentre outros.

É conhecida, sobretudo, pelo seu interesse experimental de materiais e pelas suas *xilo-pipas*, termo designado pela artista. Stella Maris mantinha variados interesses e pode ser considerada uma artista múltipla, do ponto de vista técnico e temático. Ao longo de sua trajetória retratou animais, paisagens, formas abstratas, bem como formas humanas tanto femininas como masculinas. No entanto, é no trato do feminino que Stella demonstra particular tendência para o ambíguo, especialmente em obras em que entrecruza, através da forma ou do título, a mitologia e o feminino. Além da tendência para a ambiguidade, o modo que Stella trabalha as imagens, muitas vezes, imbuindo camadas outras de significado através dos títulos, parece sugerir um vínculo entre mito, feminilidade e linguagem. Algumas dessas obras são: "De como faço Evas e destruo ilusões a respeito" (1967), "Vênus 1" (sem data) e "Pandora's box" (1981), que serão trabalhadas ao longo deste estudo.

1.1 Percursos – a produção em torno de mitologias da mulher

Aqui faço um pequeno "desvio", uma curvatura no pensamento que ajudará a abrir possibilidades de reflexão do aspecto mito na obra de Stella Maris, principal escopo deste trabalho. Trata-se de um exercício crítico ensaístico, que porta a responsabilidade de dizer no horizonte da obra, de seu fenômeno.

A obra enquanto fenômeno, isto é, a obra em seu excesso é descrita por aquilo que excede ao que está posto pelo artista, àquilo que se restringe ao seu objeto. No caso de Stella

Maris, observa-se um excesso a partir de seu processo de institucionalização e de assimilação pela Casa de Cultura da América Latina, os quais sabemos decorreram do seu falecimento, em 2001, seguido da doação de seu patrimônio por parte da família.

Também poderia se dizer "excesso" e fenômeno o próprio exercício crítico, o estar diante de um objeto, o entre o "eu" e o objeto e tudo aquilo que o cerca. O "às voltas" com o objeto. A própria História da Arte enquanto disciplina funda-se e ainda se mantém sob o preceito da "fenomenalização" de objetos e indivíduos a partir de acúmulos de suplementos.

No texto “La realidad y su sombra” (2000), questionando a respeito do papel da arte e do artista (ponto de partida para pensar a crítica) e a sua relação com o real, Levinas se interroga a respeito da importância de um certo ir além. É neste ponto que o autor traça uma relação entre arte e sombra:

> Ir além é comunicar com as ideias, compreender. A função da arte não é talvez não compreender? A escuridão não lhe dá um elemento próprio e um acabamento *sui generis*, alheio à dialética e à vida das ideias? Ou devemos dizer que o artista conhece e expressa a própria escuridão da realidade? Isso, porém, nos leva a uma questão muito mais geral, uma questão à qual todas essas opiniões sobre arte estão subordinadas, a saber, em que consiste a não-verdade do ser? Ela sempre se define, em relação à verdade, como resíduo do entendimento? O comércio com o escuro, com o acontecimento ontológico totalmente independente, não traça categorias irredutíveis às do saber? Propomos mostrar esse evento na arte. A arte não conhece um tipo particular de realidade, a arte se opõe ao conhecimento. **É o próprio acontecimento do escurecimento, queda na noite, invasão da sombra.** (idem, p. 183, grifos e tradução meus)

Parece tratar-se de uma proposta de pensar a arte não como conhecimento, mas como *acontecimento*. Não qualquer acontecimento, mas um acontecimento, nas palavras de Levinas, inverso a uma revelação, isto é, de uma ordem oposta à da luz. Não se trata de dizer simplesmente que não significa nada (porque certamente existem aspectos que nos chegam como informação, ainda que num campo tênue, como a cor). E sim de não nos amarrarmos ao "querer dizer" da obra, respeitando aquilo na obra que está além, permanecendo como talvez mudo, talvez sombra, isto é: o intraduzível e o silêncio da obra. Tal abordagem fenomenológica parece adequada para pensar a obra de Stella Maris, que possui certo grau de ambiguidade que acaba deixando inúmeras questões tanto para a crítica como para o espectador.

Um certo elemento de predileção pela obscuridade foi observado, em um sentido plástico, no recorte das obras aqui analisadas. No entanto, tal observação pode também significar um excesso empreendido nesta visão *a posteriori*, enquanto pensamento crítico acerca de uma obra e de uma artista que, em vez de *trazer à luz*, busca quase *trazer à sombra*, demonstrando que tal esforço de aproximação, embora, por um lado, realize um um convite para o olhar, não é da ordem do desvelamento.

Neste sentido, pode nos ser útil o pensamento de Julia Kristeva a respeito da crítica, que embora tenha sido traçado pensando especificamente na crítica literária (ou seja, textual), se levarmos em consideração o pensamento de Jacques Derrida de que texto é realidade e linguagem em um processo contínuo de reiteração através do tempo (SCHALKWYK, 1997 p. 388). Aliás, o lapso temporal entre o desenvolvimento destas obras e sua leitura (cerca de 50 anos, em média) também produz diferença significativa, uma dissonância vital.

Se parece contraditório tal pensamento, semelhante a uma "colagem", que traz questões de uma crítica literária semiótica (denominada por Kristeva como "semanálise"), é apenas porque busco uma ferramenta de aproximação ética e a distensão de fronteiras poderia ser uma, uma vez que a própria obra de Stella Maris nos coloca problemas como: como lidar com obras que foram assimiladas como suas somente após o seu falecimento, (como parece ser o caso de *Pandora's Box*)? Como lidar com esta mesma obra que, em formato semelhante ao de um livro, possui grande volume textual, incluindo documentos que não parecem participar da obra, mas efetivamente o fazem, uma vez que foram catalogados dessa forma? Tais questões indicam para o aspecto do excesso antes mencionado. Além disso, cabe pensar em termos de crítica literária uma obra plástica que apresenta características de um texto? Qual é o limite dessas categorias?

De todo modo, algumas das bases colocadas por Kristeva, segundo Silva, são: o ato da leitura como o embate com textos, que movimenta a rede de significantes (SILVA, 2018, p. 262); a ausência de centro ou linearidade em tal rede implicando o texto, nas palavras do autor, a foto de um infinito (idem). Isto pode significar, para nós, tirar a obra de uma certa instância de "congelamento" e passar a também propor, criar com os mitos presentes em jogo (entendendo que, além dos mitos evidentes como o de Eva e Pandora colocados por Stella Maris, o próprio processo artístico e de institucionalização também podem produzir seus próprios mitos).

No entanto, há uma problemática: o modelo de Kristeva se propõe como uma espécie de método científico, a semiótica configurando uma "ciência dos discursos" (KRISTEVA, 2005, p. 21 apud SILVA, 2018, p. 261). Parece uma dissonância, uma vez que tal atuação do modelo semiótico se propõe como abertura, contrastando com o fechamento imposto pelo símbolo, como nos diz Silva (2018, p. 265), situando a semiótica como o regime da transgressão (idem, p. 264). Por que, ainda assim, esse pensamento (ao menos parte dele) nos interessa? I - Porque a autora propõe o trabalho crítico como o de uma travessia: "Para Kristeva, o sentido é inapreensível e a interpretação é naufrágio" (idem, p. 266), do qual como únicas opções quedam o silêncio ou uma continuação poética; este segundo é o que pretende-se realizar aqui; II - Porque o próprio Pandora's box é formado expressivamente pela palavra poética. Como nos colocarmos diante dela?

No que diz respeito ao tema mítico, este estudo trabalha com a hipótese de uma certa "fome de mito" colo que pode ser percebida em Stella Maris. Este termo foi criado por Furio Jesi para descrever uma certa sedução, uma suculência inspirada pelo mito, além de um certo procedimento daquele que entra em contato com estes: é preciso aniquilar o mito de algum modo, tirar-lhe as suas "armaduras" para poder ingeri-lo:

> O modelo ‘máquina mitológica’ é, antes de tudo, a máquina de guerra que conquista enquanto destrói, o artifício que conhece o seu objetivo aniquilando-o. Ter fome de mitos quer dizer preparar-se para comer os mitos quando estes depuserem as suas armaduras. Já que, de outro modo, não são comíveis. (JESI, 2011, p. 5)

A relação com o mito, como imaginada por Jesi, é incapaz de preservar o seu objeto. Em Stella Maris, há a presença de mitos, mas, ao mesmo tempo, a artista parece transgredir os seus objetos a tal ponto que eles se tornam outros. Seria, então, o mito um artifício empreendido pela artista em busca de um resultado expressivo? Nesse caso, o seu movimento é de transformar mitos em artifícios através de um outro artifício, seja a arte, a escrita e as técnicas envolvidas em tal processo. Jogos de artifício que nos colocam em outra relação com os objetos aos quais ela originalmente se refere, seja Vênus, Pandora ou Eva. Vamos tentar descobrir mais sobre qual seria essa relação nos colocando diante destas obras. Afinal:

> Não há uma substância do mito, mas somente uma máquina que produz mitologias e que gera a tenaz ilusão de selar o mito dentro das suas próprias e imperscrutáveis paredes. (JESI apud AGAMBEN, p. 78)

2 A VÊNUS SEM DATA

2.1 Diário de visita à Vênus

Figura 1 - fragmento de "Vênus 1" (sem data) correspondente à folha 1

Figura 2 - fragmento de "Vênus 1" (sem data) correspondente à folha 2

Figura 3 - fragmento de "Vênus 1" (sem data) correspondente à folha 3

Figura 4 - fragmento de "Vênus 1" (sem data) correspondente à folha 4

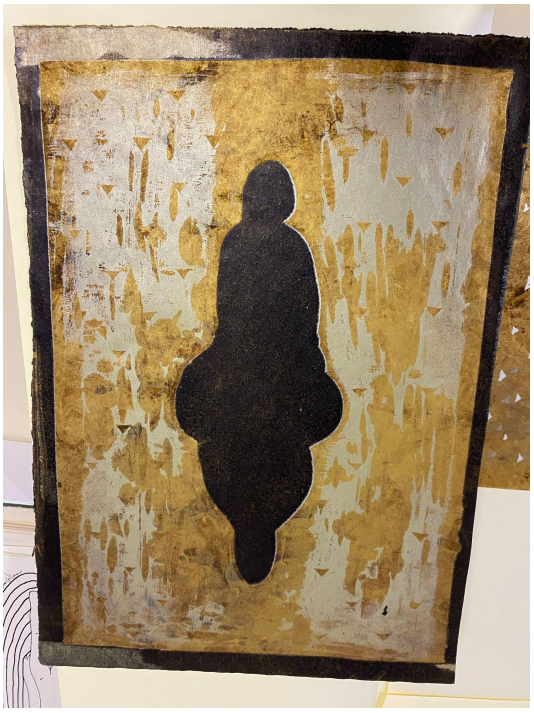


Figura 5 - fragmento de "Vênus 1" (sem data) correspondente à folha 5

Figura 6 - fragmento de "Vênus 1" (sem data) correspondente à folha 6

Relato aqui minhas impressões a respeito de "Vênus 1" (sem data) de Stella Maris, a partir da minha visita à Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília.

"Vênus 1" corresponde a 6 pranchas de xilogravura sobre papel. Como pode-se observar, os papeis possuem variações e características de material diferentes. As três primeiras pranchas, que apresentam uma coloração mais clara, se assemelham a papel artesanal, podendo ter sido fabricados pela própria artista. As formas coloridas verificáveis no plano de fundo fazem parte do próprio papel.

O material se encontra na Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília em uma espécie de pasta de papel com anotações à lápis, indicando que dentro da pasta estão armazenadas as obras "Vênus 1" e "Vênus 2"; a "Vênus 1" assinaladas como correspondente a: "FSM080", "FSM081", "FSM082", "FSM083", "FSM084" e "FSM085", isto é, 6 pranchas. No verso de cada prancha há a indicação à lápis do seu respectivo número de registro. Realizei o registro de cada uma das 6 pranchas em minha última visita, e o mesmo se encontra anexado em ordem no começo deste subcapítulo.

A pasta também possui a indicação "FUNDO STELLA MARIS / Gravura - estudos". Dessa forma, sabemos que a instituição catalogou e entende este trabalho como um estudo. A "Vênus 2", armazenada conjuntamente por também entenderem que se trata de um estudo, corresponde a apenas uma prancha, em parte, bastante semelhante às imagens percebidas na "Vênus 1" mas com a adição de um outro elemento. Neste trabalho, nos limitaremos à "Vênus 1", por já se tratar de um material extenso (além das outras obras da artista aqui abordadas), mas é importante perceber a existência da "Vênus 2" como parte do mesmo esforço expressivo, além de uma certa insistência temática e formal por parte de Stella Maris.

É importante observar que tais estudos parecem desembocar na obra "Vênus", que apresenta a mesma silhueta percebida nos estudos "Vênus 1" e "Vênus 2", também xilogravura sobre papel, mas desta vez com moldura de madeira. A xilogravura da "Vênus" não apresenta a forma geométrica retangular, como uma delimitação, em torno da silhueta como é observado em algumas das pranchas de "Vênus 1".

A escolha por me debruçar especificamente na "Vênus 1" e não na "Vênus 2" ou na obra "Vênus", a emoldurada, se deve a duas coisas: i. por possivelmente se tratar de uma primeira aproximação plástica da artista à temática de Vênus (é o que a catalogação da obra indica); ii. este estudo, por conter 6 pranchas, pode nos fornecer um maior alcance da lida de Stella Maris com o tema, e mesmo características de seu processo.

O ponto central em todas as pranchas é uma espécie de mancha negra, da qual se poderia tentar imaginar uma figura feminina (devido ao título aludir ao mito de Vênus, largamente representada ao longo da história da arte), mas anatomicamente o corpo não se verifica. Ao me deparar com a imagem, me pergunto se o objetivo era a criação de uma mancha que inspirasse a imaginação a projetar algo sobre ela, como uma ideia de mulher ou de amor. Minha imaginação rapidamente projeta nessa mancha a imagem de um corpo sentado de pernas cruzadas, e embaixo o mesmo corpo refletido, como que por um espelho d'água. Isso porque a mancha é um pouco simétrica, tanto de cima para baixo quanto da esquerda para a direita. Outra possibilidade, essa acredito que mais provável devido ao título e o que a mitologia aludida por ele carrega, é de a mancha ter sido feita para se assemelhar a uma vulva.

De todo modo, ficam muitas perguntas: podemos realizar uma leitura mitológica desta imagem, induzidos pelo título? Podemos associar o uso do termo "Vênus" a uma forma cifrada de abordar temas ligados a este mito, como amor, beleza, sexualidade e uma possível representação do feminino ou da mulher através desta figura mitológica feminina? Indo mais além, a possibilidade de se tratar de um modo velado de falar sobre mulheres ou sobre sua própria condição como uma pode caracterizar estes estudos e, consequentemente a obra derivada destes (a saber, a "Vênus" com moldura e sem data) como uma chave feminista?

2.2 O complexo mitológico de Vênus-Afrodite

A historiadora Bettany Hughes traça como ancestrais de Vênus-Afrodite as deidades advindas do Oriente Médio - Inanna, Ishtar e Astarte (HUGHES, 2019, p. 14). A autora aponta que as três, comumente retratadas como mulheres jovens, também eram associadas ao corpo celeste que conhecemos hoje como Vênus, onde residia o seu poder (idem, p. 15). A que mais possuiria proximidade com Vênus-Afrodite, segundo Hughes, seria Astarte, “uma criatura que encapsulava a guerra, a morte e a destruição, assim como os poderes geradores de vida do sexo" (idem, p. 18, tradução minha)[4].

[4] “a creature who encapsulated war, death and destruction as well as the life-giving powers of sex.”

Antes de Afrodite, em Chipre, era cultuada uma deusa conhecida como Lady ou Rainha Wanassa, segundo inscrições do final da Idade do Bronze ao final do período clássico (YOUNG, 2005, p. 23). Os gregos teriam identificado esta deusa como Afrodite, mas também como “Cypris” e “a Paphian” (idem). O autor observa que o aspecto de fertilidade e sensualidade erótica associado à deusa pode ser verificado não somente pela versão do seu nascimento, advindo das genitais de Urano caídas ao mar da ilha de Chipre, mas também pelos efeitos provocados à vegetação. “...E surgiu uma terrível e amável deusa, e a relva cresceu sob o seu pé torneado" (HESÍODO apud YOUNG, 2005, p. 23-24, grifo e tradução meus)[5].

Ambos os autores concordam no que diz respeito ao aspecto temível de Vênus-Afrodite, que teria uma face feroz e militar, para além da sedutora. Hughes afirma, por exemplo, que a partir de Homero, os autores passaram a combinar as palavras utilizadas para invasão militar e penetração sexual. No grego homérico, *meignumi* significa ambos. "Eros - amor, paixão e desejo - era uma palavra antiga firmemente pairada com Eris - conflito." (HUGHES, 2019, p. 18, tradução minha)[6]. Segundo Young, tais aspectos militares seriam incorporados pela Afrodite Cypris da deusa Inanna.

A deusa do amor em Chipre era muitas vezes chamada simplesmente de "A Rainha" ou "A Deusa" (HUGHES, 2019, p. 28), podemos imaginar que devido à sua ancestral Wanassa, em quem encontrou uma espécie de sincretismo. O posterior nome Afrodite, segundo Hughes, é "na verdade, muito mais provável que seja uma derivação do nome fenício Asteroth (helenizado como Astarte) - talvez com raízes remíticas que signicam brilhante ou luminosa." (idem, grifo e tradução meus)[7], embora a explicação grega normalmente seja de aphros (espuma), nascida da espuma (em coerência com a versão narrada por Hesíodo).

No entanto, o primeiro registro escrito de Afrodite com essa denominação data de c. 750 a.C., encontrada em Ischia (e não Chipre), em uma xícara de terracota, conforme conta Hughes. Nela, foram riscados os dizeres: "Eu sou a taça de Nestor, boa para beber. / Quem beber desta taça, imediatamente / O desejo se apoderará dele para a bela-coroada Afrodite" (idem, p. 33, tradução minha)[8].

---

[5] “...and came forth an awful and lovely goddess and grass grew up about her beneath her shapely feet.”
[6] “Eros – love, passion and desire – was in the ancient world firmly paired with Eris – strife.”
[7] “is in fact much more likely to be a derivation of the Phoenician name Ashteroth (Hellenised as Astarte) – itself perhaps with Semitic roots that signify bright or shining.”
[8] “I am Nestor’s cup, good for drinking. / Whoever drinks from this cup, immediately / Desire will seize him for beautiful-crowned Aphrodite.”

Faz-se necessário comentar a respeito dos epítetos, que segundo Ragusa eram empregados mais comumente de forma textual, desempenhando uma espécie de legenda para as imagens como, por exemplo, "Afrodite Cipriogênica", tendo surgido devido a diferenças de características de culto (RAGUSA, 2005, p. 115 apud GONÇALVES; SANTOS, 2007, p. 2). De acordo com Gonçalves e Santos (2007, idem):

> Determinados epítetos relacionam a deusa com atributos físicos ou descritivos das suas habilidades, como os citados por Ragusa, “Anadiomene” (erguida do mar), “Komaetho” (dos cabelos de fogo), “Bradínan” (esguia), “Morpho” (de belas formas), “Khrusion” (dourada), Antheia (das flores, da primavera), entre outros.

Por razões que veremos mais adiante, o epíteto "Khrusion" ou "a dourada" nos será particularmente relevante. Os autores apontam que tais epítetos datam de entre 800-280 a.C. teriam fundamentado obras de arte desde a Grécia Antiga até hoje, tendo recebido uma nova camada de significação no Império Romano a partir de Vênus (idem).

Tendo em vista que Vênus-Afrodite é, antes, um complexo de mitos ao invés de um único mito, cabe ressaltar que esta seção se trata mais de uma coletânea de contextualizações úteis para nosso propósito (análise de obra de arte específica com alusão à Vênus) que um estudo propriamente mitológico. O interesse neste momento é colher informações que possam nos ser úteis diante do "confronto" com a obra.

Um outro epíteto que merece nossa particular consideração para análise é a Afrodite Negra, em oposição à Afrodite Dourada. Embora as passagens clássicas referentes à Dourada pareçam muito mais comuns, tendo sido Afrodite constantemente referida desta forma por Safo e Hesíodo, há evidência que a deusa também teria sido cultuada por este primeiro nome. É o que demonstra Pausânias, geógrafo e viajante grego que viveu entre cerca de 110-180 d.C., em sua Descrição da Grécia, traduzida e comentada para o inglês por Georges Frazer em *Pausanias's Description of Greece* (Descrição da Grécia de Pausânias). Cito:

> Ao lado da fonte está um corredor de Dionísio, e um santuário de Afrodite Negra. A deusa possui este sobrenome simplesmente porque os homens geralmente praticam atos sexuais pela noite em vez de, como as bestas, durante o dia. (FRAZER, 1898, p. 380, tradução minha)[9].

[9] “Beside the fountain is a hall of Dionysys, and a sanctuary of Black Aphrodite. The goddess is so surnamed simply because men mostly indulge in sexual intercourse by night, instead of, like the beasts, by day.”

Podemos aferir deste trecho que possivelmente a Afrodite Negra refere-se a uma face mais sexual de Afrodite, enquanto difere a sexualidade humana da "bestial" ou não-humana. Esta face seria voltada para o ser humano ("o homem"), bem como a cor negra como representativa de uma certa especialidade desta última categoria. De todo modo, o Hino Órfico 55 "À Afrodite", traduzido por Antunes (2018) também alude à relação da deusa com a noite, dentre outras características, como vemos:

> "Celeste, ilustre rainha de risada amorosa, nascida do mar, amante da noite [...] senhora produtora e noturna, dama que a todos conecta; teu é este mundo para se unir com harmonia, pois todas as coisas brotam de ti, ó poder divino. [...] toda a produção dos frutos da terra, e o alto-mar tempestuoso, a ti o balanço confessa e obedece a teu aceno [...]: Deusa do casamento, charmosa à visão, mãe dos Amores, que se delicia em banquetes; fonte de persuasão, secreta, rainha favorável, ilustremente nascida, [...] a mais desejada, doadora de vida, gentil [...]." (ORFEU, 2018, p. 206)

Ao analisarmos a Vênus de Stella Maris veremos porque o título Afrodite Negra e sua relação com a noite podem nos ser especialmente relevantes. Vale também mencionar que consta, no conjunto da obra de Stella Maris, uma xilogravura sobre papel com os dizeres "Vênus de Willendorf" e uma releitura da artista desta Vênus. Esta xilogravura se encontra como integrante do conjunto de "Pandora's box". Entende-se que a existência deste objeto, além de enfatizar o interesse da artista na figura mítica de Vênus, também adiciona uma nova camada de significado que deve ser levada em consideração, ainda que a análise aqui empreendida não seja focada particularmente nesta obra.

A este respeito, há um fato que merece nossa atenção: a invisibilidade do rosto da Vênus de Willendorf descoberta na Áustria, uma estatueta anterior à classicidade cuja origem data entre 24.000 e 22.000 a.C., a quem a "Vênus de Willendorf" de Stella Maris claramente refere-se, inclusive repetindo a invisibilidade do(s) rosto(s) (na Vênus de Willendorf de Stella Maris há um elemento de dubiedade quanto ao corpo de Vênus, se é somente um corpo ou dois corpos que se abraçam tornando-se um). Em sua "Vênus" segue o mesmo padrão de invisibilidade, não tornando visíveis ou explícitos seus traços, o que se estende não somente ao rosto, mas agora a todo o corpo, nos deixando apenas com uma silhueta negra.

Tal elemento, embora faça sentido ao representar a Vênus de Willendorf, é inquietante ao se tratar de Vênus no seu sentido mítico. Afinal, a Vênus de Willendorf paleolítica não possui relação direta com o mito de Vênus-Afrodite, tendo recebido tal apelido por seu descobridor moderno de forma anacrônica. A Vênus-Afrodite mítica possui a beleza como um

de seus principais atributos divinos, tendo sido classicamente representada como uma mulher bonita segundo as convenções culturais em vigência em seu contexto de feitura.

No entanto, segundo Baumgart sugere, a Vênus de Willendorf não possuía a finalidade de explicitar padrões de gosto, mas sim ritualizar questões ligadas à sobrevivência, fertilidade e longevidade, possuindo um "caráter mágico de fertilidade" (BAUMGART, 1999 apud VELÁSQUEZ, 2017, p. 6-7). Com relação ao nome, Velásquez considera importante também levarmos em consideração a função astronômica de Vênus enquanto astro. Pensando em Stella Maris e na sobrevivência moderna de Afrodite em geral, podemos seguir a mesma linha de raciocínio, imaginando que para nós o nome "Vênus" soe mais íntimo ou natural por este motivo. Também podemos imaginar que este nome possui a "vantagem" de poder sugerir alguma dubiedade, podendo se referir ao mito de Vênus-Afrodite, ao astro ou aos dois ao mesmo tempo sem necessitar tornar explícito.

Retornando ao aspecto da beleza no mito de Vênus-Afrodite, entre os epítetos relacionados ao amor e a beleza estão: "Khrúsion (dourada), Poikilothrón (criado por Safo, significa 'de flóreo manto furta cor'), Ambologera (a que vence a velhice), Bradínan (esguia)" (RAGUSA, 2005 apud GONÇALVES; SANTOS, 2017, p. 10).

Como dito anteriormente, daremos especial ênfase à Khrúsion, devido ao uso da cor dourada por Bertinazzo no fundo de uma das suas Vênus. Obviamente, a Vênus de Stella Maris não se trata de uma representação clássica. Minha hipótese é que a artista escolheu alguns personagens míticos para jogar com eles, operando uma espécie de subversão de seus conteúdos com e a partir da linguagem.

Não podemos ter certeza a respeito do conhecimento ou não dos epítetos por parte de Stella Maris, mas é provável que o dourado percebido em alguns dos fundos que compõem “Vênus 1” (sem data) derivem dessa relação de Afrodite com o dourado.

Uma outra questão, que não se restringe somente ao conteúdo mitológico de Vênus-Afrodite, mas também ao modo como Stella Maris aborda Pandora (veremos mais adiante), é o modo de se referir linguisticamente a estes conteúdos. No caso de Vênus- Afrodite, a artista escolhe a denominação "Vênus", como Afrodite passou também a ser chamada após sua assimilação pelo Império Romano. No entanto, tal dado não necessariamente aponta para maior simpatia pelos conteúdos romanos referentes ao mito, podendo também simplesmente detonar um interesse de diálogo mais direto com a História da Arte e suas Vênus, como é

chamada em obras ilustres como "O Nascimento de Vênus" de Botticelli, "O Nascimento de Vênus" de Cabanel, "O Nascimento de Vênus" de Bouguereau, "O Nascimento de Vênus" de Vasari, a própria Vênus de Willendorf, dentre outras.

2.3 A Vênus sem rosto ou elogio à sombra

Mulheres aprendem a velar as coisas. Quem gosta de olhar diretamente para a paixão?
(Anne Carson)

A falta de clareza ou visibilidade nos contornos humanos, verificável em "Vênus 1", pode apontar não simplesmente para uma escolha estilística, mas alguma predileção por aquilo que se mostra eclipsado ou velado. Qual seria, então, a natureza deste velamento? Se trata disso, realmente?

Pensando no que escolho chamar de uma certa *poética da sombra*, convido a pensar sobre o aspecto da sombra como central nesta obra (tanto literalmente, no sentido plástico, já que este acúmulo da cor negra se localiza espacialmente no centro, como também em um sentido de arrebatamento poético). Tal imagem, que se assemelha perfeitamente a uma sombra, lembrando simultaneamente contornos de montanha, vulva e mesmo uma forma humana, poderia mesmo se tratar de uma mistura de elementos - como fazemos com jogos de sombras, como uma pessoa, na frente ou atrás de outro objeto, pode formar uma sombra completamente alheia à humana.

A sombra é um destes elementos que só existem em relação: precisa da luz para produzir forma; contrariamente, a luz também necessariamente formará sombra sempre que houver um ou mais objetos diante da sua fonte. Trata-se, então, de relação tríplice. Considerando a respeito da luz e da sombra, não há como não pensar no sol. Ainda que não seja a única fonte de luz, é a mais primitiva na história humana, e a mais poderosa que podemos experienciar em nossa existência.

Quem nunca, quando criança, não experimentou o susto maravilhoso de conhecer a própria sombra, em um dia de sol especialmente forte e quente, de querer tocá-la e se deparar com a sua fantasmagoria? Quando sentimos que há em nós uma parte que escapa de nós terrivelmente, que está ligada a um outro objeto [neste caso o sol]? E logo queremos

enfrentá-lo, olhar para ele, e logo somos repreendidos e afastados - alguém, geralmente o pai ou a mãe que diz "não pode olhar pro sol, que cega"; ou somos repelidos pela própria dor física da experiência. Daí começa o fascínio. Quem sabe essa não seja uma das incontáveis vezes que nos espantamos na nossa delicadeza.

Brincadeira comum de infância: correr atrás da própria sombra, apostar corrida com ela. No fundo, a impressão sugerida pela sombra é que algo descola do meu ser. Algo que escapa à minha vontade. Devo temer a minha sombra? E o que a sombra do Outro poderia me dizer? É como se o mundo respingasse.

Consideremos nossa relação com o sol. Para Derrida, se trata de uma relação emblemática, pois o tratamos como uma metáfora e, por trás de cada metáfora há o sol como uma premissa, ainda que elipsado ou eclipsado na forma do pai, da semente, do fogo, do olho; o sol qualifica a metáfora por excelência (DERRIDA, 1974, p. 50). Cabe enfatizar que se trata de uma metáfora masculina.

O autor também nos fala de como a metáfora solar encontra refúgio em Deus, bem como o próprio Deus também buscaria esconderijo no sol, nos lembrando que Descartes, em sua *Terceira Meditação*, chega a provar a existência de Deus através da luz natural, inscrevendo na *Quarta Meditação* a luz natural como proveniente de Deus, a quem sempre retorna (idem, p. 70).

Paremos um momento. Podemos pensar a metáfora na obra de Stella Maris? Podemos imaginar que o nome "Vênus" pode ter sido um meio de se referir a algo outro, como o faz o curioso termo "camisa-de-vênus" (para se referir a preservativos sexuais)? Ou de estabelecer uma relação de semelhança? Imaginando que "Vênus" de fato seja uma sutileza por parte da artista para eclipsar uma outra temática, qual seria ela?

Ficamos com a imagem e a imagem é opaca. A sombra aqui está no sentido plástico: uma grande mancha de cor para a qual, quase naturalmente, procuramos uma relação de semelhança ou identificação com o título "Vênus". Se a metáfora do sol é masculina, poderia a sombra ser uma metáfora feminina?

Detrás da metáfora da sombra não se esconde um Deus, a não ser como projeção solar (já que, como vimos, a sombra e a luz existem sempre em relação), um Deus que está mais para lá; uma sombra que, ao menos no sentido físico, sucede sempre de um ser ou objeto se

opondo à fonte de luz, e esse ser ou objeto é metade luz, metade sombra. Para onde se volta sua face? Ele deve encarar a sombra, a luz, ou ambos (posicionando-se lateralmente neste terceiro caso). Portanto, existe um *entre*, e este entre é necessariamente ambíguo.

Estamos falando de algo que não existe visivelmente na imagem, mas que podemos imaginar. O conteúdo deste entre não pode ser afirmado. Nessa leitura, sabemos apenas que algo se opõe ao sol, e desta oposição nasce uma sombra, e seu apelido é "Vênus".

Segundo Anne Carson, "eclipse" vem do grego Antigo *ekleipsis*, isto é, uma renúncia, uma espécie de desistência, um abandono, indicando uma renúncia, um abandono do sol para conosco (CARSON, 2005, p. 149). A autora prossegue nos lembrando de como Virginia Woolf descreve este fenômeno como *a derrota do sol***,** seguido por uma sensação de fim e da morte do mundo (idem, p. 150). Annie Dillard, nos apresenta Carson, possui impressões semelhantes, descrevendo uma sensação de "erro" (idem).

Em *La realidad y su sombra*, Levinas comenta acerca da relação entre imagem, sombra e semelhança.

> Como a imagem difere do símbolo, do signo ou da palavra? No modo singular com que se refere ao seu objeto, ou seja, por semelhança. No entanto, isso supõe uma paralisação do pensamento sobre a própria imagem e, consequentemente, uma certa opacidade da imagem. O signo, ao contrário, é pura transparência, nada valendo por si só. Então, devemos voltar à imagem como uma realidade independente que se assemelha ao original? *Não, mas com a condição de que a semelhança seja entendida não como resultado de uma comparação entre a imagem e o original, mas como o movimento que engendra a imagem. A realidade não seria apenas o que é, o que revela em verdade, mas seria também o seu duplo, a sua sombra, a sua imagem.*
> O ser não é apenas ele mesmo, ele escapa. Aqui está uma pessoa que é o que é, mas ela nos faz esquecer, não absorve, não cobre completamente os objetos que possui, nem a forma como os possui, os seus gestos, os seus membros, o seu olhar, seus pensamentos, sua pele, que escapam sob a identidade de sua substância, incapaz, como um saco rompido, de contê- los. [...] E ainda, tudo isso é a pessoa, é a coisa. Há, então, nessa pessoa, nessa coisa, uma dualidade em seu ser. *Ela é o que é e é estrangeira para si mesma e também há uma relação entre esses dois momentos.* Diremos que a coisa é ela mesma e sua imagem. E diremos que a relação entre a coisa e sua imagem é a semelhança.
> [...]
> A noção de sombra permite, portanto, situar a noção de semelhança na economia geral do ser. A semelhança não é a participação do ser em uma ideia [...], a semelhança é a estrutura mesma do sensível enquanto

> tal. *O sensível é o ser na medida em que se assemelha a si mesmo, na medida em que - fora de seu triunfante trabalho de ser - projeta uma sombra, libera esta essência obscura e fugidia, esta essência fantasmagórica que nada autoriza a se identificar com a essência revelada na verdade*. (LEVINAS, 2000, p. 185-187, grifos e tradução meus)[10]

"Insistência da ausência", "símbolo do avesso" e "uma estranha vestimenta que abandona retirando-se" são alguns dos termos utilizados pelo autor para descrever o fenômeno quadro (que podemos pensar como a própria obra de arte).

Pensando no sol mais uma vez, Jacques Derrida nos fala, em *Mitologia Branca*, a respeito da metáfora do sol e do sol enquanto uma espécie de premissa da metáfora; artificial, por qualificar a metáfora por excelência, sofrendo sempre por elipse e eclipse, quase sempre estando na forma do pai, da semente, do fogo, do olho (idem, p. 50).

É desnecessário dizer que este Deus é a imagem máxima do pai. Desse modo, seria possível pensar a sombra como uma poética utilizada para pensar o lugar do feminino em Stella Maris? Não apenas como antítese, mas também como algo que existe frequentemente *em relação a*, considerando o tempo todo a relação de alteridade entre os gêneros e como nessa relação estes se constroem?

---

[10] "En qué difiere la imagen del símbolo, del signo o de la palabra? En la forma singular en que ella se refiere a su objeto, esto es, por la semejanza. Sin embargo, ello supone una detención del pensamiento sobre la imagen misma y, en consecuencia, una cierta opacidad de la imagen. El signo, en cambio, es transparencia pura, de ningún modo vale por sí mismo. Entonces, ¿debemos volver a la imagen como realidad independiente que se parece al original? No, pero con la condición de entender la semejanza no como el resultado de una comparación entre imagen y original, sino como el movimiento que engendra la imagen. La realidad no sería solamente lo que ella es, aquello que ella revela en la verdad, sino que también sería su doble, su sombra, su imagen. El ser no es solamente él mismo, él se escapa. He aquí una persona que es lo que ella es, pero ella no hace olvidar, no absorbe, no recubre enteramente los objetos que ella posee, ni la manera como los posee, sus gestos, sus miembros, su mirada, su pensamiento, su piel, que se escapan por bajo la identidad de su sustancia, incapaz, cual saco roto, de contenerlos. Y es así como la persona lleva en su rostro, al lado de su ser, con el cual ella coincide, su propia caricatura, su pintoresquismo. Lo pintoresco es siempre ligeramente caricatura. He aquí una cosa familiar, cotidiana, perfectamente adaptada a la mano habituada a cogerla. Sin embargo, sus cualidades, su color, su forma, su posición, permanecen a la vez como retrocedidas respecto a su ser, como las "ropas gastadas" de un alma que se ha retirado de esa cosa, como una 'naturaleza muerta'. Y, sin embargo, todo eso es la persona, es la cosa. Hay, pues, en esta persona, en esta cosa, una dualidad en su ser. Ella es eso que es y ella es extranjera a sí misma y hay, además, una relación entre estos dos momentos. Diremos que la cosa es ella misma y su imagen. Y diremos que la relación entre la cosa y su imagen es la semejanza.
[…]
La noción de sombra permite, pues, situar la noción de semejanza en la economía general del ser. La semejanza no es la participación del ser en una idea -- cuya inanidad, por lo demás, ha mostrado el antiguo argumento del tercer hombre - la semejanza es la estructura misma de lo sensible en cuanto tal. Lo sensible es el ser en la medida en que él se asemeja, en la medida en que él - fuera de su obra triunfal de ser- proyecta una sombra, libera esta esencia oscura e inaprensible, esta esencia fantasmal que nada autoriza a identificar con la esencia revelada en la verdad."

Uma última evidência corrobora a hipótese de “Vênus 1” (sem data) de fato se tratar de uma referência ao feminino e à uma Vênus que não é astronômica ou astrológica: a sua semelhança com a Vênus de Lespugue, do ponto de vista da silhueta. A Vênus de Lespugue é, assim como a Vênus de Willendorf, outra célebre Vênus paleolítica ou pré-classicismo.

Figura 7 - Vênus de Lespugue. Fonte: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/carbone-14-le-magazine-de-l-archeologie/la-venus-de-lespugue-a-l-origine-de-la-quintessence-des-formes-3639509>, 2022.

Tal semelhança aponta fortemente para o interesse da artista no arcaico, bem como no que diz respeito a uma representação do feminino ou da mulher.

3 A CAIXA E SEUS PROCESSOS DE CRIAÇÃO

3.1 Diário de visita à Pandora’s box

Figura 8 - vista de "Pandora's box" (1981) antes da abertura

Figura 9 - vista de "Pandora's box" (1981) imediatamente após a abertura

Meu primeiro contato com a obra foi relatado em meu Projeto de Iniciação Científica (2022). Cito:

> Na primeira visita à obra, que se encontra localizada na Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília, realizada em 18 de fevereiro de 2022, verificou-se que o documento catalogado como a obra "Pandora's box" encontra-se armazenado em uma pasta em uma das mapotecas da instituição. A obra corresponde, segundo os funcionários presentes na data, à toda a pasta, incluindo o conteúdo do seu interior. No interior da pasta, encontram-se diversas folhas A4 e outras (poucas) que parecem ter sido recortadas, que ocupam todo esse invólucro. Esse material encontra-se dividido em 4 segmentos, 3 dos quais estão unidos por envelope ou outro material que os envolve e há um último segmento, por baixo dos 3 primeiros, cujas folhas não se encontram unidas, aparentando (mediante análise do conteúdo) não possuir relação direta com os 3 primeiros blocos de material. Acredita-se que esses 3 segmentos apresentam maior importância para a análise. Ressalta-se que o material como um todo é excessivamente vasto e, estimula desdobramentos futuros de abordagem de sua ampla composição.
> No conjunto do material é clara a identificação do trabalho. Cada um dos 3 primeiros segmentos encontra-se gravado no topo das pilhas o título 'Pandora's box', além dessa mesma gravação, em uma fonte menor e mais discreta ao lado de um número (que julga-se ser a ordem de apresentação dos poemas) nas demais lâminas, exceto as que correspondem a gravuras/desenhos e não estão gravadas sob o nome de 'Pandora's box'.
> [...]
> Na terceira visita, realizada em 13 de setembro de 2022, verificou-se as medidas (dimensão) da obra. Sendo elas: 36 cm de altura, 31 cm de largura e 6cm de profundidade quando fechada, lembrando que trata-se de uma espécie de pasta cujo material se assemelha a isopor revestido por papel na cor branca. (RENDEIRO; SOUSA, 2022, p. 3-4)

Neste novo encontro, escolhi me manter com os primeiros 3 segmentos textuais, identificados em cada folha com a inscrição "Pandora's Box". Pois, além do material ser excessivamente extenso (estimo que são centenas de folhas de papel contidas na caixa), há questões relativas ao que efetivamente compõe a obra ou não, devido ao seu modo de aquisição pela Casa de Cultura da América Latina.

Ao analisar o processo de aquisição e descarte da Coleção Stella Maris até o ano de 2013, Poliana Rocha avalia que:

> [...] a sistematização da aquisição dessa coleção foi falha, pensando em termos de espaço, condições de conservação, avaliação da obra

> individual e em seu conjunto, que não foram bem definidos nessa aquisição nela CAL. (ROCHA, 2013, p. 63-64)

Na época em que este estudo foi realizado, as obras ainda não haviam recebido Número de Patrimônio, que também aponta para lacunas em registros fotográficos e documentações que colocaram em risco a segurança e controle da coleção (idem, p. 64). Parte da problemática envolvida em tais processos, ainda segundo Rocha, se deve ao fato de tal doação ter sido de acervo pessoal, o que em geral implica em dificuldades devido à diversidade e volume do material recebido:

> No acervo da Stella Maris observa-se uma diversidade de rascunhos, certificados, papéis e até mesmo produções artísticas que não se sabe ao certo se são dela, que são tratados e guardados com o mesmo valor das demais obras. (idem, p. 63)

Levanto a hipótese de que nem todas as folhas pertencem originalmente à obra pois, analisando o material, pude verificar que há uma imensa variedade de documentos, das mais diversas ordens, inclusive listas pessoais e números telefônicos, enquanto os primeiros 3 segmentos textuais aos quais que me referi (que contém, inclusive, a inscrição "Pandora's Box" em cada folha) são compostos de poemas ordenados, que serão abordados parcialmente mais adiante. A transcrição dos poemas está contida nos anexos deste estudo, e é sobre a mesma que nos debruçamos, uma vez que não seria possível abarcar tudo. Nos limitaremos à força poética que se encontra no material em busca de pistas acerca da temática do imaginário do feminino.

No entanto, por conter possível relação com o estudo "Vênus 1" e a obra "Vênus" (ambos sem data), anexo aqui uma das pranchas que contém xilogravura sobre papel. É possível observar a inscrição "Vênus de Willendorf" e, abaixo, uma representação que se assemelha ao abraço de duas mulheres, cuja silhueta forma como que o corpo de uma só mulher.

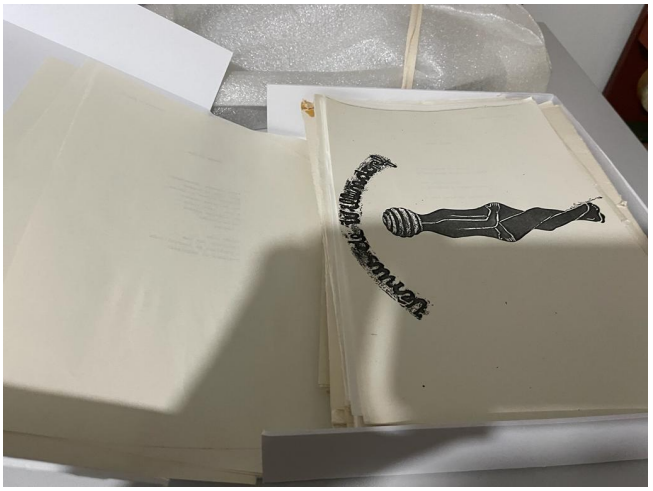


Figura 10 - fragmento de "Pandora's box" (1981), xilogravura sobre papel

3.2 A mulher armadilha ou o mito de Pandora

Alguém que eu amei uma vez me deu
uma caixa cheia de escuridão.
Levei anos para entender
que isso, também, era um presente.
(Mary Oliver)

Stella Maris refere-se à Pandora através do objeto caixa, como observa-se no título da obra "Pandora's box" (do inglês, caixa de Pandora). Embora a personagem mítica Pandora seja popularmente conhecida pela associação a este objeto, e tal associação tenha se perpetuado iconograficamente, não consta nenhuma caixa no mito de Pandora de acordo com a tradição literária grega clássica, mas sim um tipo de vaso (*pithos*).

Dora e Erwin Panofsky fazem um pequeno mapeamento a respeito de Pandora na tradição literária grega clássica. Consideremos:

> Primeiro, Pandora era a imagem de uma bela mulher, formada de terra e água por Prometeu, o criador de todos os homens (isso de acordo com o que parece ser a tradição mais antiga); ou, por instigação de um Zeus vingativo, por Hefesto (isso de acordo com Hesíodo e os seguidores dele). Em segundo lugar, esta imagem foi animada por Atena ou - com a ajuda do fogo roubado do paraíso - pelo próprio Prometeu, e foi aperfeiçoada por todos os outros deuses, cada um dos quais concebeu um presente apropriado (daí o nome 'Pandora'); e como os presentes de Afrodite e Hermes eram mais prejudiciais do que benéficos, o produto final acabou sendo ακαλὸν κακόν, um 'belo mal'. Terceiro, Pandora foi trazida à terra por Hermes e aceita como esposa por Epimeteu, irmão de Prometeu, apesar dos avisos deste

> último; ela assim se tornou a mãe de todas as mulheres. Quarto, enquanto vivia com Epimeteu, ela trouxe ao mundo doenças e vícios ao abrir um vaso fatídico cujos recipientes, com a exceção de Esperança, imediatamente voaram embora; de acordo com Hesíodo e quase todos os outros, originalmente continha todos os males; de acordo com Babrius e um escritor menos conhecido, Macedonius the Consul, todos os bens; mas nunca, até onde sabemos, uma mistura equilibrada de ambos. Quinto, este recipiente é invariavelmente designado como πίθος (dolium em latim), uma enorme jarra de armazenamento de louça usada para a preservação de vinho, óleo e outras provisões, e muitas vezes grande o suficiente para servir como um receptáculo para os mortos ou, mais tarde, um abrigo para os vivos; a própria tampa que impede que a Esperança escape é descrita como 'grande' (μέτα πῶμα). Sexto, este pithos ('kein Transportgefäss') nunca é representado como uma posse pessoal de Pandora, trazida por ela do Monte Olimpo; em vez disso, é considerado como parte dos bens domésticos dela e de Epimeteu, por assim dizer; um autor, Filodemo de Gadara, chega a atribuir o ato de abri-lo ao marido e não à esposa. Sétimo, o motivo deste ato é, com uma exceção, deixado indefinido. (PANOFSKY; PANOFSKY, 1956, p. 7-8, tradução minha)[11]

Este é o resumo da história. Alguns pontos a serem observados: i. a relação existente entre Pandora e Afrodite; ii. o fato de Pandora ser, segundo esta tradição, a primeira mulher da história da humanidade, sendo uma espécie de mãe das mulheres; ii. ela comete (na maioria das versões) um ato reprovável do qual não é possível voltar atrás e que acaba por condenar toda a humanidade; iv. como os pontos ii e iii fazem com que Pandora guarde uma proximidade com o mito de Eva; v. o fato do mito de Eva também ser aludido por Stella Maris na obra "De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito" (1967).

---

[11] "First, Pandora was the image of a beautiful woman, formed of earth and water either by Prometheus, the maker of all men (this according to what seems to be the earliest tradition); or, at the instigation of a vengeful Zeus, by Hephaestus (this according to Hesiod and those dependent on him). Second, this image was animated either by Athena ot - with the aid of the fire stolen from heaven - by Prometheus itself, and was perfected by all the other gods, each of whom contributed an appropriate gift (hence the name 'Pandora'); and since the gifts of Aphrodite and Hermes were harmful rather than beneficial, the final product turned out to be ακαλὸν κακόν, a 'beautiful evil';. Third, Pandora was conveyed to earth by Hermes and accepted as a wife by Epimetheus, Prometheus' brother, in spite of the latter's warnings; she thus became the mother of all women. Fourth, while living with Epimetheus, she brought upon the world illness and vice by opening a fateful vesseful the contents of which, with the exception of Hope, immediately flew away; according to Hesiod and nearly all others, it had originally contained all evils; according to Babrius and a less noted writer, Macedonius the Consul, all goods; but never, so far as we know, a balanced mixture of both. Fifth, this vessel is invariably designated as a πίθος (dolium in Latin), a huge earthenware storage jar used for the preservation of wine, oil, and other provisions, and often large enough to serve as a receptacle for the dead or, later on, a shelter for the living; the very lid that prevents Hope from escaping is described as 'big' (μέτα πῶμα). Sixth, this pithos ('kein Transportgefäss') is never represented as a personal possession of Pandora, brought down by her from Mount Olympus; rather it is taken for granted as forming part of her and Epimetheus' domestic establishment, so to speak; one author, Philodemus of Gadara, goes as far as to attribute the act of unsealing it to the husband and not to the wife. Seventh, the motive of this act is, with one exception, left undefined."

De todo modo, um aspecto essencial desta narrativa é Pandora enquanto uma armadilha (conforme Hesíodo), cuja origem se encontra, portanto, indissociável de um mal, e como este aspecto virou uma espécie de justificativa teórica para a misoginia, historicamente; fato que também se repete no mito de Eva.

Phipps nos lembra de *Pandora's Daughters* (filhas de Pandora), de Eva Cantarella, em que a autora analisa o status das mulheres na Grécia Antiga. A conclusão que ela chega é que, ao longo da antiguidade, os gregos "perpetuaram uma misoginia que excluiu o sexo feminino não somente da vida social e política, mas também do mundo da razão e consequentemente do amor" (CANTARELLA, 1987, p. 69 apud PHIPPS, 1988, p. 6).

Segundo Phipp, o tema grego de mulheres como seres inerentemente sedutores, mas desastrosos, infiltrou-se no pensamento judeu quando a palestina ficou sob influência helenística. Tal impacto [da helenização na Ásia Ocidental] teria se dado por volta do século IV a.C. (PHIPPS, 1988, p. 6). O autor também afirma que o motivo de Pandora teria sido transferido para o mito de Eva na escrita judaica antes da era da Bíblia hebraica e antes da era Cristã (idem, p. 7).

De volta à questão da caixa, Dora e Erwin Panofsky atribuem Erasmus de Rotterdam como o responsável pelo termo "Pandora's box", através de sua influente obra *Adagiorum chiliades tres* (primeira edição de 1508). Nela, Pandora é citada duas vezes, e em ambas seu pithos é substituído ou transformado em um *pyxis*, um tipo de porta joias grego de pequenas dimensões que se assemelha uma caixa, e supostamente foi trazida por Pandora para a terra. (PANOFSKY; PANOFSKY, 1956, p. 15). Tal substituição, acabou se cristalizando como uma espécie de versão "moderna" do mito de Pandora, apontam os autores (idem, p. 17).

O que inquieta a Dora e Erwin é que Erasmus conhecia bem as linguagens, e em outro trabalho teria preservado o objeto como *dolium*, o que implica que tal transformação seria proposital (idem). Assim, os autores acreditam que é provável se tratar de um modo de fundir a Pandora hesiódica com um episódio do mito de Psiquê da literatura romana (idem, p. 18).

Os autores acreditam que este episódio é aquele na literatura romana em que Vênus atribui a Psiquê tarefas aparentemente impossíveis, dentre as quais lhe foi dado uma *pyxis* que ela precisava levar ao submundo de Hades e trazer de volta com um pouco da beleza de Perséfone. Psiquê recebe, então, a *pyxis* "cheia e selada" de Perséfone. No entanto, na volta, Psiquê não resiste a tentação de abri-la (onde se acha a semelhança com Pandora). Os vapores

liberados pela *pyxis* a fazem desmaiar e ela é resgatada pelo Cupido, que a revive e torna a selar a caixa, permitindo que Psiquê saia bem-sucedida (idem, p. 18).

O que é importante retermos disto é que tal fusão reforça ainda mais a relação de Pandora e Vênus pela expressão "caixa de Pandora", já que este episódio de Psiquê ao qual (segundo estes autores) tal expressão é atrelada possui relação direta com Vênus. Além disso, é preciso ter em vista que essa expressão se consolidou em diversos idiomas como algo simbólico culturalmente, como apontam Dora e Erwin neste trecho:

> Em quase todas as línguas europeias, as frases 'caixa de Pandora', 'boîte de Pandore', 'caja de Pandora', Pandoras ask', 'doos van Pandora', 'Büchseder Pandora', passaram a ser aceitas como idiomáticas, denotando qualquer fonte de desastres múltiplos, do pecado original a uma peça indesejável da legislação municipal, e fornecendo títulos para muitas peças ou romances centrados em um espécime atraente, mas destrutivo, de feminilidade. (idem, p. 18-19, tradução minha)[12]

3.3 A armadilha da linguagem

O material poético contido na obra é dividido, em cada um dos 3 segmentos, em 34 pranchas; para cada prancha, em poema assinalado com um número equivalente à ordem de leitura. Enfatizo a ausência de cola ou qualquer elemento que una essas folhas e também a presença da inscrição "Pandora's box" em todas as folhas que contém poemas, o que não se verifica nas demais, nem mesmo nas gravuras. O conteúdo textual se repete de modo praticamente idêntico em cada um dos três segmentos, com observação de que há algumas rasuras em um deles feitas aparentemente com corretivo; parece se tratar de diferentes versões de manuscritos deste livro de poesia que seria o "Pandora's box"; considerando as condições de aquisição e assimilação da obra, é possível que tenham encontrado todo este material poético, juntamente às gravuras e outros papeis e documentos, algum com relação aparente e outros não, reunidos conjuntamente (de forma similar à que a obra se apresenta) nas coisas deixadas pela artista após o seu falecimento.

---

[12] "In nearly all European languages the phrases 'Pandora's box', 'boîte de Pandore', 'caja de Pandora', 'Pandoras ask', 'doos van Pandora', 'Büchse der Pandora', came to be accepted as idiomatic, denoting any source of multiple disaster from original sin to an undesirable piece of municipal legislation, and furnishing the titles for many play or novel centered around an attractive but destructive specimen of femininity."

De todo modo, nos limitaremos ao primeiro destes segmentos poéticos, para uma análise parcial a partir da proposta elaborada para este estudo. Isto é, tentaremos observar neste segmento da obra questões ligadas a um imaginário do feminino atravessada pelo mito e pela linguagem, sendo a linguagem escrita o principal meio utilizado pela artista nesta obra. Durante a realização do Projeto de Iniciação Científica focado na "Pandora's box" pude averiguar, incluído na própria obra, um documento que indica que "Pandora's box" teria sido publicado ainda em vida pela artista sob o pseudônimo de "Pandora" (RENDEIRO; SOUSA, 2022, p. 7). No entanto, não pude confirmar o quão semelhante à obra homônima presente na CAL esta publicação teria sido, apesar de ser provável que equivaleria a somente um dos 3 segmentos de compilação poética.

O uso deste pseudônimo aponta para uma possível identificação de Stella Maris com a personagem mítica. De modo similar à Pandora de Hesíodo, podemos nos questionar, então, qual é a armadilha em jogo. Analisando a totalidade do material poético, observa-se que há uma boa variedade de temas, que atravessa elementos ligados ao corpo tanto feminino como masculino, às relações amorosas heterossexuais e lésbicas, à própria poesia, passando por termos vegetais ou botânicos, bem como termos em latim e alusões religiosas ou míticas, metáforas animais, dentre outras questões, como é apontado no trabalho de Iniciação Científica (RENDEIRO; SOUSA, 2022, p. 4). Devido à extensão e complexidade do material, nos limitaremos a apenas alguns desses poemas que melhor dialogam com a questão do imaginário do feminino e de um viés mítico que possa atravessá-lo. A compilação desta seleção encontra-se no anexo b. Estes poemas equivalem às pranchas: 1 ("ORDEM DO DIA"), 22 ("COBRA DE VIDRO"), 26 ("LILITH [a anti-Eva]"), 28 ("DEGENERAÇÃO") e 31 ("ETERNO E FEMININO").

Reitera-se que nem todos os poemas na íntegra do segmento parecem possuir relação direta com questões de gênero. É possível que esta escrita possua um viés confessional ou autobiográfico, apesar de não ser possível afirmar. Observando os segmentos em sua totalidade, os poemas parecem nos levar em um passeio por diversas e esferas da vida, *flashes*, reflexões cifradas. É nessa perspectiva que entendo a problemática de um imaginário do feminino na obra, como experiência afetiva que reflete e se funde a outras vivências e percepções. Trata-se, assim, de uma perspectiva singular na maioria dos poemas, às vezes explicitando mais um viés político da experiência de gênero que poderia ser considerado feminista. A relação com a chave de leitura feminista foi trabalhada no Projeto de Iniciação Científica. Aqui, o interesse é explorar o imaginário de feminino construído por Stella Maris.

Ou, ainda, um (re)imaginário de feminino e de noções de feminilidade proposto pela artista, o que confere necessariamente um viés político para o seu trabalho.

Já no primeiro poema que abre o "Pandora's box", sob o título de "ORDEM DO DIA", é abordado um tipo de relação afetiva entre homens e mulheres. O modo de escrita, aberto pelo verso "Fica assente doravante", lembra de fato uma proposição no sentido de estabelecer algo, como é sugerido pelo próprio título, um termo legislativo do Direito. Sugere-se, assim, que há um certo tom de lei, no caso uma lei que a artista estabelece dentro de seu universo poético. A lei parece tanger as relações entre os gêneros, instituindo que "todos os homens / deverão voltar ao útero / das mulheres amadas". Para além da impossibilidade da realização deste ato que já nos insere, de certo modo, em um plano místico, o poema também traz como consequência do ato a eternidade, ao menos para a mulher a quem o homem retorna, como sugere o trecho: "- ipso facto - / as mulheres amadas / serão eternas". De todo modo, parece haver um elemento de fusão ou assimilação entre esses corpos. Mais adiante, ao nos confrontarmos com a obra "De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito", veremos que o tema da fusão ressurgirá, assim como também é observável uma alusão à fusão na gravura da Vênus de Willendorf encontrada na "Pandora's box". Neste primeiro poema não há nenhuma referência direta à conteúdos mitológicos, porém parece trazer fortemente algo de um pensamento mítico para (re)imaginar questões ligadas a gênero, aqui atravessado pela questão amorosa.

O segundo poema eleito para este recorte de análise equivale à prancha 22, intitulada "COBRA DE VIDRO". Este poema é aberto por "No ovo da serpente / me encafuo". O termo "da serpente" sugere que seja uma serpente específica e, possivelmente, já conhecida pelo leitor, uma vez que em nenhum momento o eu-lírico apresenta a serpente, a não ser talvez no próprio título. De todo modo, o movimento semelhante ao do retorno ao útero visto no primeiro poema. Se trata de um movimento impossível: como se "encafuar" em um ovo? O termo "encafuar", que sugere ao mesmo tempo adentrar e se esconder, é absurdo para um ovo, objeto tão frágil e impassível. De fato, não há elasticidade em um ovo, nenhuma característica que permita esse adentrar. Há, ainda, outra estranheza: o modo como o eu-lírico diz "da serpente" sugere distanciamento; imagina-se logo que o eu-lírico não pode ser uma serpente, mas um outro animal infiltrado (de forma similar ao mito de Pandora, que carregou o destino de uma espécie de infiltrada dos deuses?). Mas depois, uma revelação: o ovo continha "a ancestral semente / que vai ser / nova serpente" que, no último parágrafo, o eu-lírico se refere como sua filha. O poema ainda define características para a futura filha serpente ("feroz",

"linda", "veloz", "fatal"), configurando uma espécie de profecia. Mais uma vez, observa-se algo de um pensamento mítico, sutilmente atravessado por questões de gênero, uma vez que a serpente é tratada no feminino podendo se tratar de uma metáfora para a mulher. Além disso, uma serpente carrega sempre um estigma do mito de Eva, podendo também possuir alguma relação, uma vez que Eva é inclusive citada no próprio trabalho, como veremos.

O terceiro poema escolhido equivale à prancha 26, intitulada "LILITH (a anti-Eva)". Como observa-se pelo próprio título, o poema faz menção à Eva, trazendo Lilith como a sua antítese. Apesar deste dado explícito, os nomes Eva e Lilith não voltam a ser mencionados ao longo do poema, que é perpassado pelo tema da criação. Pandora não é mencionada de forma explícita, no entanto obtemos vislumbres, relances de seu conteúdo mitológico em elementos como o barro. O barro aparece no poema modelado pelo eu-lírico: "te modelo de barro louco / minha vontade / sou fêmea / te faço macho". O eu-lírico, identificado por uma voz feminina, se dirige (e modela), portanto, uma voz masculina. Nesse sentido, é operada uma inversão de gênero no tema da criação: é o feminino que modela o masculino. No entanto, há margem para ambiguidade: nos versos "o criador / e sua criatura" o gênero das palavras é invertido. Nos versos que se seguem, observamos o que parece um enlace erótico entre ambos, até desembocar nos versos finais: "sou macho / te faço fêmea", invertendo a formulação inicial "sou fêmea / te faço macho".

O próximo poema eleito corresponde à prancha 28 ("DEGENERAÇÃO"). Este poema parece fazer uma brincadeira com o sentido de gerar, aquilo que gera e é gerado. Assim como no poema anterior, é utilizado o termo "fêmea". A única prancha, dentre as 34, que utiliza o termo "mulher" (no caso, é utilizado "mulheres", no plural) é no primeiro poema. Depois, é como se a mulher retornasse a um estado originário, anterior à construção da própria mulher e, portanto, lhe restasse o termo "fêmea". No entanto, isso poderia significar um estado de ser menos estigmatizado, inclusive, por todas as mitologias que perturbam a esse corpo tido como feminino. Transcrevo os 5 primeiros versos: "Nasci fêmea / e me fizeram fâmula, / família e propriedade / de um só". O eu-lírico descreve o que lhe acontece a partir deste "nascer fêmea". A questão da subalternidade e das estruturas família e propriedade se encontram, portanto, circunscritas. Não apenas a este "nascer fêmea", mas também a este "um só", que podemos imaginar como a figura do marido, mas acima de tudo também representa a própria estrutura monogâmica que reflete e é atravessado pelo pensamento do "um só" (como se vê pela imagem do Deus da própria mitologia de Eva). Ao se reportar de modo mais direto a

questões da mulher, Stella Maris assume um teor político mais explícito neste poema, atravessado por um imaginário arquetípico mitológico da mulher pelas figuras de Lilith e Eva.

O último poema selecionado para esta análise, correspondente à prancha 31, é intitulado "ETERNO E FEMININO". Como demonstra o título, aqui há certo um retorno à questão da eternidade associada ao feminino, que havia sido trabalhada na também na primeira prancha. Há também um retorno à imagem do ovo, trabalhada na prancha 22 "COBRA DE VIDRO" e também a imagem do parto no último verso, sendo a palavra que encerra o poema. A questão do parto também pode ser associada à prancha 28 "DEGENERAÇÃO", por se manter em um mesmo campo de significância de nascimento, eclosão, daquilo que é e a ser gerado. O poema traz à tona imagens elípticas, ou seja, circulares, arredondadas como: "bola", "cacho [de células]" e o próprio ovo. Tal forma circular também pode ser verificada na própria estrutura das 34 pranchas, que possui um movimento de aproximação e afastamento circular de alguns temas, que reaparecem como retornos, reminiscências, voltas, como a própria abordagem do feminino e do atravessamento mítico. Afinal, é próprio do mítico a característica de ser eterno, atemporal e circular, é uma espécie de profecia sempre em estado de latência apesar de já concretizada, assim como parece ser essa a forma talhada por Stella Maris. No entanto, o que a artista parece realizar não é a repetição da estrutura circular e profética do mito, mas uma tentativa de desenhar o seu próprio círculo mágico de feminino que, por não se tratar uma repetição, configura uma disrupção do conteúdo dos círculos mágicos dos quais ela os desloca. Isto é, uma discreta disrupção dos conteúdos mitológicos de Eva, Vênus, Pandora e possivelmente de outros citados ao longo de seu trabalho.

Podemos perceber diante da breve análise dos poemas eleitos, que representam apenas um fragmento da obra, a complexidade no modo como o feminino é trabalhado por Stella Maris. Isto também se deve ao fato do mesmo ter sido tratado, nesta obra, por meio do discurso poético, que permite uma modulação mais ambígua e povoada de armadilhas para a compreensão, já que a compreensão não é tipicamente o seu lugar, mas a comoção. Trata-se, portanto, de um tipo de pensamento mais afetivo, podendo ter sido até mesmo uma espécie de confissão realizada pela artista, que teria encontrado este meio para desabafar ou tratar de questões que talvez não tivessem espaço na sua vida diária. Tal hipótese é corroborada pelo possível uso do pseudônimo (ver anexo a). Conforme foi percebido em trabalho anterior, em embate com a mesma obra:

> O confronto com a obra nos leva não a um fechamento da obra sobre si mesma, produzindo sistema, mas sim a uma ‘condução’ mais aberta a partir dos ‘fios’ deixados por ela nesta obra. A própria escolha pela poesia como técnica utilizada no trabalho, poderia se dizer que se trata de um trabalho não apenas de gravura, mas escritura sobre papel. Assim, é uma escolha que abre mais que fecha e tem o efeito de nos conduzir, a cada palavra e articulação, para a dubiedade. A discussão em torno do feminino, nesta obra, se dá por meio de um discurso “quebrado”, que é da característica do poético. (RENDEIRO; SOUSA, 2022, p. 7)

A isto deve-se acrescentar também a percepção diante destes poemas que, ao menos neste trabalho, o imaginário do feminino aparece, por diversas vezes, ligado a um imaginário do masculino, em relação. Com exceção da prancha 28, "DEGERAÇÃO, que traz a união entre ambos como algo estrutural e até problemático, de certa forma, esta relação parece ser representada como amorosa, erótica, fusional e natural. Portanto, a questão amorosa aparece fortemente relacionada a este imaginário do feminino, como enlaces completamente espontâneos partidos da própria voz feminina, bem como a própria questão da diferença e alteridade presentes em relações entre os gêneros.

4 (RE)IMAGINAÇÃO DA MULHER DE ORIGEM

4.1 Diário de visita à De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito

Figura 11 - "De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito" (1967)

A obra, de pequenas dimensões, apresenta à visão sequências de formas em 6 fileiras horizontais. Cada fila apresenta um padrão de forma/imagem em repetição. A próxima fila, abaixo ou acima desta, oferece um novo padrão de forma/imagem com pequenas diferenças em relação à fila de cima ou de baixo, indicando movimento e possíveis ordens de leitura. Tanto de cima para baixo quanto de baixo para cima é possível observar lentamente uma silhueta de mulher tomando mais ou menos definição (nascendo ou desaparecendo).

A reação intuitiva é reparar imediatamente na forma feminina, induzida pelo título da obra e também pela ênfase a partir do destaque dado a essas formas pelo uso cumulativo da cor negra, que forma o maior contraste em relação ao fundo. Importante também notar que, para além dos já referidos grandes pontos cumulativos de cor, existem áreas cobertas por

quantidades menores de tinta, a partir de uma técnica quase pontilhista. Nessas áreas (que notei, apenas mais tarde, que também formam desenho figurativo e, portanto, abrem um novo campo de significância), o acúmulo é menor, porém se torna paulatinamente mais concentrado nas fileiras inferiores.

Parece se tratar de um jogo de luz e sombra: as formas em "pontilhismo", digamos, figuram uma silhueta mais tradicionalmente masculinizada, enquanto as formas de maior acúmulo ou mais negras, figuram a forma mais tradicionalmente feminina, porém elas não são apresentadas juntas na sua "forma final", ou seja, com maior definição. O que vou chamar de primeira fileira, que corresponde à fileira superior do quadro, apresenta a forma masculina em maior definição no quadro e a forma feminina em sua forma mais "primitiva", isto é, a mais distante da sua forma final. A fileira mais inferior, ao contrário, apresenta a forma feminina em maior definição e a masculina somente enquanto resquício ou estado germinativo.

Este jogo de luz e sombra funciona da seguinte maneira, que pode ser observada: que imagem forma uma imagem? A imagem das silhuetas masculinas, encostadas umas nas outras na fileira superior, gera um contorno. Um certo vão que é preenchido com tinta por Stella e forma uma outra imagem, a do "estado germinativo" feminino, ao analisar a sequência. Porém, deixando de lado a questão da sequência e tomando, por um instante, somente a parte, como essa imagem, aparentemente não figurativa, pode ser lida? Somente após o primeiro contato, já dada a uma entrega maior de observação, pude notar que as silhuetas femininas das três primeiras fileiras remetem ao formato de uma vulva. Pela leitura de dinamismo que propus, poder-se-ia imaginar que há um movimento de dilatação ou retraimento deste músculo, como ocorre em um parto vaginal.

Nas três últimas fileiras, portanto, na segunda metade do quadro (há uma ruptura ao meio a partir deste ponto de vista), não é mais possível ler as formas como "vulvescas". A partir daí os pés se tornam mais delineados, já havendo uma maior, ainda que sutil definição da figura feminina. O que é sugerido, tomando o título como camada constituinte da obra igualmente relevante, é o "nascimento" de Eva, a primeira mulher que guarda o destino de todas as outras, conforme a tradição judaico-cristã. Mas parece haver uma armadilha: quem faz Eva, na verdade, é a própria Stella Maris, como sugere o título na primeira pessoa do singular (*De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito*). Ela não parece tomar Eva na acepção de uma história a ser contada, não lhe interessa ilustrar a história já tão conhecida (o que se nota pela ausência de elementos clássicos como a árvore e maçã). O que o título sugere

é não uma obra de cunho sagrado, mas profano. Pois é a artista que constrói a imagem de Eva através do artifício: Eva, aqui, é um assumido simulacro. E a ênfase se desloca um pouco para a questão de como uma imagem se constrói. Talvez através do apagamento de outra (já que a imagem da mulher só se forma com o desaparecimento da imagem do homem, e também o oposto)?

Qual é a ilusão, então, destruída por Stella? É o fazer Evas, que desmitifica a existência da técnica? Ou são as Evas a ilusão que Stella destrói, instaurando uma sutil crítica de gênero de onde se entrevê que a própria mulher, tal como a concebemos, é fabricada como se fabrica um simulacro? Ou uma espécie de fantasma?

4.2 O mito de Eva

O mito de Eva é um mito embalado em culpa. Apesar de apresentar certa semelhança com o mito de Pandora, de um certo modo era previsto por Zeus que ela abriria o jarro (ao menos na versão de Hesíodo). Pandora é conhecida por ser uma espécie de "armadilha", embora seu mito também tenha sido utilizado como justificativa para a desvalorização da mulher, é como se Pandora tivesse sido feita para o ato de abrir aquele jarro. Já Eva, não; ela havia sido feita simplesmente para fazer companhia à Adão e viver no jardim ao seu lado, em perfeita harmonia com as leis de Deus. Pandora não comete nenhuma traição, ao contrário de Eva, cujo mito dá a entender uma traição para com o próprio Deus. Analisemos, parte a parte, os trechos da Bíblia que narram do nascimento de Adão à queda de Adão e Eva do Éden, extraídos de *Interlinear Hebraico-Português: livro de Gênesis completo e textos bíblicos seletos*, de Enih Gil'Ead:

> E o SENHOR Deus formou o homem do pó da terra e soprou nas narinas dele o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.
> E plantou o SENHOR Deus um jardim no Éden, [da banda] do Oriente, e Ele pôs ali o homem que tinha formado.
> E o SENHOR Deus fez brotar da terra toda árvore agradável à vista e boa para se comer, e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal.
> E tomou o SENHOR Deus ao homem e o pôs no jardim do Éden para o lavrar e para o guardar.
> E ordenou o SENHOR Deus ao homem, dizendo: De toda árvore do jardim comerás livremente,

mas da árvore do conhecimento do bem e do mal, dela não comerás; porque, no dia em que dela comeres, certamente morrerás.
E disse o SENHOR Deus: Não [é] bom que o homem esteja só; far-lhe- ei uma ajudadora adequada a ele.
E formou o SENHOR Deus da terra todo animal do campo e toda ave dos céus, os trouxe a Adão para ver como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda a alma vivente, isso foi o seu nome.
E o homem pôs nomes a todo gado, e às aves dos céus, e a todo animal do campo; mas para o homem não se encontrou ajudadora adequada a ele.
Então, o SENHOR Deus fez cair um sono profundo sobre o homem, e ele adormeceu; e Ele tomou uma das suas costelas e fechou a carne em seu lugar.
E fez o SENHOR Deus, da costela que tomara do homem, uma mulher; e a trouxe para o homem.
E disse Adão: Esta [é] agora osso do meu osso e carne da minha carne; a esta ele chamou mulher, porque do homem ela foi tomada.
Por isso, deixará o homem seu pai e sua mãe e se unirá à sua mulher, e serão ambos uma só carne.
E ambos estavam nus, o homem e sua mulher; e não se envergonhavam.
Ora, a serpente era mais astuta que todas as alimárias do campo que o SENHOR Deus tinha feito; e esta disse à mulher: É isso que Deus disse: Não comereis de toda árvore do jardim?
E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim comeremos, mas, do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis, para que não morrais.
Então, disse a serpente à mulher: Certamente não morrereis.
Porque Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabedores do bem e do mal.
E, vendo a mulher que aquela árvore [era] boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para se obter entendimento, tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido com ela, e ele comeu.
Então, foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que [estavam] nus; e coseram folhas de figueira, e fizeram para si coberturas.
E ouviram a voz do SENHOR Deus, que passeava no jardim na brisa [da tarde] do dia e escondeu-se o homem e sua mulher da presença do SENHOR Deus, por entre as árvores do jardim.
E chamou o SENHOR Deus a Adão e disse-lhe: Onde estás?
E ele disse: Ouvi a tua voz no jardim, e temi, porque estava nu, e me escondi.
E disse [Deus]: Quem disse a ti que estavas nu? Comeste tu da árvore de que te ordenei para que não comesses?
Então, disse Adão: A mulher que tu puseste comigo, ela me deu da árvore, e comi.
E disse o SENHOR Deus à mulher: Que é isto que fizeste? E disse a mulher: A serpente, ela me enganou e eu comi.
Então, o SENHOR Deus disse à serpente: Porque tu fizeste isso, maldita tu [serás] mais do que toda besta fera e mais do que todo animal do campo; sobre o teu ventre andarás e pó comerás todos os

> dias de tua vida.
> E inimizade eu porei entre ti e a mulher e entre a tua semente e a semente dela; esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar.
> E à mulher disse: Deveras multiplicarei a tua dor [na] tua gravidez; com dor terás filhos; e para o teu marido será o teu desejo e ele te governará.
> E ao homem disse: Porquanto deste ouvidos à voz de tua mulher e comeste da árvore da qual te ordenei dizendo: Não comerás dela, maldita [é] a terra por causa de ti; por doloroso trabalho comerás dela todos os dias de tua vida.
> Espinhos e cardos ela te produzirá e tu comerás da plantação do campo.
> Do suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra, porque dela foste tomado; porque tu [és] pó e ao pó retornarás.
> E chamou Adão o nome de sua mulher Eva, porque ela foi a mãe de todos os viventes.
> E fez o SENHOR Deus ao homem e à sua mulher vestes de peles e os vestiu.
> Então disse o SENHOR Deus: Eis que o homem é como um de nós, sabedor do bem e do mal e agora, para que não estenda a sua mão e tome também da árvore da vida, e coma, e viva eternamente,
> o SENHOR Deus o lançou fora do jardim do Éden, para lavrar a terra de que fora tomado.
> E Ele expulsou o homem e pôs ao oriente do jardim do Éden os querubins e uma espada flamejante ao redor, para guardar o caminho da árvore da vida.

A escolha pela reprodução do texto na íntegra se deve à primazia da Palavra neste universo mítico, para o qual a Palavra é conteúdo divino em si mesmo. Certamente há muitos detalhes no texto, para além de questões de tradução e consequentes modificações que podem causar perturbações significativas de sentido. Em suma, a história como o é concebida e interpretada atualmente pelas igrejas católica e evangélica (ambas de considerável expressão no Brasil), é que Deus teria feito Adão primeiro, a partir do pó [da terra]; Deus explica a Adão sua lei e lhe concede a tarefa de nomear as criaturas; somente então Deus faz com que Adão durma e, de suas costelas, faz a primeira mulher [em geral, a parte do sono de Adão é eclipsada, bastando alegar que a mulher foi feita da costela do homem, o que explicaria, em algumas versões, a sua subjugação]; então, a lei é repetida e Eva toma conhecimento da mesma [esta lei que trata-se de uma proibição, uma fronteira, um limite]; até esse momento, ambos não possuem conhecimento da própria nudez, como ainda o é para qualquer outro animal vivente.

O que acabo de narrar é a primeira parte, resumida; podemos considerar como a primeira parte do mito de Eva tanto pela sua segmentação na própria Bíblia (Gênesis 2 e 3)

como pela temática, sendo a primeira parte de nascimento do homem, da mulher e da harmonia com o Criador, e a segunda parte a narração da transgressão do limite, da lei de Deus, seguida de uma punição. Dito desta forma, parece até uma espécie de mito de nascimento do Direito. Certamente, parece a fábula de uma traição contra Deus. Porém, há um detalhe: o fato de a morte ser dada como o revés da devoração do fruto implica quase uma espécie de armadilha por parte de Deus: pois antes da queda, da punição, a morte simplesmente não existia. Trata-se também de um mito de origem da própria morte. Como esperar que uma criatura que compreenda uma lei cujo elemento é desconhecido? O "não" é de se entender, mas não a gravidade da consequência da supressão deste limite.

Há outro detalhe importante nesta supressão, altamente explorado pelos teólogos, igrejas e fiéis: a falta é, primeiro, cometida por Eva. Embora Adão também tenha devorado o fruto, é senso comum que só o fez pela ludibriação de Eva que, por sua vez, fora ludibriada pela serpente. Isso indica, por sua vez, um problema de ordem: assim como a ordem dos nascimentos do homem e da mulher possuiria um significado, a ordem da transgressão também é significativa e passa a portar uma espécie de hierarquia; por sua vez, a hierarquia é confirmada pelo Deus mais à frente ao descobrir a traição e explicitamente subjugar Eva ao marido (já que a mesma, ao tomar a frente de uma decisão, teria sido insensata).

Neste mito, observa-se elementos como curiosidade, lei, limite e transgressão. A questão da culpa que, à primeira vista parece central e assim, em geral, é tratada, é uma consequência destes elementos; pois, em primeiro lugar está a lei. Neste caso, a lei imposta por Deus. A motivação para o ato de transgredir a lei, muito além da tentação estética, parece ser a curiosidade motivada pelo "segredo" guardado pelo fruto. Deus guardava um segredo: a saber, o fato que estavam nus. Este é o segredo explícito. Qual era o segredo implícito? Ademais, se a árvore guardava o conhecimento "do bem e do mal", qual é o "bem" descoberto? Ou o "bem" era somente uma armadilha para a atração da curiosidade, de forma similar ao mito de Pandora?

4.3 De como se assombra Evas

Qual é o "princípio disruptivo" em *De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito*? O título sugere que a artista pode criar não somente uma Eva, mas várias. Qual seria a ilusão

destruída? Seria a ideia de unicidade do mito, um confronto com a ideia de que exista uma única Eva e, portanto, "verdadeira"? Uma vez que o mito narra o nascimento de algo que não existia e passa a existir apenas depois do evento mítico, o que a existência de várias Evas implica? Seria, assim, um confronto à própria ideia de uma origem única e inequívoca. Uma pergunta: quem pode fazer nascer mitos? Talvez apenas após o reconhecimento de que o mito pode passar pelo *artifício* humano, possamos reconhecê-los. Nesse horizonte, a ilusão diz respeito ao próprio fazer mítico, à Eva/s, ou ambos?

Se essa não é a questão colocada por Stella, ao menos devemos reconhecer que seu rastro abre margem para essa leitura. É uma sutileza: Stella não confirma que a/s Eva/s de sua obra dialogam, necessariamente, com a Eva mítica. No entanto, seria impossível, imersa no contexto político e cultural brasileiro, pensar em uma Eva descolada de seu tema mítico, que assombra, de todo modo, o seu nome e imagem. Mesmo que não explicite que se trata da Eva mítica (não se verifica a representação clássica de Eva, próxima de uma árvore, serpente ou maçã – em Stella, Eva parece com qualquer mulher), ao "conjurar" o nome, há a formação de um duplo: mesmo que seja "qualquer mulher", a Eva mítica aparece como sombra.

A/ssombrar, fazer sombra. Muito já falamos a respeito da sombra e de sua poética em "Vênus". Poderíamos pensar que "De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito" participa de uma poética semelhante? Vejamos.

O mito de Eva passa pelo tema da devoração. A transgressão essencial consiste em uma certa devoração. O que é devorado, é ao mesmo tempo aniquilado e transformado dentro de um outro corpo. É da ordem de uma certa assimilação, uma fusão. Ora, o desejo de fusão é uma clássica descrição erótica. Segundo Bataille, "o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite" (1987, p. 121). Como negar, então, o viés erótico de devorar?

Como vimos no mito de Eva, uma das palavras-chave que encontramos para este mito é "limite". Pensemos por um momento na questão erótica. A palavra vem de Eros, o filho de Afrodite que, segundo a tradição grega Clássica, costuma acompanhá-la.

> [...] Afrodite-Vênus não trabalhava só: seu intrometido filho consorte Eros - como a deusa, que se acredita ter nascido de uma espécie de noite primordial, era seu aliado mais próximo. (HUGHES, 2019 p. 52, tradução nossa)

Anne Carson faz a seguinte definição de Eros: "Eros é uma questão de limites. Ele existe porque certos limites existem." (CARSON, 1986, p. 52). Poderia-se dizer que aqui, em

De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito, Eros e Vênus-Afrodite aparecem como sombra, para além da própria figura mítica de Eva. Pois Eva também é uma questão de limites, ela representa o passo dado além do limite (enquanto Eros representa o desejo de ultrapassá-lo).

Ao fazer uma obra com o título "De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito" e ilustrá-la com uma espécie de ilusão de imagens de homens e mulheres se formando, o que Stella Maris está fazendo? Me parece que a sua maneira de lidar com conteúdos mitológicos, direta ou indiretamente, são muito mais autorais do que próprios àquele universo mitológico, da ordem de um deslocamento. É por esse motivo que ela tão facilmente parece deslizar entre as mais diversas mitologias: ela não parece se comunicar com elas pelo seu interior mitológico, mas a partir de um certo distanciamento que é quase um *criar* a sua própria mitologia. Desta maneira, ela se aproxima e afasta ao mesmo tempo, operando uma certa apropriação poética. Quase um devorar.

Mais que respostas a respeito desta obra e de um desejo de delimitá-la, esse olhar busca, antes de qualquer coisa, identificar e apontar questões que existam na obra de Stella Maris ou em seu entorno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo, realizo uma rápida contextualização a respeito da artista para adentrarmos no objetivo deste estudo: um enfoque em três obras específicas: "De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito" (1967), "Vênus 1" (sem data) e "Pandora's box" (1981), sendo "Vênus 1", na realidade, um conjunto de estudos que teriam desembocado na obra "Vênus" (também sem data), que não chega a ser abarcada aqui. A justificativa desta escolha se dá a partir da percepção que tais obras abarcariam um interesse específico da artista por um imaginário em torno do feminino atravessado por conteúdos mitológicos, que ainda não teria sido identificado pela crítica e historiografia da arte local (não foram encontrados registros de textos que tratem destas obras ou este aspecto em Stella Maris). A partir da identificação desta lacuna de pesquisa, este trabalho se realiza como um exercício crítico da prática de olhar para a própria obra e pensar a partir dela.

Ainda no primeiro capítulo, começo a refletir a respeito da presença do aspecto mítico na obra de Stella Maris, bem como as possíveis maneiras de me aproximar dela, considerando as problemáticas que envolvem me aproximar destes objetos tanto do ponto de vista ético como do ponto de vista institucional, diante de questões como o próprio exercício crítico, a maneira como a instituição assimila os objetos e a obra enquanto fenômeno e acontecimento. A questão institucional, que idealmente eu não gostaria de ter adentrado ou que atravessasse este estudo devido à sua complexidade que não poderia ser abarcada, se demonstrou impossível de ser ignorada totalmente, em razão da falta de informações ou documentos sobre ela e essas obras em outros registros. Ao longo deste estudo, me deparei com uma série de questões entre eu e a obra, como: a problemática de onde uma obra começa e termina (pensando especialmente em "Pandora's box"), como lidar com obras que são frutos de doações de acervo pessoal, onde a definição do que caracteriza ou não uma obra às vezes pode recair como responsabilidade de uma instituição. Como o teórico, crítico e historiador da arte deve proceder nesses casos em que a obra parece se misturar à instituição e, de certo modo, enclausurar-se? Mesmo reconhecendo a imensa importância da instituição museológica para salvaguardar, proteger e divulgar a obra, parece haver limitações e implicações que podem afetar a própria percepção da obra, como parece ser o caso de "Pandora's box", conforme elaborado no diário de visita à "Pandora's box" no capítulo 3. O objetivo deste trabalho, portanto, é de distender horizontes para refletir a respeito deste acervo, tirando a

obra de Stella Maris de sua clausura para que a artista possa ser pensada criticamente de forma mais ampla.

Ainda neste mesmo capítulo, estabeleço meus modos de aproximação, entendendo a obra enquanto acontecimento e respeitando aquilo que ela guarda de intraduzível, mas ainda me debruçando acerca de alguns elementos que acenam para o que optei por chamar de imaginário do feminino na obra de Stella Maris, pensamento mítico e poética da sombra. Tratam-se, assim, de exercícios de percepção em torno da obra. A questão da "fome de mito" (JESI) que é mencionada no capítulo 1 se deve à identificação de um período na obra da artista em que há considerável investimento no imaginário mitológico, porém de modo a também "devorá-los", "aniquilá-los", para usar as palavras do autor. Pois, como dito anteriormente, essas obras de Stella Maris não parecem conter um teor sagrado convencional, mas sim uma espécie de assimilação do conteúdo mítico por parte da artista para articulá-lo, transformá-lo, renová-lo à sua maneira. Este é um dos aspectos políticos de sua abordagem em torno destes imaginários do feminino, uma vez que muito do imaginário acerca de gêneros é constituído precisamente destas fontes.

Os três capítulos seguintes são sempre iniciados com observações e descrições resultantes de minhas visitas às obras, seguidos de capitulações e considerações em torno da temática mítica sugerida pelos respectivos títulos das obras, com o objetivo de reunir informações que podem ser úteis para uma leitura das obras. Depois, passa-se ao momento do ensaio crítico, pensando chaves de leitura poética e teórica para as obras, sendo o segundo capítulo dedicado à "Vênus 1" (sem data), o terceiro à "Pandora's box" (1981) e o quarto à de "De Como Faço Evas e Destruo Ilusões a Respeito" (1967). Cada uma dessas obras, apesar de possuírem teor semelhante, o que fez com que eu as elegesse, apresentou desafios e perspectivas únicas, de modo que não foi possível esgotar nenhuma delas, que nos deixaram com mais perguntas e inquietações que provavelmente tínhamos ao iniciar esta trajetória. No entanto, creio que foi possível demonstrar o caráter de similaridade e relação entre essas obras, que parecem operar em um mesmo campo de significâncias: em torno do feminino, do erótico, do político e do mítico, em uma complexa trama que ainda se encontra um tanto emaranhada.

Faz-se necessário, ainda, esclarecer que outras imagens não foram utilizadas além das fotografias das próprias obras de Stella Maris para não prolongar e complexificar ainda mais esta tarefa que, devido às limitações deste estudo, se limitou somente às imagens do trabalho

da artista, que já é demasiado extensa, considerando a quantia numerosa de páginas em "Pandora's box", que demandaram delicado manuseio presencial e só puderam ser abarcadas muito parcialmente (como dito anteriormente, estima-se que o número total de páginas passem de cem). Para além deste motivo, trazer imagens de outras obras, seja de Vênus, Eva ou Pandora que não fossem da artista, acabaria por transformar o trabalho em um outro trabalho, pois poderia se tornar um estudo comparativo e diversos esclarecimentos teriam de ser feitos acerca das obras escolhidas (dentre o enorme número de obras existentes com essas temáticas), o que poderia tirar o foco do trato singular dado por Stella Maris a essas personagens míticas, que insisto que parece possuir um viés político de operar uma reimaginação das categorias de mulher e feminino por meio da linguagem.

Ainda resta, para trabalhos posteriores, um trato mais minucioso com algumas das problemáticas identificadas e apontadas, como os fragmentos de "Pandora's box" que não puderam ser abordados aqui, a questão de como se deu o processo de assimilação desta obra específica pela instituição Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília, se a obra do modo como foi assimilada era assim considerada pela artista e, se não, ou diante da impossibilidade de averiguação, como lidar com este ponto? Ainda parece haver muito a ser explorado acerca das características aqui percebidas. Cabe dizer que este estudo se construiu em torno de um pensar *a partir de*. Ainda caberia um aprofundamento na relação com os conteúdos mitológicos, a possibilidade de pensar sob a chave de um pensamento mítico feminista, se podemos pensar tais operações de Stella Maris como uma espécie de desconstrução de tais conteúdos mitológicos, se existem relações com iconografias da arte destes conteúdos, assim como as relações entre estas obras e o restante da extensa obra deixada por esta artista.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Pedro Barbieri. **Hinos Órficos**: edição, estudo geral e comentários filológicos. Trabalho de dissertação do Programa de PósGraduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **O Talismã de Furio Jesi**. Trad. de Vinícius N. Honesko. Outra Travessia, Florianópolis, n. 19. p. 77-80, 2015.

BATAILLE, Georges. O erotismo. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CARSON, Anne. **Decreation**: Poetry, Essays, Opera. Knopf, 2005.

_____. **Eros: The Bittersweet**. Princeton University Press, 1986.

DERRIDA, Jacques. White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy. Trad. de F. C. T. Moore. New Literary History, vol. 6, n. 1., pp. 5-74.

FRAZER, James. **Pausanias's Description of Greece**. Londres: Macmillan And CO., Limited, 1898.

GIL'EAD, Enih. **Interlinear Hebraico-Português**: livro de Gênesis completoe textos bíblicos seletos. Vianópolis (GO): [s. n.], 2011

GONÇALVES, Mirna; SANTOS, Lauer. **Desdobramentos de Afrodite**. Seminário de História da Arte-UFPel, 2017.

HUGHES, Bettany. **Venus and Aphrodite**: A History of a Goddess. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2019. E-book.

JESI, Furio. **Gastronomia Mitológica**. Trad. de Vinicius Honesko. Sopro: panfleto político-cultural, [s.l], n. 52, p. 5-9, jun. 2011.

LEVINAS, Emmanuel. **La realidad y su sombra**. Trad. de Patricia Bonzo. Revista de Filosofa, Departamento de Filosofía de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2000.

PANOFSKY, Dora; PANOFSKY, Erwin. **Pandora's box**: the changing aspects of a mythical symbol.

PHIPPS, William. **Eve and Pandora Contrasted**. Theology Today (45), Princeton, 1988.

RENDEIRO, Gabriella Gomes; SOUSA, Barbosa Cinara. Stella Maris - a artista e sua obra: um estudo de memória e patrimônio no acervo da Casa da Cultura da América Latina (CAL/UnB).

ROCHA, Poliana Ferreira. **Coleção Stella Maris da Casa da Cultura da América Latina: análise da aquisição e do descarte (2001-2013)**. 2013. 111 f. Monografia (Bacharelado em Museologia) —Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

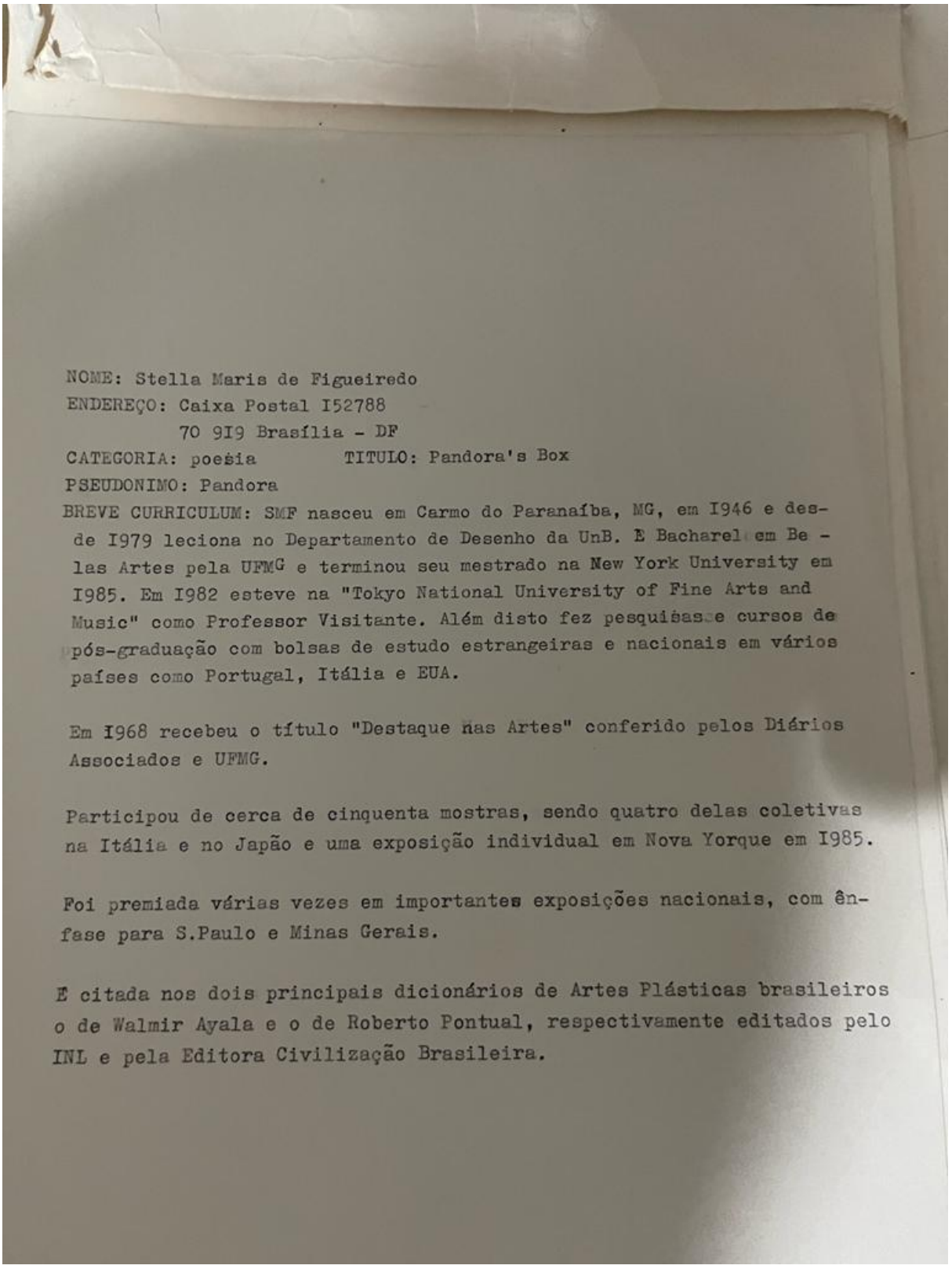
Schalkwyk, D. **What does Derrida mean by 'the text'?**. Language Sciences, vol. 19, 1997.

SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; Andrade, Marta Mega de. **Mito e gênero: Pandora e Eva em perspectiva histórica comparada**. Cadernos Pagu [online]. 2009, n. 33 [Acessado 10 Janeiro 2023], pp. 313-342. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332009000200012>. Epub 01 Fev 2010. ISSN 1809-4449.

da Silva, Marcelo Brito. **Implicações da semiótica de Juliz Kristeva para a crítica literária**. In: Congresso Internacional: Circulação, tramas & sentidos na literatura, Abralic, 2018.

YOUNG, Phillip. **The Cypriot Aphrodite Cult**: Paphos, Rantidi, and Saint Barnabas. Journal of Near Eastern Studies, vol. 64, n. 1, 2005.

ANEXO A – DOCUMENTO CONTIDO NA OBRA “PANDORA’S BOX” (1981) QUE INDICA A UTILIZAÇÃO DE PSEUDÔNIMO POR PARTE DA ARTISTA



NOME: Stella Maris de Figueiredo
ENDEREÇO: Caixa Postal I52788
70 9I9 Brasília - DF
CATEGORIA: poesia TITULO: Pandora's Box
PSEUDONIMO: Pandora
BREVE CURRICULUM: SMF nasceu em Carmo do Paranaíba, MG, em I946 e desde I979 leciona no Departamento de Desenho da UnB. É Bacharel em Belas Artes pela UFMG e terminou seu mestrado na New York University em I985. Em I982 esteve na "Tokyo National University of Fine Arts and Music" como Professor Visitante. Além disto fez pesquisas e cursos de pós-graduação com bolsas de estudo estrangeiras e nacionais em vários países como Portugal, Itália e EUA.

Em I968 recebeu o título "Destaque nas Artes" conferido pelos Diários Associados e UFMG.

Participou de cerca de cinquenta mostras, sendo quatro delas coletivas na Itália e no Japão e uma exposição individual em Nova Yorque em I985.

Foi premiada várias vezes em importantes exposições nacionais, com ênfase para S.Paulo e Minas Gerais.

É citada nos dois principais dicionários de Artes Plásticas brasileiros o de Walmir Ayala e o de Roberto Pontual, respectivamente editados pelo INL e pela Editora Civilização Brasileira.

ANEXO B - TRANSCRIÇÃO DOS POEMAS SELECIONADOS QUE INTEGRAM "PANDORA'S BOX" (1981), DE STELLA MARIS

1

ORDEM DO DIA

Fica assente doravante
que todos os homens
deverão voltar ao útero
das mulheres amadas
e que - ipso facto -
as mulheres amadas
serão eternas

e ternas

tendo sido resolvido por bem
o problema da imortalidade
passemos ao seguinte:

22

COBRA DE VIDRO

No ovo da serpente

me encafuo

mas
o ovo é transparente
e revela ao povo
o fato novo
preparado
no ovo:

a ancestral semente
que vai ser
nova serpente

filha minha feroz
linda e veloz
fatal.

26
LILITH
(a anti-Eva)

Com mãos hábeis

te modelo de barro louco

minha vontade

sou fêmea

te faço macho

o criador

e sua criatura

esta estranha arquitetura

de músculos, órgãos e veias

em cada esquina do cérebro

inculco precisa e rápida

meu próprio ângulo das coisas

dependuro em teu olhar

minha tôda paisagem

pincelo teus poros

e espalho em teu olfato

minha amarga e doce substância

(ostra e mel

flor e fel)

deixo em tua boca

a minha verdade

sou fêmea

te faço macho

deslizo sinuosa

por tua nuca

meu corpo em teus braços

tua pele em minhas mãos

sou fêmea

te faço macho

acelero os movimentos

da batida do coração

vasculho teus ocidentes

perscruto teus orientes

(enveredo em teus segredos)

sou fêmea

te faço macho

desatino por teus órgãos

e colho mais abaixo

o fruto ardente

da tua vontade

sou macho

te faço fêmea

28

DEGENERAÇÃO

Nasci fêmea
e me fizeram fâmula,
família e propriedade
de um só
que queria a fama
de foder
também as outras
na nossa cama
(nasci fêmea
e virei santa)
famigerados
outros tantos gerei
nesta casa
que com outras
tantas casaram
essas novas viúvas
de vivos maridos

(nasci fêmea

e gerei

espanto).

31

ETERNO E FEMININO

Sou (uma) bola

flutuando no espaço

(buscando compreensão?)

Sou (um) cacho

de células imprevisíveis

Sou (um) ovo

vadio

prestes a explodir

na câmara lenta

de um parto.